

**ANALWIK TATIELLE PEREIRA DE LIMA SOLCI**

**SOMOS TODOS CANIBAIS:  
ANTROPOFAGIA, CORPO E EDUCAÇÃO SENSÍVEL**

**NATAL – RN  
2013**

**ANALWIK TATIELLE PEREIRA DE LIMA SOLCI**

**SOMOS TODOS CANIBAIS:  
ANTROPOFAGIA, CORPO E EDUCAÇÃO SENSÍVEL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutora em Educação. Área de Concentração: Educação. Linha de Pesquisa: Estratégias de Pensamento e Produção do Conhecimento.

Orientadora: Profa. Dra. Terezinha Petrucia da Nóbrega.

**NATAL – RN  
2013**

ANALWIK TATIELLE PEREIRA DE LIMA SOLCI

**SOMOS TODOS CANIBAIS:  
ANTROPOFAGIA, CORPO E EDUCAÇÃO SENSÍVEL**

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Dr<sup>a</sup>. Terezinha Petrucia da Nóbrega - Orientadora  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

---

Dr. Iraquitan Oliveira Caminha – Membro Titular Externo  
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

---

Dr<sup>a</sup>. Elaine Melo de Brito Costa Lemos – Membro Titular Externo  
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

---

Dr. Walter Pinheiro Barbosa – Membro Titular Interno  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

---

Dr<sup>a</sup>. Karenine de Oliveira Porpino – Membro Titular Interno  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

---

Dr. Arão Nogueira Paranaguá de Santana – Membro Suplente Externo  
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

---

Dr<sup>a</sup>. Rosie Marie Nascimento de Medeiros – Membro Suplente Interno  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

A Milton Solci Junior pelo amor, pelos abraços carinhosos nos momentos decisivos e por compartilhar comigo sua existência e muitos sonhos.

A Enzo, que, ao nascer, deu-me vida, renovou minhas forças e ensinou-me uma forma indescritível de amar.

À Terezinha Petrucia da Nóbrega, por ter me apresentado à Fenomenologia do corpo de Merleau-Ponty, pelos incentivos, pelas doses de coragem e por compartilhar o ofício de ensinar e aprender.

Aos alunos que atravessaram meu caminho e que muito me ensinaram sobre a vida, impulsionando-me a educar com paixão, em especial aos alunos participantes deste processo.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte infinita de amor, pela força e proteção.

A Meishu-Sama, por me ensinar o caminho da espiritualidade, do bem e do belo, e por nos ter revelado de forma tão simples e genuína os mistérios da grande natureza.

Ao meu marido Milton, pela nossa história tão repentina e intensa, repleta de amor, cuidado e gratidão. Juntos somos fortes! Te amo!

A meu amado filho Enzo, que viveu junto comigo todos os momentos de produção desta tese. A você não só a promessa de uma educação mais humana, mais sensível, a você meu filho, a minha dedicação, a minha oração, a minha gratidão, o meu amor mais puro e bonito! Te amo, hoje, sempre, infinitamente!

A meus pais, Francinaldo de Lima Pinto e Maria Vanilda Pereira de Lima, que me trouxeram ao mundo, pela formação, pelo aconchego das mãos e palavras, por alimentarem meus sonhos e ideais e por dedicarem-se a Enzo de forma tão singular. Palavras seriam pouco para agradecer tudo o que representam para mim. Amo vocês, nessa vida e além!

Às minhas irmãs, Patrícia e Marla, por todos os momentos vividos, que fazem parte da nossa história, ao meu cunhado Hérico, por estar sempre disposto a ajudar, em qualquer circunstância, e ao meu amado sobrinho Heitor, pelo sorriso espontâneo e por encher nossa família de felicidade.

À Terezinha Petrucia Nóbrega, orientadora e amiga, por me iniciar no mundo da pesquisa e da produção de conhecimento, por acompanhar meus voos, absorver meus delírios e caminhar junto comigo nessa jornada. Agradeço imensamente por ao seu lado compartilhar tantos momentos, únicos e singulares, e por todo o aprendizado que hoje se encontra tatuado em mim. Minha gratidão é bem maior que minhas singelas palavras. Obrigada por tudo, sempre! Amo você!

Aos meus familiares, em especial a tio João, tia Eudenice e tio Zé, exemplos de vida e grandes incentivadores. Obrigada por existirem.

Às famílias Müller e Solci, que me acolheram com muito amor, sempre impulsionando-me a realizar meus objetivos, em especial a Lilian Solci.

Aos meus enteados, João Guilherme e Pedro, por me ensinarem a compartilhar a vida.

A Dorinha, por dividir comigo os cuidados de Enzo e de minha casa, contribuindo decisivamente para a conclusão de minha pesquisa.

Aos meus queridos alunos, os da UERN de Pau dos Ferros, da UFRN, da Prefeitura de Natal, do IFRN Cidade Alta, em especial os participantes deste processo, que abriram-se ao desconhecido para compartilhar histórias, lembranças e muitas

experiências. A vocês: Angelina, Carla, Daniel, Denise, Hilana, Jonathan, Messias, Pedro, Philipe e Sônia, todo o meu afeto!

Aos amigos de todas as horas: Nara Kelly, Acácia, Larissa, Liege e Gevaldo.

Aos amigos da iniciação científica e da graduação em Educação Física: João Carlos, Augusto, Rosie e Loreta, por tudo o que vivemos.

Aos amigos distantes, mas muito próximos do coração: Fernanda, Flávio, Greciane, Suênia, Raquel e Raimundo Nonato.

A Ronaldo Costa e família: D. Maria José, Verônica, Wallace e Yasmim, por acompanharem com carinho a minha tajetória, por sempre me incentivarem e apoiarem.

Aos amigos messiânicos, em especial ao Ministro Fausto, à Elizabete e à professora Marilene, pela escuta e pelo carinho sincero.

Às queridas Natália Lucas e Rosângela Dias, por nosso encontro na Festa Literária Internacional de Paraty e pela amizade que se formou.

A toda a banca examinadora, por aceitarem o convite e por participarem de um momento tão importante de minha formação, em especial a Iraquitan, Karenine, Walter e Rosie, pelas preciosas contribuições advindas das leituras nos seminários de pesquisa.

Ao professor Carlos José Martins, que lançou-me um primeiro olhar para Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade.

À Andreia Braz, pela revisão textual e a Nelson Patriota, pela tradução dos Resumos.

À CrisB, pela arte da tese e Sara Sunária, pela normalização.

À Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN de Pau dos Ferros, a primeira instituição que lecionei como professora do ensino superior, no curso de Educação Física, e na qual muito aprendi.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte – Campus Cidade Alta, na pessoa do Diretor Geral Lerson Fernando dos Santos Maia, e em especial aos companheiros de trabalho do curso de Tecnologia em Produção Cultural: Marcel, Andrea, Keila, Lourdinha, Nara, Isabel e Mara.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação, em especial à Edenise e Milton, pela atenção e disponibilidade.

Ao GEPEC – Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura de Movimento, um dos alicerces de minha formação, fonte de conhecimento e muito aprendizado.

Ao GRECOM – Grupo de Estudos da Complexidade, por me apresentar os estudos

da Complexidade.

Ao ESTESIA – Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento e ao Laboratório VER – Visibilidades do Corpo e da Cultura de Movimento, espaços importantes de pesquisa, pensamento e criação. Sinto-me orgulhosa e privilegiada de aprender com cada um de vocês que fazem parte desse time.

Ao Grupo Parafolclórico da UFRN, por acender em mim o amor pela dança e pela cultura popular, a todos os bailarinos, os de ontem e os de hoje, amigos, companheiros dos palcos da vida, em especial à Rita Luzia de Souza Santos, professora, amiga e grande incentivadora.

Aos Grupos Clowns de Shakespeare, Rosa de Pedra e a Buca Dantas e Marcelus Bob, pela parceria e participação nas discussões sobre a antropofagia e a produção cultural na cidade do Natal.

## RESUMO

Esta tese apresenta a antropofagia como uma noção teórico-experiencial, uma atitude do corpo que reabilita o sensível e desperta o mundo percebido. A argumentação ressalta a dimensão sensível do corpo e do conhecimento, considerando sua sensibilidade e motricidade, corpo que não se separa da natureza e da história, atuando no mundo como presença viva, originária, em movimento, supondo um sujeito que, ao mesmo tempo em que constrói seus próprios sentidos, é dependente da experiência do outro no mundo, criando e recriando a cultura, ampliando o processo de conhecer, sentir, pensar, agir, ser, transformar-se. Essa atitude anuncia um conhecimento sensível e um corpo que é capaz de sensação, mas também de expressão, de comunicação, de criação, aspectos indispensáveis para se pensar a educação como um espaço sensível, de aprendizagem e ressignificação da cultura, que possibilita a convivência com o corpo, com o tempo, com o espaço; que ensina a reaprender a ver o mundo, que considera a reversibilidade dos sentidos e a estesia como campo da experiência sensível e da imputação de sentidos; que convoca a beleza de múltiplas leituras do vivido e que alarga a compreensão de si e do outro. Como objetivo, buscamos compreender a antropofagia como atitude do corpo e do conhecimento sensível, que aprofunda a relação do ser no mundo, a relação com o outro e permite a criação de sentidos culturais, estéticos e existenciais para a educação. Apresentamos a atitude fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty como referência teórico-metodológica de nossa pesquisa. Trata-se de uma atitude de pensamento que coloca o conhecimento como centro de nossas experiências vividas no mundo, uma atitude que não propõe um sentido definitivo das coisas e das pessoas e que contribuiu na compreensão sobre a antropofagia, o corpo, o sensível, o mundo e o outro, apontando desdobramentos dessa reflexão para a educação. Ao criar horizontes de sentido e estratégias de percepção sobre a antropofagia, consideraremos como escolhas a nossa experiência vivida; incluindo a experiência da viagem; uma oficina de extensão realizada com alunos do curso de Tecnologia em Produção Cultural do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte – IFRN – Campus Cidade Alta; a antropofagia como elemento da Arte Moderna brasileira; as criações e os relatos dos alunos; imagens; filmes e livros pesquisados; além do diálogo com pensadores como Lévi-Strauss, Montaigne e Oswald de Andrade, que constituem nossas principais referências conceituais e que permitiram transversalizar saberes e promover um diálogo entre áreas de conhecimentos variadas como a Antropologia, a Filosofia, a Arte e a Educação. Essas estratégias constituíram-se como o resultado parcial e inacabado de um processo de conhecimento de si e do outro, que permitiu reviver memórias, ressaltar cores, sentidos, sabores, descobertas sensíveis e impulsionadoras sobre o conhecimento, sobre a arte, descobertas sobre si mesmo, sobre o outro, sobre o mundo, sobre a vida, indicando que a educação pode ser um processo mais sensível, em que o corpo é presença indispensável, assim como o tocar, o criar, os delírios, os afetos, os encontros e a invenção.

**Palavras-chave:** Antropofagia. Corpo. Cultura. Educação Sensível.

## ABSTRACT

This paper presents anthropophagy as a theoretic-experimental knowledge, a body attitude which re-rehabilitates the sensible and wakes the perceived world. Argumentation stands out the sensible dimension of the body and knowledge, considering its sensibility and skills, body that does not distinguish nature from history, actuating in the world as a live presence, original, in movement, supposing a subject which, as long as he constructs his own senses, is dependent of the experience of the other in the world, creating and recreating culture, enlarging the process of knowing, sensing, thinking, acting, being, changing. This attitude announces a sensible knowledge and a body which is able of sensing, as well as of expression, communication, creation, indispensable aspects to think education as a sensible space, a space of apprenticeship and re-signification of culture, which turns possible living together with one's own body, with time, space; which teaches how to learn again to see the world, which considers the reversibility of the senses and the aesthesia as a field of sensible experiences and imputation of the senses; which calls on the beauty of multiple readings of the living and the enlarges the comprehension of one's self and of the other. Our target is to understand anthropophagy as an attitude of the body and of the sensible knowledge which deepen the relation between the self in the world, with the other, and permits the creation of cultural, esthetic and existential senses for education. We present Maurice Merleau-Ponty's phenomenological attitude as the theoretic-methodological reference to our research. It is a thinking attitude which places knowledge as the center of our living experiences of the world, an attitude which does not propose a definitive meaning to things and persons, and which concurs to the comprehension of anthropophagy, of the body, the sensible, the world and the other, pointing developments to these ideas about education. In creating horizons of sense and strategies of perception about anthropophagy, we consider like choice our living experience, including travels, an extension workshop with Rio Grande do Norte's Federal Institute of Education, Science and Technology-IFRN pupils from Technology in Cultural Production Course, Cidade Alta Campus; anthropophagy as element of Brazilian modern art; pupils' creations and reports; images; researched films and books; dialogues with thinkers as Lévi-Strauss, Montaigne and Oswald de Andrade, which constitute our main conceptual references and let us overpass knowledge and establish an exchange among varied areas of knowledge, as anthropology, philosophy, art and education. These strategies work out a partial and unfinished result of a process of knowledge of one's self and the other which permits revive memories; stand out colors, senses, tastes, sensible and encouraging discoveries of knowledge, of art; discoveries of one's self and the other, of the world, of life, indicating that education can be a highly sensible process in which the body is an indispensable presence, by touching and creating, as well as ecstasies, affections, encounters and invention.

**Keywords:** Anthropophagy. Body. Culture. Sensible Education.

## RÉSUMÉ

Cette étude présente l'anthropophagie comme une notion théorique et expérimentale du corps qui réhabilite le sensible et réveille le monde perçu. L'argumentation fait ressortir la dimension sensible du corps et de la connaissance, en considérant sa sensibilité et motricité, corps qui ne se sépare pas de la nature et de l'histoire, en actuant dans le monde comme présence vive, originale, en mouvement ; en supposant un sujet qui, au même temps que construit ses propres senses, il dépend de l'expérience de l'autre et du monde, en créant et en recréant la culture, et il agrandit le processus de connaître, de sentir, de penser, d'agir, d'être, de se transformer. Cette attitude annonce une connaissance sensible et un corps qui est suscitable de sensations, mais d'expressions aussi, de communication, de création, aspects indispensables pour se penser l'éducation comme un space sensible, d'apprentissage et résignification de la culture ; que devient possible la communion avec le corps, le temps, le space ; qu'enseigne à réapprendre à voir le monde, que considère la réversibilité des senses et l'esthésie comme champs de l'expérience sensible et de l'imputation des senses ; qu'évoque la beauté des multiples lectures du vécu et qu'agrandit la compréhension du soi et de l'autre. L'objectif de ce travail est comprendre l'anthropophagie comme une attitude du corps et de la connaissance sensible, qu'approfondit la relation de l'être au monde, la relation avec l'autre et permet la création de senses culturelles, esthétiques et existentielles pour l'éducation. Nos présentons l'attitude phénomologique de Maurice Merleau-Ponty comme référence théorique et méthodologique de notre recherche. Il s'agit d'une attitude de la pensée qui place la connaissance au centre de nos expériences vécues au monde ; une attitude qui ne propose pas un sens définitif des choses et des personnes et qui contribue pour la compréhension de l'anthropophagie, du corps, du sensible, du monde et de l'autre, en indiquant des développements de ces réflexions pour l'éducation. En créant des horizons de sense et strastégies de perception sur l'anthropophagie, nos considérons comme choix notre expérience vécu, comme les voyages; atelier d'extension avec des élèves du cours de Technologie en Production Culturelle de l'Institut Fédéral d'Éducation, Science et Technologie du Rio Grande do Norte-IFRN, Campus Cidade Alta ; l'anthropophagie comme élément de l'Art Moderne Brésilien ; les créations et les récits des élèves ; images ; films et livres recherchés ; dialogues avec les penseurs Lévi-Strauss, Montaigne et Oswald de Andrade, qui constituent nos principales références conceptuelles et qui ont permis traversé des savoirs et promouvoir un dialogue entre divers champs de connaissance, comme l'Anthropologie, la Philosophie, l'Art et l'Éducation. Ces stratégies constituent le résultat partiel et inachevé d'un processus de connaissance de soi et de l'autre, que permet de revivre des mémoires, faire ressortir des couleurs, des senses, des goûts, des découvertes sensibles et encourageantes sur la connaissance, sur l'art, des découvertes sur soi même, sur l'autre, sur le monde, sur la vie, indiquant que l'éducation peut être un processus fort sensible, dans lequel le corps est une présence indispensable, aussi comme le toucher, le créer, les delires, les affections, les rencontres et l'invention.

**Mots-clés:** Anthropophagie. Corps. Culture. Éducation Sensible.

## LISTA DE IMAGENS

- IMAGEM 1:** THÉODORE DE BRY. *Preparo e consumo da carne humana assada no moquém*, século XVI. ROCHA, 2011 ..... 41
- IMAGEM 2:** TARSILA DO AMARAL, *Abaporu*, 1928. Óleo sobre tela 85 x 73 cm. Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – Fundación Constantini, Buenos Aires, Argentina. CATÁLOGO, 2008 ..... 46
- IMAGEM 3:** Fotografia de 1928, de autoria de Tarsila: pedra na região de Indaiatuba, semelhante aos bichos antropofágicos pintados por ela. Coleção Tarsilinha do Amaral, São Paulo, SP. BARROS, 2011 ..... 56
- IMAGEM 4:** Rochas presentes nos arredores da Fazenda Santa Teresa do Alto, na região de Monte Serrat, interior de São Paulo. AMARAL, 2003 ..... 56
- IMAGEM 5:** TARSILA DO AMARAL, *A Negra*, 1923. Óleo sobre tela 100 x 80 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP. CATÁLOGO, 2008 ..... 64
- IMAGEM 6:** Ex-escrava da família Amaral, fotografada por Tarsila. BARROS, 2011 ..... 66
- IMAGEM 7:** TARSILA DO AMARAL, *Antropofagia*, 1929. Óleo sobre tela 126 x 142 cm. Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo, SP. CATÁLOGO, 2008 ..... 67
- IMAGEM 8:** TARSILA DO AMARAL, *Terra*, 1943. Óleo sobre tela 60 x 80 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ. CATÁLOGO, 2008 ..... 69
- IMAGEM 9:** TARSILA DO AMARAL, *Primavera (Duas figuras)*, 1946. Óleo sobre tela 75 x 100 cm. Coleção particular, São Paulo, SP. CATÁLOGO, 2008 ..... 72
- IMAGEM 10:** TARSILA DO AMARAL, *Praia*, 1947. Óleo sobre tela 75 x 100 cm. Coleção particular, São Paulo, SP. CATÁLOGO, 2008 ..... 75
- IMAGEM 11:** CARLA MARIANE, *Ouroborus*. Desenho de Carla, oficina de extensão, 2011 ..... 105

<b>IMAGEM 12:</b> SÔNIA AVOLIO, <i>Despertando sentidos</i> . Desenho de Sônia, oficina de extensão, 2011.....	<b>106</b>
<b>IMAGEM 13:</b> JONATHAN FRANCIOLI, <i>O Canibal</i> . Desenho de Jonathan Francioli, oficina de extensão, 2011 .....	<b>107</b>
<b>IMAGEM 14:</b> Devorando Oswald, 2011 .....	<b>118</b>
<b>IMAGEM 15:</b> <i>A alegria é a prova dos nove</i> , 2011 .....	<b>118</b>
<b>IMAGEM 16:</b> <i>O visível e o invisível da pintura moderna</i> , 2011 .....	<b>123</b>
<b>IMAGEM 17:</b> <i>Apreciando Di Cavalcanti</i> , 2011 .....	<b>124</b>
<b>IMAGEM 18:</b> <i>Corpos entregues</i> , 2011 .....	<b>125</b>
<b>IMAGEM 19:</b> <i>Dois corpos, dois seres</i> , 2011 .....	<b>126</b>
<b>IMAGEM 20:</b> TARSILA DO AMARAL, <i>Praia</i> , 1947. Óleo sobre tela 75 x 100 cm. Coleção particular, São Paulo, SP. CATÁLOGO, 2008 .....	<b>129</b>
<b>IMAGEM 21:</b> <i>Daniel vai à Praia</i> , 2011 .....	<b>129</b>
<b>IMAGEM 22:</b> DI CAVALCANTI. <i>As Cinco Moças de Guaratinguetá</i> , 1930. Óleo sobre tela 92 x 70 cm. Museu de arte de São Paulo – MASP .....	<b>131</b>
<b>IMAGEM 23:</b> <i>As cinco moças de Pedro</i> , 2011 .....	<b>131</b>
<b>IMAGEM 24:</b> <i>Lindonéia</i> , 2011 .....	<b>132</b>
<b>IMAGEM 25:</b> LASAR SEGALL. <i>Mãe Negra</i> , 1930 .....	<b>133</b>
<b>IMAGEM 26:</b> <i>Denise enquanto mãe</i> , 2011 .....	<b>133</b>
<b>IMAGEM 27:</b> <i>Dançando a vida</i> , 2012 .....	<b>146</b>

<b>IMAGEM 28:</b> <i>Carla e Pretinha</i> , 2012 .....	<b>147</b>
<b>IMAGEM 29:</b> <i>A cuia do Norte</i> , 2012 .....	<b>148</b>
<b>IMAGEM 30:</b> <i>Carla, o baú, a cuia e a terra</i> , 2012 .....	<b>149</b>
<b>IMAGEM 31:</b> SÔNIA AVOLIO, <i>Sônia vai ao interior</i> , 2012 .....	<b>151</b>
<b>IMAGEM 32:</b> SÔNIA AVOLIO, <i>Os bois de Sônia</i> , um símbolo de pertencimento cultural, 2012 .....	<b>153</b>
<b>IMAGEM 33:</b> JONATAHAN FRANCIOLI, <i>Os sentidos do mangue</i> , 2012 .....	<b>156</b>
<b>IMAGEM 34:</b> TARSILA DO AMARAL, <i>A Feira II</i> , 1925. Óleo sobre tela 45,3 x 54,5 cm. Coleção particular, São Paulo, SP. CATÁLOGO, 2008 .....	<b>161</b>
<b>IMAGEM 35:</b> HILANA BERNARDO, <i>Raízes</i> , 2012 .....	<b>162</b>
<b>IMAGEM 36:</b> HILANA BERNARDO, <i>Saberes</i> , 2012 .....	<b>162</b>
<b>IMAGEM 37:</b> HILANA BERNARDO, <i>Céu da boca</i> , 2012 .....	<b>162</b>
<b>IMAGEM 38:</b> HILANA BERNARDO, <i>Colores</i> , 2012 .....	<b>163</b>
<b>IMAGEM 39:</b> <i>Antropofagia</i> , 2012 .....	<b>168</b>
<b>IMAGEM 40:</b> DANIEL TORRES, <i>O Polvo</i> , 2012 .....	<b>171</b>
<b>IMAGEM 41:</b> DANIEL TORRES, <i>O Polvo</i> , 2012 .....	<b>172</b>
<b>IMAGEM 42:</b> DANIEL TORRES, <i>O Polvo</i> , 2012 .....	<b>173</b>
<b>IMAGEM 43:</b> DANIEL TORRES, <i>O Polvo</i> , 2012 .....	<b>174</b>
<b>IMAGEM 44:</b> DENISE. <i>O ônibus</i> , 2012 .....	<b>177</b>
<b>IMAGEM 45:</b> <i>Antropófagos</i> , 2012 .....	<b>184</b>

## LISTA DE ANEXOS<sup>1</sup>

- ANEXO 1:** Plano e Cronograma da Oficina de extensão ..... DVD
- ANEXO 2:** Termos de autorização de uso de depoimentos, imagens e voz ..... DVD
- ANEXO 3:** Perfil dos alunos participantes da oficina ..... DVD
- ANEXO 4:** Registros dos diários de bordo dos alunos ..... DVD
- ANEXO 5:** Manifestos trabalhados durante a Oficina de extensão ..... DVD
- ANEXO 6:** Desenhos dos alunos - primeira concepção de antropofagia ..... DVD
- ANEXO 7:** Depoimentos dos alunos sobre a oficina e apresentação das criações antropofágicas ..... DVD
- ANEXO 8:** Vídeos - Criações dos alunos e depoimentos ..... DVD
- ANEXO 9:** Pinturas citadas na tese ..... DVD

---

<sup>1</sup> Os Anexos, intitulados Excrementos, encontram-se compilados em um dvd ao final da tese.

# SUMÁRIO

<b>SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE .....</b>	<b>16</b>
<b>Capítulo I – APETITES ANTROPÓFAGOS .....</b>	<b>30</b>
Histórias do ventre .....	32
O volume dos corpos na pintura de Tarsila do Amaral .....	54
Tarsila devoradora do Brasil e do mundo .....	78
<b>Capítulo II – DEVORANDO OUTROS .....</b>	<b>93</b>
A atitude antropofágica e a produção cultural brasileira .....	95
<b>Capítulo III – DIGESTÃO ANTROPOFÁGICA .....</b>	<b>135</b>
Uma Educação Sensível .....	137
<b>TRANSFORMANDO O DIGERIDO .....</b>	<b>189</b>
<b>SABORES EXPERIMENTADOS .....</b>	<b>193</b>
<b>EXCREMENTOS .....</b>	<b>198</b>

## **INTRODUÇÃO - SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE**

*Só a antropofagia nos une. Socialmente.  
Economicamente. Filosoficamente.*

Oswald de Andrade

A afirmação de Lévi-Strauss *Somos Todos Canibais* retrata a ideia de que o canibal não é apenas aquele que devora outro ser humano, afirmado que nas sociedades atuais certas práticas como a introdução voluntária de partes alheias no próprio corpo, por injeção, enxerto ou transplante é também um ato canibal, ou seja, a incorporação biológica como uma maneira diversa de se apropriar do outro. Nesta pesquisa, a afirmação *Somos Todos Canibais* se refaz na ideia de que o ato de devorar é também o ato de descobrir-se em meio aos sentidos e à plasticidade do nosso corpo, que nos possibilita viver experiências no mundo, percebendo-o, criando e recriando-o, a partir da nossa relação com o outro. Enquanto canibais que somos, podemos dizer que tanto comemos com os olhos, com o olfato, com o tato e a boca, como também comemos simbolicamente as ideias, experimentamos a história, a cultura, e isso é próprio de todo ser humano<sup>2</sup>.

A antropofagia, considerada como um ato natural e instintivo de devorar o outro, ou como ponto de partida que inspirou a ideia de devoração cultural no movimento da Arte Moderna brasileira, adentra no nosso escrito como uma noção teórico-experiencial, uma atitude do corpo, que devora o outro e o mundo, processa e transforma o processado, criando novos sentidos, outras possibilidades de reinventar e redescobrir o mundo, o outro e a si mesmo. É uma atitude que permite uma compreensão que não encontra-se fora do corpo, como ideia, objeto, mas no corpo, em sua sensibilidade e motricidade, que supõe um sujeito que, ao mesmo tempo que constrói seus próprios sentidos, também é dependente da experiência do outro no mundo, reconhecendo-se nele; é uma atitude que nos une porque somos sujeitos encarnados e porque nossa experiência no mundo é ao mesmo tempo singular e plural, universal e particular, já que, enquanto humanos, somos lançados em uma situação ambígua em que temos um corpo e uma história pessoal e coletiva, além de um destino comum.

Em nossa tese, afirmamos a antropofagia como uma atitude do corpo que reabilita o sensível e desperta o mundo percebido<sup>3</sup>. Pensando o corpo como

---

<sup>2</sup> *Somos Todos Canibais* é o título de um artigo de Lévi-Strauss publicado originalmente em outubro de 1993, no jornal italiano *La Repubblica*, sob o título *Siamo tutti cannibali*. No Brasil, foi publicado em 2006, pela Revista Verve, uma publicação semestral do Nu-Sol, Núcleo de Sociabilidade Libertária do Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais da PUC – SP, com a tradução de Dorothea Voegeli Passetti.

<sup>3</sup> Para o filósofo Maurice Merleau-Ponty, o mundo percebido equivale ao mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida, pela motricidade de nosso corpo e por nosso contato sensível com o entorno. Ele não é apenas o conjunto de coisas naturais, é também, e ao mesmo tempo, os quadros, as músicas, os livros e tudo o que conforma o nosso mundo cultural (MERLEAU-PONTY

fundamento primeiro de acesso ao conhecimento, sua ação no e com o mundo é antropofágica. O corpo como materialidade biológica e cultural não se separa da natureza e da história, atuando no mundo como presença viva, originária, em movimento. Com meu corpo, apreendo o mundo como uma síntese inacabada, formada pelas perspectivas de minhas experiências vividas, em que não há separação entre a significação intelectual, simbólica e cinética, entre o dado sensível e o entendimento, e assim sou capaz de inaugurar atos de conhecimento. A antropofagia, como atitude do corpo, reabilita sentidos existenciais, culturais e estéticos que contribuem para pensar as relações que se estabelecem entre as experiências vividas e o envolvimento com o mundo que percebemos e que nos é revelado por nossos sentidos, despertando-o, ampliando o processo de conhecer, sentir, pensar, agir, criar, ser, transformar-se (MERLEAU-PONTY, 1999; NÓBREGA, 2010).

Essa atitude gera estesia, uma comunicação do corpo marcada pelos sentidos, que nos possibilita ser transpassados pelo nosso entorno e ao mesmo tempo o atravessar, nos transportando para um estado mais elevado de nossa humanidade; anuncia um conhecimento sensível e um corpo que é capaz de sensação, mas também de expressão, de comunicação, de criação. Desse modo, contribui para pensar a educação como um espaço de aprendizagem e ressignificação da cultura, que possibilita a convivência com o corpo; que aprofunda a relação do ser no mundo, a reversibilidade dos sentidos e a estesia como campo da experiência sensível e da imputação de sentidos; que convoca a beleza de múltiplas leituras do vivido e que alarga a compreensão de si e do outro.

Em minha trajetória como pesquisadora, no interior do Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura de Movimento – GEPEC e no Grupo de Estudos da Complexidade – GRECOM, os temas do corpo e do alimento sempre estiveram presentes em minhas reflexões, da monografia de Graduação, no Curso de Licenciatura em Educação Física na UFRN, ao Mestrado em Educação no PPGEd – UFRN. Atualmente, no interior do ESTESIA - Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento, concebo a antropofagia como atitude do corpo, como condição de vida, do fazer artístico e pedagógico. Essa atitude do corpo que o lança à descoberta, à curiosidade, à necessidade de interrogar sempre, de experienciar a riqueza sempre inconclusa de conhecer sobre as coisas e sobre os outros, instaura uma possibilidade significativa

---

1999, 2004a).

para a educação, que pode abrigar esse corpo antropofágico, atravessado por uma porosidade sensível que lhe permite perceber os acontecimentos da existência e devorá-los por inteiro, ampliando seus modos de compreendê-lo<sup>4</sup>.

Como objetivo da pesquisa, buscamos compreender a antropofagia como atitude do corpo e do conhecimento sensível, que aprofunda a relação do ser no mundo, a relação com o outro e permite a criação de sentidos culturais, estéticos e existenciais para a educação.

Para assimilar nosso argumento de pesquisa, elegemos o corpo e o sensível como categorias principais que transversalizam toda a tese, corpo que é, a um só tempo, condição de existência, expressão e criação, cuja dimensão sensível e inventiva permite nos atar ao entorno, atribuindo-lhe diversos sentidos. A partir dessas duas categorias principais, criamos desdobramentos para a afirmação do argumento de que a antropofagia reabilita o sensível e convoca uma percepção atenta do que nos cerca, sendo eles: o volume dos corpos<sup>5</sup>, a reversibilidade dos sentidos, a relação com o outro e a relação entre corpo e mundo, propostos na Fenomenologia de Merleau-Ponty pela experiência viva.

Para Merleau-Ponty, o conhecimento do final do século XIX e início do século XX é decisivo por reabilitar a percepção e o mundo percebido, e um dos méritos da arte e do pensamento moderno é o de nos fazer redescobrir esse mundo em que vivemos mas que somos sempre tentados a esquecer. Dessa forma, coube aos modernos abrir novas fissuras no conhecimento e na compreensão do ser humano, reconciliando o homem com o mundo, com as descobertas de seu tempo, revisando

<sup>3</sup> É importante destacar que os investimentos nos estudos do corpo, arte, estética e educação vêm sendo realizados desde 2001, com a criação do GEPEC, através das teses desenvolvidas como a de Porpino (2001); Tibúrcio (2005); Viana (2006); Medeiros (2008) e, mais recentemente, no interior do ESTESIA, do qual sou pesquisadora. Esses grupos têm como objetivo investigar as relações entre corpo, cultura de movimento e fenomenologia, abrangendo áreas de pesquisa como a Arte, A Educação Física e a Educação e reunindo experiências diversas na formação acadêmica, profissional e institucional. Tendo como eixo norteador os estudos do filósofo Maurice Merleau-Ponty, pretendemos retomar seu pensamento, não para simplesmente repeti-lo, mas para lançar novas questões sobre ele, a partir dele, com ele. A contribuição desta pesquisa para o grupo ESTESIA é fazer movimentar o conceito de antropofagia a partir da fenomenologia do corpo de Merleau-Ponty, compreendendo-a como um desdobramento para uma educação sensível, uma educação como aprendizagem da cultura, e dando contribuições para a produção de conhecimento em torno dessa temática.

<sup>5</sup> A noção de volume encontra-se diretamente relacionada às noções de corpo e espaço em Merleau-Ponty. Para esse filósofo, o corpo é a matriz que origina e funda o espaço, investindo-o de sentido, e em contrapartida, o espaço é qualificado por meio da experiência do corpo e da percepção. Trata-se de um espaço vivo, heterogêneo, que se contrapõe ao espaço homogêneo da ciência clássica, em que a forma e o conteúdo do mundo não se mesclam, tornando-se uma categoria importante para refletirmos sobre as nossas particularidades corporais e a nossa situação de seres imersos no mundo (MERLEAU-PONTY 1999, 2004a).

conceitos como espaço, tempo, em nome da experiência vivida, como situação original e significativa da existência e da imputação de sentidos históricos, sociais, culturais, afetivos (MERLEAU-PONTY, 1999, 2004a).

Esses aspectos são importantes como uma possibilidade para ampliarmos os estudos sobre a antropofagia e a educação e sua relação com a dimensão sensível e cultural que abarca nosso corpo e que vivenciamos através de nossa experiência no mundo<sup>6</sup>. Por essa razão, para compreendermos o argumento de nossa pesquisa, tomamos como referência o movimento da Arte Moderna brasileira, destacando a importância do movimento antropofágico, uma manifestação artístico-cultural que surgiu no Brasil no início do século XX e que tinha como objetivo devorar criticamente a cultura estrangeira, degluti-la e criar o equivalente nacional, impulsionando a renovação e a afirmação de nossa cultura, acreditando ser este o ponto de partida para o desvelamento de uma nova proposta estética, em que o artista não ficava preso a princípios técnicos conservadores que viam a arte como uma cópia fiel do real, mas criavam outros sentidos através de sua liberdade de expressão, pensamento e criação.

Evidenciamos no interior desse movimento a pintura de Tarsila do Amaral como um horizonte que revela e movimenta a antropofagia, o corpo, o sensível e o mundo percebido. A escolha por Tarsila deve-se tanto à singularidade e representatividade de sua obra quanto à formulação de um potente imaginário nacional não apenas na história da pintura e das artes visuais, mas no próprio cenário cultural brasileiro.

A pesquisa justifica-se por apresentar uma temática pouco explorada para a educação, contribuindo para ampliar o conhecimento acerca do corpo e do sensível no interior do GEPEC e ESTESIA, somando-se a pesquisas que discutem a ideia de educação como aprendizagem da cultura, além de redimensioná-la como um espaço de troca e reflexão que permite explorar a sabedoria do corpo, sua linguagem sensível e o mundo de maneira diversa, atribuindo-lhe vários sentidos, impulsionando a expressão, a criação, o contato com o outro, aspectos indispensáveis para se pensar

---

<sup>6</sup> Com o intuito de compreender o que já foi produzido sobre a temática da antropofagia, entender se estas pesquisas apresentam relações e contribuições para o desenvolvimento de nosso estudo e o que nossa proposição acrescenta a esse conhecimento produzido, recorremos ao banco de teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES. Encontramos em nossa busca 66 resumos de teses com o tema antropofagia, de pesquisas realizadas entre os anos de 1987 a 2010, com enfoque nas áreas de literatura, letras, sociologia, comunicação, história e psicologia, porém, nenhuma dessas pesquisas apresentou uma visão filosófica sobre o tema da antropofagia, nem perspectivas para a educação.

uma educação sensível, que não hierarquiza o pensar sobre o sentir, como também não os dicotomiza.

Apresentamos a atitude fenomenológica do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) como referência teórico-metodológica de nossa pesquisa, em especial seus ensaios estéticos: “O Olho e o espírito”; “A dúvida de Cézanne” e “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”; através dos quais vamos compreender sua meditação sobre o corpo, o sensível, a pintura, o visível, o mundo e o ser. Trata-se de uma atitude de pensamento que coloca o conhecimento como centro de nossas experiências vividas no mundo, uma atitude que não propõe um sentido definitivo das coisas e das pessoas, ao contrário, busca sempre o começo, novos caminhos e interrogações sobre os fenômenos. Esse envolvimento e compreensão do mundo não se dão por meio de uma explicação ou determinação dele, mas enquanto horizonte permanente de reflexão, interpretação e vivência, uma vez que o mundo é inesgotável e nosso conhecimento sobre ele, a partir de nossas experiências, constitui-se inacabado (MERLEAU-PONTY, 1999; NÓBREGA, 2010).

Em sua reflexão sobre o mundo, Merleau-Ponty (1999, p. 6) afirma que “o homem está no mundo e é no mundo que ele se conhece”, visto que o mundo é originalmente aquilo que ele percebe, não o que ele pensa, mas o que ele vive. Esse conhecimento está diretamente ligado à minha experiência vivida, por meio do meu corpo, pois é através dele que construo a evidência da minha relação com o mundo, em torno dele propago significações históricas, sociais, culturais e produzo sentidos que fundam a minha existência individual e coletiva. Eu me revelo como “ser no mundo” quando redescubro o mundo em mim, como horizonte permanente de todas as minhas reflexões e como uma dimensão em relação à qual eu não deixo de me situar.

Na perspectiva fenomenológica, a compreensão do sentido do mundo e de nossas experiências se dá pela busca das essências, uma dimensão que só apresenta sentido se unida à dimensão existencial, ao mundo vivido, e que se constitui como a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência, tal como ela é. Essência e existência apresentam-se como dimensões de um mesmo fenômeno, o ser humano, que vive e comprehende o mundo sendo corpo e confundindo-se com ele. Desse modo, “quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269).

Essa filosofia fundamenta-se no mundo da vida e enquanto descoberta vivencial e originária não pretende explicar ou analisar o mundo através do resultado ou do entrecruzamento de múltiplas causalidades, de processos e métodos que o decompõem, o fragmentam, ou sustentá-lo a partir de explicações posteriores acerca dele, ao contrário, visa à descrição do mundo a partir da minha experiência e vivência nele, regressa aos fenômenos, retorna “às coisas mesmas” de maneira originária, a um mundo antes do conhecimento, do qual o conhecimento sempre fala, pois tudo o que sabemos deste mundo percebido só o compreendemos através de nossa experiência vivida (MERLEAU-PONTY, 1999).

É necessário compreender a experiência a partir da noção de mundo vivido, proposta pela Fenomenologia. O mundo vivido, na Fenomenologia de Merleau-Ponty, é o elemento que funda o conhecimento:

A expressão mundo vivido é uma tentativa de tradução da expressão alemã *Lebenswelt*, tema primeiro da Fenomenologia, que diz respeito ao mundo pré-reflexivo. O *Lebenswelt* ganha força com o entendimento sobre a questão da verdade, a partir da obra de Husserl – Investigações Lógicas. Nesta, a verdade não pode ser definida como adequação do pensamento ao objeto, não sendo definida a priori pelo sujeito e nem contemplada na pura exterioridade do objeto. A verdade é definida na evidência da experiência vivida. O vivido não é um sentimento, mas refere-se à percepção como modo original da consciência (NÓBREGA, 2010, p. 37).

A Fenomenologia fundamenta-se no mundo da vida, do qual emergem nossas experiências. É uma filosofia para a qual o mundo, fonte de todos os nossos pensamentos e de todas as nossas percepções, já está sempre “ali”, antes da reflexão ou de qualquer teorização, como uma presença inalienável, e cujo esforço consiste em reencontrar esse contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe um estatuto filosófico. Assim, eu não posso pensar-me como uma parte do mundo, eu me descubro imersa nele a partir de minhas experiências pessoais, mas também do que me conforma como ser humano, através do estabelecimento da linguagem, da história, da cultura que acessa meu mundo ao mundo do outro (MERLEAU-PONTY, 1999).

Dessa maneira, há uma racionalidade, mas o primeiro estabelecimento da racionalidade se dá a partir de minha relação e comunicação com o mundo vivido. Nessa comunicação com o mundo não há a conformação de uma ideia de verdade absoluta e a intenção de compreender os fenômenos em sua totalidade; ao contrário,

a racionalidade constitui-se como um modo de organização do conhecimento; é a aplicação de princípios de coerência aos dados fornecidos pela experiência (NÓBREGA, 2010).

A racionalidade que funda os sentidos das experiências vividas no mundo, e para alcançar o verdadeiro sentido do mundo devemos percebê-lo como um acontecimento da existência, não bastando apenas uma simples descrição da minha experiência, ausente de ser e tempo – pois esta é apenas uma perspectiva de conhecimento sobre o fenômeno –, mas o que eu trago dela para compreender o mundo, para problematizar determinada realidade.

A racionalidade é exatamente proporcional às experiências nas quais ela se revela. Existe racionalidade, quer dizer: as perspectivas se confrontam, as percepções se confirmam, um sentido aparece. Mas ele não deve ser posto à parte, transformado em Espírito absoluto ou em um mundo no sentido realista (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18).

Nesse caminho reflexivo, para que possamos exercitar o espanto e a admiração diante do mundo, é necessário realizar uma “suspensão da atitude natural”, ou seja, devemos nos distanciar e recusar nossa cumplicidade com o mundo, para distender os fios intencionais que nos ligam a ele, fazendo-os aparecer. É o que na fenomenologia de Merleau-Ponty comprehende-se como redução. Esta se apresenta como uma atitude reflexiva do método fenomenológico, capaz de criar novos sentidos à medida que vivemos e assimilamos o mundo. Entretanto, para compreender o mundo é preciso romper nossa familiaridade com ele. A reflexão “só é consciência do mundo porque o revela como estranho e paradoxal” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 10).

Além disso, a redução tem como ensinamento a impossibilidade de uma redução completa, pois nossas reflexões têm lugar no fluxo temporal que elas procuram captar e não existe pensamento que abarque todo o pensamento. Antes, é necessário trazer consigo todas as relações vivas da experiência, assim como a rede traz do fundo do mar os peixes e as algas palpitantes, ir à busca do irrefletido e do que ainda não se pôde dizer do fenômeno investigado e da nossa existência individual e coletiva, estar sempre à caminho, frente às múltiplas tessituras do humano e do próprio conhecimento, sem deixarmos de nos unir a essa tese do mundo, a esse interesse pelo mundo que nos define (MERLEAU-PONTY, 1999).

Portanto, “compreender” na fenomenologia de Merleau-Ponty corresponde a um “reapoderar-se da intenção total” de um fenômeno, quer se trate de uma coisa

percebida, de um acontecimento histórico ou de uma doutrina. Essa compreensão não deve ser isolada, pois em tudo há um sentido que revela a estrutura do ser sob todos os aspectos, um núcleo único de significação existencial que se explicita em cada perspectiva (MERLEAU-PONTY, 1999).

Optamos pela fenomenologia de Merleau-Ponty porque enquanto método esse caminho reflexivo busca conviver com as incertezas e descontinuidades do conhecimento e da própria realidade, precisa de iniciativa, atitude, invenção e arte, sem abrir mão do rigor. Essa opção desafia a tentação de eleger fundamentos únicos, de eliminar as antinomias e traz à tona a dúvida, a incerteza, a relatividade, a historicidade do conhecimento e a necessidade de reinterrogar sempre (NÓBREGA, 2010).

Ademais, ao considerar a linguagem poética do *corpo como obra de arte*, ou do *corpo como sensível exemplar*, Merleau-Ponty (1999, 2004) coloca-se como uma referência significativa para pensarmos a antropofagia, o corpo, o sensível e a educação, ao problematizar a dicotomia entre o ver e o pensar, entre a razão e a sensibilidade, entre a expressão e a significação, considerando a arte como um pensamento que permite novos e intermináveis olhares, habita o mundo sensível e aproxima-se dele.

A pintura moderna, em especial, e a literatura moderna, em particular, servem para Merleau-Ponty como via preferencial para explorar o terreno ambíguo entre o perceber e o percebido, entre o visível e o invisível (MERLEAU-PONTY, 2004) e na tensão e no entrelaçamento entre sujeito e objeto, elas nos ensinam modos de ver, convocam memórias, detêm nosso olhar, colocam-nos questões, fazem surgir novas paisagens, buscam o mundo por si mesmo, uma nova criação, em que forma e conteúdo, o que se diz e a maneira pela qual se diz não poderiam existir separadamente, e como diria Merleau-Ponty (2004, 2004a), “sangram diante de nós”.

Além disso, a ideia de esboço e de inacabamento da pintura e das obras de arte modernas oferece uma senha importante para pensarmos uma educação sensível, em que os processos de conhecimento não se reduzem a etapas preestabelecidas, mas torna disponíveis diferentes possibilidades de comunicação, revelando a abertura aos infinitos olhares possíveis sobre a realidade, concretizados na experiência estética, de perceber e sentir o mundo. “Assim como na obra de arte, os olhares que se cruzam diante dos conceitos, das noções, das estratégias, são permeados de sensibilidade e provocam sentidos múltiplos” (NÓBREGA, 2008, p.

399). São experiências do ser que servem para a sua formação, para alimentar a sua condição de ser no mundo e educam a partir de uma visão de corpo, de vida, de arte.

Considerando a antropofagia como uma atitude que se configura na dinâmica dos processos orgânicos, da história e da cultura, convocando o sensível e despertando a percepção do mundo, observamos que ela encontra-se diretamente relacionada às nossas experiências vividas, à nossa maneira de ser, estar e viver. No movimento da Arte Moderna brasileira, a atitude antropofágica assume um lugar central no processo de criação de nossos artistas, constituindo-se como um suplemento de sentido formulado a partir da experiência vivida e, nesse contexto, destacamos a importância dada à experiência das viagens.

A viagem, como experiência sensível no mundo, permite a descoberta de si e a frequentaçāo do outro, seja um lugar, uma paisagem, ou outro ser humano. Tarsila do Amaral dedicou grande parte de sua vida a viagens pela Europa, pelo Brasil e pelo mundo afora, criando sentidos e relações entre as experiências vividas durante essas viagens e suas próprias criações. Destacamos aqui as viagens realizadas no ano de 1924 ao Rio de Janeiro e a Minas Gerais; um marco antropofágico na carreira de Tarsila, que redescobre o Brasil ao devorar e processar as festas populares dos morros cariocas e o gosto e a arte caipiras do interior de Minas, também vividos em sua infância no interior de São Paulo e que, após serem devorados e processados, transformaram-se em muitas de suas obras.

Acreditando que a experiência de pesquisar, assim como a de pintar e a de viajar, não se separa da experiência vivida e que todo processo de conhecimento é antes de tudo corporal, fui nesse período de produção/construção da tese à busca de conhecimentos e estratégias para me aproximar do meu objeto de estudo. Dessa forma, realizei três viagens às cidades brasileiras de Belo Horizonte-MG (2011); Paraty-RJ (2011) e São Paulo (2012), onde ocorreram, respectivamente, a exposição de artes visuais *Tarsila e o Brasil dos modernistas*, realizada na Casa Fiat de Cultura; a 9<sup>a</sup> Festa Literária Internacional de Paraty, com homenagem ao artista, poeta e crítico literário Oswald de Andrade e, por fim, a exposição *O culpado de tudo*, realizada no Museu da Língua Portuguesa e que também teve como homenageado Oswald de Andrade.

Nessas três viagens pude impregnar-me de imagens, texturas, cores, palavras, gestos e experiências de alguns dos artistas modernos brasileiros, descobrindo na sensibilidade de sua arte novas reflexões para a antropofagia, o corpo, o sensível e a

educação, uma vez que a Arte Moderna, assim como a Fenomenologia, rompe com o estático, o automático, com a consciência convencional, multiplicando os sentidos do mundo para revelar-se outra.

Além das viagens realizadas, outra estratégia de pesquisa foi a elaboração e realização de uma oficina de extensão, intitulada: *A atitude antropofágica – um manifesto para a educação estética e a produção cultural brasileira*, realizada com 16 alunos das três primeiras turmas do Curso de Tecnologia em Produção Cultural, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte – IFRN, Campus Cidade Alta, meu local de trabalho, escolhidos através de convite e pela participação e envolvimento em disciplinas anteriormente ministradas por mim no decorrer do curso.

Essa oficina realizou-se todas as sextas-feiras, com duração de quatro horas, tendo início no final de outubro de 2011 e finalizando-se em abril de 2012, e constituiu-se como um campo de investigação e experimentação da tese, na perspectiva de atribuir sentidos através das experiências vividas por mim e pelos alunos, ao compartilhar e exercitar a reflexão, leitura e vivência da antropofagia e ao permitir a criação de ideias, atitudes e produções através do conhecimento sensível do corpo. Ao final da oficina, os alunos foram estimulados a criar expressões corporais em que pudessem expressar a sua noção de antropofagia, ampliando as suas possibilidades inventivas e imputando sentidos às experiências vividas.

Enquanto estratégia de pesquisa, a oficina permitiu-me pensar na troca de conhecimento e experiências com os alunos, em nossos encontros estéticos e sensíveis, em que o corpo revelou-se, seja através de movimentos, palavras, ideias, gestos e silêncios, seja através de suas produções e criações, em que a arte foi apresentada como conhecimento sensível essencial para a abertura de novos caminhos de resistência, transformação, reflexão e ação.

Ao criar horizontes de sentido e estratégias de percepção sobre a antropofagia, consideramos como escolhas a nossa experiência vivida; incluindo a experiência da viagem; a oficina de extensão como experiência docente; as criações e os relatos dos alunos; imagens; filmes e livros pesquisados; além do diálogo com pensadores como Lévi-Strauss, Montaigne e Oswald de Andrade, que constituem nossas principais referências conceituais e que permitiram transversalizar saberes e promover um diálogo entre áreas de conhecimentos variadas como a Antropologia, a Filosofia, a Arte e a Educação.

O critério de escolha desses pensadores deve-se à relação que observamos entre eles e a filosofia de Merleau-Ponty, em especial quando percebemos a crítica a um saber e um sujeito soberano e absoluto, que sobrevoa o mundo e os acontecimentos; a busca da complementaridade que amplia nosso entendimento do mundo e do humano e não às antíteses e fragmentações de conceitos; a relação com a experiência vivida; a paixão pelas artes com a qual se nutrem para ampliar suas concepções de mundo, de corpo e de conhecimento; a impossibilidade da reflexão completa; a historicidade do conhecimento – não uma história com acontecimentos situados e datados no tempo serial e de decisões instantâneas, mas uma história em que os empreendimentos humanos encontram-se além dos acontecimentos parcelares; a perspectiva de se manter sempre a caminho em seus projetos intelectuais, renovando-se a si mesmo e ganhando novos impulsos a partir de seus próprios esboços e ensaios; a perspectiva de um pensamento que não se separa da vida e dos afetos; a reabilitação do sensível no conhecimento de si, do outro e das ações humanas, relação que nos aponta perspectivas importantes para refletirmos sobre os estudos da antropofagia, do corpo, do sensível e da educação, considerando o humano em sua situação efetiva de vida e conhecimento.

Considerando que o irrefletido em Merleau-Ponty não é o que não foi dito, mas o que possibilita dizer novas coisas, é o impensado, o invisível, o espaço para novas instituições originárias, com esses interlocutores e por meio das estratégias de pesquisa adotadas, a iniciativa é de revigorar nosso pensamento e nossa ação, produzindo conhecimento a partir das ideias desse filósofo, lançando outras questões e ações para a compreensão da antropofagia, do mundo, do outro e de nós mesmos.

Dessa forma, organizamos a tese em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado **APETITES ANTROPÓFAGOS**, é dividido em três partes: **Histórias do ventre**, que aborda uma contextualização histórica sobre o tema da antropofagia, destacando-a no interior do movimento da Arte Moderna no Brasil; **O volume dos corpos na pintura de Tarsila do Amaral**, em que apresentamos a pintura de Tarsila como um horizonte para refletirmos sobre a antropofagia, o corpo e o sensível, tendo o volume dos corpos como desdobramento para a leitura de suas obras, volume que permite ao corpo espacializar-se e impregnar-se de si, do outro e do mundo, e **Tarsila devoradora do Brasil e do mundo**, em que enfatizamos a experiência da viagem como uma forma de educação sensível, um processo antropofágico de autoformação que se dá pela relação intrínseca corpo-mundo-vida, que reabilita o sensível e

desperta o mundo percebido, propiciando momentos de estesia, expressão e criação, destacando, em especial, as viagens que Tarsila do Amaral realizou em 1924, pelo interior de Minas Gerais e pelo Rio de Janeiro, e as viagens que realizei durante o processo de construção da tese.

O segundo capítulo, intitulado **DEVORANDO OUTROS**, apresenta e descreve a oficina de extensão realizada com os alunos do Curso de Tecnologia em Produção Cultural, do IFRN – Campus Cidade Alta, intitulada: *A atitude antropofágica: a educação estética e a produção cultural brasileira*, sua função, objetivos e metodologia, considerando alguns momentos de compreensão, interpretação e vivência da antropofagia como atitude do corpo e do sensível, dando ênfase ao movimento da Arte Moderna no Brasil. Para compreender essa devoração coletiva propiciada pela oficina, destacamos como desdobramentos a relação com o outro no processo de compreensão do mundo e a reversibilidade dos sentidos, de um corpo que é a um só tempo sensível e sentiente ante as experiências que vive.

No terceiro capítulo, intitulado: **DIGESTÃO ANTROPOFÁGICA**, damos ênfase ao processo educativo gerado na troca de experiências com os alunos no interior da oficina desenvolvida, considerando no conhecimento sensível propiciado pela vivência da atitude antropofágica possibilidades de formação do ser, de criação de sentidos e experimentação de si, do outro e do mundo, destacando como desdobramento a relação corpo e mundo proposta pela Fenomenologia.

Para finalizar, apresentamos não uma conclusão, mas um universo de sabores que se delineiam a partir do escrito, como novos roteiros de pesquisa, na parte intitulada **TRANSFORMANDO O DIGERIDO**. Em seguida, as referências de nossa tese - os **SABORES EXPERIMENTADOS** e os anexos, que denominamos **EXCREMENTOS**, não como algo descartável, mas por nos darem infinitas possibilidades para pensar.

## APETITES ANTROPÓFAGOS

*A vida é devoração pura.*

Oswald de Andrade

## HISTÓRIAS DO VENTRE

Sim, Somos Todos Canibais. Não há como negar essa realidade. E são muitas as histórias que descrevem nosso passado não tão longínquo, cujos apetites antropófagos de fato existiram e nos caracterizam dentro desse contexto. Para iniciarmos este capítulo, apresentamos a noção de antropofagia, descrevendo os variados tipos de canibalismo, atestando sua existência e suas diversas funções em determinadas sociedades e citando exemplos históricos desses acontecimentos, considerando as pesquisas e o pensamento de Lévi-Strauss (2006); Montaigne (2010) e Fernández-Armesto (2004), para então inserirmos a antropofagia no movimento da Arte Moderna no Brasil e afirmar que, enquanto atitude do corpo, ela reabilita o sensível e desperta o mundo percebido.

O significado do termo antropofagia, do grego *anthropos*, “homem” e *phagein*, “comer”, expressa, à primeira vista, um ato natural e instintivo de devorar o outro. O sentido habitual da antropofagia compreende o ato de ingerir voluntariamente partes ou substâncias provenientes do corpo de outros seres humanos e geralmente é descrita como o caso de canibalismo na espécie humana.

Segundo Lévi-Strauss (2006), as modalidades do canibalismo são tão variadas, suas funções reais ou supostas tão diversas, que se chega a duvidar que essa noção, tal como é empregada correntemente, possa ser definida de modo mais ou menos preciso. Ela se dissolve ou se dispersa quando se tenta delimitá-la. Desse modo:

O canibalismo pode ser alimentar (em período de penúria ou por gosto pela carne humana); político (como castigo de criminosos ou por vingança contra inimigos); mágico (para assimilar as virtudes dos defuntos ou, ao contrário, para afastar suas almas); ritual (se ele decorre de um culto religioso, de uma festa dos mortos ou de maturidade ou para assegurar a prosperidade agrícola). Pode enfim ser terapêutico como atestam as numerosas prescrições da medicina antiga, e na Europa mesmo num passado não tão longínquo. As injeções de hipófise e os enxertos de matéria cerebral [...] os transplantes de órgãos tornados hoje prática corrente, decorrem indiscutivelmente dessa última categoria (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 18-19)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> O canibalismo que consiste no ato de consumir parte dos corpos de seus parentes e amigos mortos é chamado de endocanibalismo, já a prática conhecida como exocanibalismo ou exofagia, é o ato de consumir os inimigos, prisioneiros de guerra e outras vítimas que não tenham nenhuma relação afetiva com os canibais.

Lévi-Strauss (2006), a partir de suas pesquisas na área de Antropologia Social, afirma que alguns autores, ao considerarem a prática antropofágica como uma monstruosidade ou uma aberração inconcebível da natureza humana, chegam a negar sua existência. Entretanto, como afirma o historiador Fernández-Armesto (2004), a realidade do canibalismo como prática social é inegável, a julgar pela evidência arqueológica, a partir de ossos humanos quebrados para a retirada da medula óssea, que parece estar presente em todas as civilizações, universalizando essa prática. Ademais, à medida que o número de casos observados crescia, a premissa de que o canibalismo era uma atividade inherentemente monstruosa, anormal e desnaturada foi ficando para trás.

Enquanto prática social, não podemos simplesmente considerar a antropofagia como uma monstruosidade ou uma aberração inconcebível da natureza, pois o que podemos observar e que Lévi-Strauss (2006) destaca é que cada sociedade possui leis de compatibilidade e regras de conveniência próprias a cada cultura, segundo um código detalhado de valores, de normas e de símbolos que vão agir diretamente no corpo, como marca de nossa expressão primeira no mundo; escolhas, gestos e formas de comportamentos reveladas e adquiridas pelas regras do convívio social.

Merleau-Ponty (1991), em seu ensaio intitulado “De Mauss a Claude Lévi-Strauss”, situa a noção de cultura a partir desses dois pensadores e no interior da Antropologia Social, sendo esta compreendida segundo um sistema eficaz de símbolos e valores simbólicos que vão inserir-se no mais profundo do individual e ao mesmo tempo caracterizar o coletivo. Dessa forma, tanto o social como o próprio homem apresenta dois polos e duas faces que se relacionam reciprocamente.

No caso do canibalismo, as dinâmicas culturais, as normas e símbolos provenientes de cada cultura nos permite considerá-lo tanto como um ato monstruoso quanto como uma prática social corrente e livre de sanções e preconceitos. Para Merleau-Ponty (1991) é o acesso ao outro, po meio de sua dinâmica cultural, que permite-nos comprehendê-lo sem o sacrificar à nossa lógica ou sem a sacrificar a ele; sem assimilar precipitadamente o real às nossas ideias e sem declará-lo como impermeável. Ao situar o pensamento de Marcel Mauss, Merleau-Ponty indica que este, ao conceber o social como um simbolismo, conseguira um meio de respeitar a realidade do indivíduo e do social e a variedade das culturas sem as tornar impermeáveis umas às outras. Assim, o que há de misterioso na antropofagia previria da essência do simbolismo e se nos tornaria acessível através da relação com o outro

(MERLEAU-PONTY, 1991).

Ao se referir às pesquisas de Claude Lévi-Strauss na área de Antropologia Social, Merleau-Ponty (1991) afirma que, para este autor, os fatos sociais não são nem coisa, nem ideia: são estruturas. Uma estrutura é definida como a maneira pela qual a troca é organizada num setor da sociedade ou numa sociedade inteira. Ela antes “possui” os indivíduos como eles a possuem. “Para o filósofo, a estrutura, presente fora de nós, nos sistemas naturais e sociais, e em nós como função simbólica [...] Faz compreender especialmente de que modo nos encontramos com o mundo histórico numa espécie de circuito, em que o homem é excêntrico a si mesmo e o social só encontra nele seu centro” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 133).

Para a Antropologia Social, é de sistemas desse gênero de que é feita a sociedade: sistema de parentesco e de filiação (com as regras provenientes do casamento), sistema da troca linguística, sistema da troca econômica, da arte, do mito, do ritual e a própria sociedade representa a totalidade desses sistemas em interação. Nesse contexto, cabe substituir, em toda parte, as antinomias por relações de complementaridade e compreender cada cultura de acordo com a variedade de seus costumes, de seus valores e simbolismos, tão complexos como multidimensionais. A tarefa consiste em alargar a nossa razão, para torná-la capaz de compreender o que em nós e nos outros a excede (MERLEAU-PONTY, 1991).

Nesse sentido, enquanto uns justificam o canibalismo representando a carne humana como uma fonte de alimento moralmente indistinguível de fontes de alimentos diversas, em outros contextos, a defesa baseia-se no relativismo cultural e no reconhecimento de que, em algumas culturas, a carne humana é mais do que alimento e seu consumo é justificável não apenas porque ela sustenta vidas individuais, mas porque alimenta a lógica simbólica e ritual de uma comunidade.

Pensadores como Lévi-Strauss (2006), Montaigne (2010) e Fernández-Armesto (2004), afirmam que foram encontradas evidências dessa prática em algumas comunidades ao redor do mundo, mais especificamente na África, América do Sul, América do Norte, ilhas do Pacífico Sul e do Sudeste Asiático, na Nova Guiné e nas Caraíbas (ou Antilhas). Em cada contexto cultural analisado, as modalidades do canibalismo e suas funções mostraram-se diversas.

Ao considerar as variáveis culturais no interior da Antropologia Social, percebemos que os fenômenos têm uma significação imediatamente humana, que não se aparta da dinâmica social, mas que constitui-se num vaivém cíclico entre a

experiência e a construção social (MERLEAU-PONTY, 1991). “Ora, a experiência é, em antropologia, a nossa inserção de sujeitos sociais num todo [em que já está efetuada a síntese que somos], porquanto vivemos na unidade de uma única vida todos os sistemas que compõem nossa cultura” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 129).

Quanto ao canibalismo socialmente funcional, em algumas sociedades, ele coexiste com a exploração da carne humana como alimento. Na Nova Guiné, muitos canibais antigos – alguns ainda praticantes – alimentam-se de seus inimigos, considerando-os como sua caça, com a justificativa de que esse costume é normal em sua cultura. Essa prática também é recorrente nas ilhas do Massim, próximas à Nova Guiné e em algumas sociedades do Sudeste Asiático e do Pacífico (FERNÁNDEZ-ARMESTO, 2004). Levi-Strauss (2006) também destaca o gosto pela carne humana na África e na Melanésia, em que os povos consideram-na um alimento como um outro qualquer, senão às vezes o melhor, o mais respeitável, o único a “*ter um nome*”.

Alguns casos de canibalismo socialmente funcional também foram identificados, praticados e, por muito tempo, permitidos por lei na história moderna do mundo ocidental, geralmente ligados a situações limites e satisfação do instinto de sobrevivência do indivíduo perante uma opção de vida ou morte, como a prática denominada “o costume do mar”, em que marinheiros e sobreviventes de naufrágios e desastres aéreos conseguiam se manter vivos à custa da carne de seus companheiros mortos. Do modo de vista legal, o canibalismo de humanos, quando não se trata de uma situação limite, enquadra-se como crime de mutilação e profanação de cadáver e um grave desrespeito pela dignidade da pessoa humana. Segundo os valores da sociedade ocidental, é um ato repugnante e imoral (FERNÁNDEZ-ARMESTO, 2004)<sup>8</sup>.

Mesmo reconhecendo a existência do canibalismo alimentar ou funcional, também conhecido como “canibalismo da fome”, não podemos reduzi-lo àqueles que consideram a carne humana como alimento moralmente indistinguível de outros, pois, segundo os estudos e pesquisas realizados por Levi Strauss (2006) e Fernández-Armesto (2004), na maioria dos casos, a antropofagia consiste num tipo de ritual

---

<sup>8</sup> Mesmo vivendo uma situação limite de ausência de alimento, em 1884, dois sobreviventes do afundamento do iate *Mignonette* foram condenados por matar um dos companheiros de viagem para comê-lo durante a permanência de 24 dias sem socorro em um barco aberto, e o costume do mar passou a ser declarado como uma prática ilegal (FERNÁNDEZ-ARMESTO, 2004).

religioso e/ou mágico, em que há o desejo de absorção das características do inimigo capturado e posteriormente ingerido, para que se perpetuassem a sua coragem, o seu valor, poder, conhecimentos e qualidades.

Este é o caso dos papuásios orokaivas da Nova Guiné, para quem o canibalismo é uma forma de “capturar os espíritos” em recompensa pelos guerreiros perdidos, assim como os huas, também da Nova Guiné, que comem os próprios mortos como uma maneira de lhes testemunhar afeição e respeito e para conservar o nu e os fluidos vitais que, segundo eles, não são renováveis na natureza. Entre os astecas, a ingestão da carne de um prisioneiro de guerra era uma forma de adquirir sua coragem e, em um gesto complementar, o capturador também vestia a pele esfolada da vítima, com as mãos agitando-se em seus punhos como se fossem uma bijuteria. Nestes casos, não se trata de uma caçada por comida apenas e todo o processo de consumo da carne humana tende a ser seriamente ritualizado. As partes das vítimas consumidas em refeições canibais são selecionadas com cuidado e, às vezes, comem-se apenas nacos simbólicos, em especial o coração (LÉVI-STRAUSS, 2006; FERNÁNDEZ-ARMESTO, 2004).

Casos de canibalismo político, como castigo de criminosos ou por vingança contra inimigos foram atestados desde o século XVI, em especial por viajantes descobridores de terra, jesuítas e colonizadores. As expedições marítimas de conquista da América e a “descoberta do homem” do Renascimento como um ser devorador de carne humana foram reveladores desse tipo de canibalismo que consistia em castigar os inimigos ou vingar-se deles através de um ritual antropofágico.

Em 1556, um caso desse costume marcou a história brasileira: trata-se da morte do primeiro Bispo do Brasil, Dom Pedro Fernandes Sardinha, morto e devorado pelos índios Caetés, então habitantes do litoral brasileiro. Naquele ano, a Nau Nossa Senhora da Ajuda naufragou no litoral do nordeste brasileiro, mais especificamente em território alagoano, e entre os 90 sobreviventes estava o 1º Bispo do Brasil, que foi recepcionado pelos nativos habitantes da região, os índios Caetés. Segundo alguns relatos, todos os tripulantes foram mortos e devorados num ritual antropofágico, iniciando uma guerra devastadora da Coroa Portuguesa contra os índios do litoral brasileiro, conhecida como a “Guerra Justa” (BAGETTI, 2005)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> A morte do Bispo Sardinha marcou a história brasileira e ficou muito conhecida porque foi referenciada por Oswald de Andrade ao final do seu Manifesto Antropófago. Oswald assina o Manifesto como tendo

O Documentário “História Brasileira da Infâmia”, produzido pelo diretor alagoano Werner Salles Bagetti, propõe uma reflexão sobre a escrita da história ao navegar nesse episódio e confrontar opiniões de historiadores, antropólogos, padres e populares, analisando documentos, cartas e personagens da época. Ao assistir o documentário, observamos o quanto um episódio como esse é carregado de mitos, lendas e imaginação e que, diante de questões políticas mais profundas, a questão específica da morte do bispo, ou seja, a maneira como ele foi comido, se foi esquartejado, assado, grelhado, não é o fato central, mas como o canibalismo praticado pelos Caetés foi um atributo extremamente útil para os colonizadores portugueses, que o classificavam como uma ofensa à lei natural. Os que o cometiam se colocavam além da proteção da lei. Com isso, os europeus podiam, impunemente, atacá-los, escravizá-los, subjugá-los à força e sequestrar sua propriedade.

Em entrevista ao diretor desse documentário, o historiador Luiz Sávio de Almeida afirma que o fundamento desse episódio da história brasileira é o de que o bispo comido equivale a ser comida a razão colonial, o que promove o direito à uma guerra, com motivos “justos”, a partir da qual o império colonial português foi autorizado dentro da lei a atacar e escravizar os índios Caetés, conquistando domínios territoriais, implantando e expandindo a cana-de-açúcar, que era um produto muito valorizado no mercado internacional, nas regiões antes ocupadas por eles.

Uma vez comprovada a causa da morte, há um enfrentamento para o sistema, pois era inconcebível aceitar que, por meio do canibalismo foi dizimado o primeiro prelado que existiu no Brasil, devorado por uma série de pessoas que eram comparadas na época a verdadeiras feras ou bichos: “maus”, “destruidores da vida”, “que não aceitam a cultura”. Politicamente foi um grande objetivo colonial considerar a morte do bispo como uma verdadeira atrocidade cometida por “homens incultos e primitivos” que destruíram um homem culto, formado na Universidade de Paris, porque, a partir daí existia a possibilidade do acirramento da luta.

O escritor e jornalista Eduardo Bueno afirma que o episódio da morte do Bispo Sardinha tem todos os ingredientes da genuína história brasileira – classes dominantes, conflito entre elas, corrupção, jogo político, o genocídio indígena, os jesuítas, o seu confronto com a igreja, a Reforma, a Contra-Reforma, a primeira vez

---

sido escrito em Piratininga (nome indígena para a planície de onde viria a surgir a cidade de São Paulo), datando-o ironicamente do “Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”, o que denota uma recusa radical e simbólica do calendário gregoriano vigente, ou seja, ano 1928 do calendário cristão.

que Portugal está realmente investindo seu dinheiro no Brasil, a chegada do aparelho burocrático administrativo e torna-se fascinante por sua possibilidade imaginativa. Além disso, destaca o ritual antropofágico dos tupi como uma forma de comunhão divina, um ritual eucarístico, de incorporação das forças e qualidades do inimigo vencido pelo guerreiro vencedor, havendo uma lógica simbólica subjacente ao ato.

O ritual antropofágico dos tupi era um ritual eucarístico, entendeu? No qual o corpo do guerreiro derrotado era uma óstia. Era uma deglutição eucarística, na qual você tentava incorporar as forças do teu inimigo à você próprio e aquele que seria deglutido, que seria morto, que seria comido antropofágicamente sentia muito orgulho disso, porque a verdadeira sepultura de um guerreiro não podia ser no chão, no solo para ser comido por vermes, tinha que ser o estômago do inimigo, até para dar segmento ao sacramento mais sagrado das tribos tupis, a vingança, porque a guerra e a vingança faziam parte do ritual tupi no seu cerne, era muito importante, eram sociedades guerreiras que precisavam exercer o ritual da guerra e o principal motivo para a guerra era a vingança, já que a conquista territorial não significava tanto assim. Os territórios já estavam bem definidos, não havia uma expansão territorial em andamento, ela já tinha sido encerrada no momento em que os portugueses chegam aqui e os territórios tribais tinham limites quase que rígidos e bem definidos. Então, a vingança precisava manter acesa a chama do ritual antropofágico e era exatamente isso, um ritual (BAGETTI, 2005).

Além do caso de canibalismo descrito no episódio do Bispo Sardinha, destacamos a experiência descrita por Montaigne (2010) em seu ensaio *Sobre os Canibais*, em que descreve a lógica cultural dos índios Tupinambás, habitantes da costa brasileira, em especial seus ritos canibais. O que seduz Montaigne (2010), em sua descrição sobre os Tupinambás é sua coragem, a firmeza de seus combates, sua virtude, sua simplicidade e ingenuidade originais, pouco moldadas por leis e artifícios, ou seja, é uma nação em que

não há nenhuma espécie de comércio, nenhum conhecimento das letras, nenhuma ciência dos números, nenhum termo para magistrado nem para superior político, nenhuma prática de subordinação, de riqueza ou de pobreza, nem contratos nem sucessões, nem partilhas, nem ocupações além do ócio, nenhum respeito ao parentesco exceto o respeito mútuo, nem vestimentas, nem agricultura, nem metal, nem uso de vinho ou de trigo (MONTAIGNE, 2010, p. 146),

mas que, segundo o autor, seus métodos simples têm muito a nos ensinar e podem servir de exemplo para julgarmos a crueldade, a corrupção e a cultura da Europa.

Além do mais, toda a moral deles só contém estes dois artigos: coragem na guerra – valentia contra os inimigos – e a afeição e amizade por suas mulheres.

Seus combates terminam em rituais antropofágicos, através dos quais simbolizam uma vingança extrema aos inimigos mortos por meio da guerra, que acontece de forma nobre e generosa, não tendo outro fundamento além da busca de valentia e virtude e da confissão e reconhecimento por parte de seus inimigos de terem sido vencidos, pois não lutam pelos bens destes, nem pela conquista de novas terras, já que desfrutam de uma fertilidade natural que os abastece em tal abundância que não têm motivo para aumentar seus limites, além de considerarem supérfluo tudo o que vai além de suas necessidades naturais. A verdadeira vitória reside no combate, não na salvação, e a honra da virtude consiste em combater, não em abater. Segundo Montaigne (2010, p. 149-150):

É admirável a firmeza de seus combates, que sempre terminam em morte e efusão de sangue, pois eles não sabem o que é fuga e pavor. Cada um traz como troféu a cabeça do inimigo trucidado e a pendura à entrada de sua casa. Depois de tratar bem por muito tempo seus prisioneiros, e com todas as comodidades que podem imaginar, quem for o dono deles faz uma grande assembleia com seus conhecidos. Prende uma corda num dos braços do prisioneiro, por cuja ponta o segura, afastado alguns passos, temendo ser ferido por ele, e dá ao mais querido amigo o outro braço para que o segure da mesma forma; e os dois, em presença de toda a assembleia, o matam a golpes de espada. Feito isso, assam-no e o devoram juntos, e mandam pedaços aos amigos ausentes. Não é, como se pensa, para se alimentarem, [...] mas para simbolizar uma vingança extrema.

Para aqueles que desconsideram as leis de compatibilidade e regras de conveniência próprias a cada cultura, o canibalismo praticado pelos índios tupinambás é considerado uma espécie de barbárie, no entanto, Montaigne (2010) afirma que não há nada de bárbaro ou selvagem nos povos indígenas da América do Sul em que a antropofagia desempenhava relevante função como processo de aquisição de prestígio e ascensão social, e que, na verdade, cada qual considera barbárie o que se diferencia dos seus usos e costumes.

Sugere ainda que a moralidade do canibalismo não era pior do que o convencionalismo que permitia aos europeus empregar aos seus inimigos mortes cruéis, como aquelas que consistia em enterrá-los até a cintura, darem no restante do corpo muitas flechadas e enforcá-los depois, apesar das vantagens da educação e da

tradição filosófica cristã.

Penso que há muito mais barbárie em comer um homem vivo do que em comê-lo morto, em dilacerar por tormentos e suplícios um corpo ainda cheio de sensações, fazê-lo assar pouco a pouco, fazê-lo ser mordido e esmagado pelos cães e pelos porcos [...] e, o que é pior, a pretexto de piedade e religião, do que em assá-lo e comê-lo depois que está morto (MONTAIGNE, 2010, p. 150).

Segundo Merleau-Ponty, compreender uma outra cultura exige que nós nos transformemos, “trata-se de aprender a ver como estrangeiro o que é nosso e como nosso o que era estrangeiro” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 130). Para este filósofo:

Verdade e erro moram juntos na intersecção de duas culturas, seja porque a nossa formação nos esconda o que há para conhecer, seja porque, ao contrário, ela se torne, na vida concreta, um meio de entender as diferenças do outro [...] É claro que não é possível nem necessário que o mesmo homem conheça por experiência própria todas as sociedades de que fala. Basta que tenha algumas vezes e por tempo suficiente aprendido a deixar-se ensinar por uma outra cultura, pois a partir daí dispõe de um novo órgão de conhecimento, retomou posse da região selvagem de si mesmo que não é investida em sua própria cultura e através da qual se comunica com as outras (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 130).

Com o intuito de compreender a dinâmica simbólica das culturas, relatamos uma experiência muito semelhante à descrita por Montaigne (2010), vivida pelo aventureiro alemão Hans Staden, que, em 1550, foi refém dos índios tupinambás no Brasil, descrevendo esse fato ao retornar à Alemanha, seu país de origem. Théodore de Bry ilustra essa experiência por meio de uma série de imagens, entre elas a intitulada: *Preparo e consumo da carne humana assada no moquém*, do século XVI.

**IMAGEM 01- THÉODORE DE BRY.** *Preparo e consumo da carne humana assada no moquém*, século XVI.



A imagem de Théodore de Bry nos mostra um ritual canibal dos índios tupinambás, realizado, segundo Staden, não pela fome, mas sim por um sentimento de vingança aos inimigos que os antropófagos comiam (FERNÁNDEZ-ARMESTO, 2004). Nela observamos a divisão da carne humana e seu consumo ritualizado entre homens, mulheres e crianças. A descrição de Hans Staden, a respeito de sua própria experiência como prisioneiro desses índios, conta como o sacrifício do autor em um banquete canibal era sempre adiado:

A vítima tinha de aturar os insultos das mulheres e cuidar do fogo onde seria cozida. Primeiro, ela era abatida com um golpe que lhe fazia saltar os miolos. Depois as mulheres raspam sua pele completamente e a deixam bem branca e tapam seu ânus com um pedaço de madeira para que nada se perca. A seguir um dos homens... corta os braços e as pernas acima do joelho. Depois quatro mulheres levam os pedaços que foram cortados e correm com eles ao redor das cabanas com gritos de alegria. [...] As entradas são guardadas pelas mulheres, que

as fervem e fazem uma canja grossa, que chamam de “mingau”. Esta canja é bebida por elas e pelas crianças. Devoram os intestinos e a carne da cabeça. Os miolos, a língua e tudo o que for comestível são dados para as crianças. Quando tudo isso acaba, todos vão para casa, levando sua porção consigo. [...] Eu estava lá e vi tudo isso com meus próprios olhos (STADEN *apud* FERNÁNDEZ-ARMESTO, 2004, p. 51).

No romance *O Enteado*, do escritor argentino Juan José Saer, o narrador é o único sobrevivente de uma expedição espanhola que, num impreciso ano do século XVI atinge as costas do Rio da Prata, sendo dizimada por índios canibais. Depois de uma prolongada convivência com a tribo antropófaga dos *colastiné*, ele retorna à Europa para, no final de seus dias, empreender a tarefa de narrar os anos passados em terra americana. Visando registrar a intimidade da experiência vivida, o romance assume a forma de uma escrita autobiográfica de onde ecoam as crônicas da Conquista e os relatos etnográficos, comuns aos desbravadores do “Novo Mundo”. Porém, devido a sua imprecisa memória o narrador passa a questionar não só a exatidão das lembranças, mas também a real densidade da experiência vivida. Um dos trechos mais interessantes é a sua descrição sobre um ritual antropofágico, uma longa descrição da qual vamos pincelar alguns trechos aqui:

Por fim, desemboquei na praia: com alívio comprovei que já não restava, na pilha de carne despedaçada que jazia sobre o leito de folhas verdes, nada que pudesse me recordar os meus companheiros de expedição [...] Do casario, à medida que a fogueira crescia, chegavam rápidos, homens, mulheres, crianças e contemplavam as chamas. Alguns olhavam, com deleite evidente, a carne empilhada. Jovens e velhos, homens e mulheres, e até mesmo as crianças que tinha visto jogando um pouco antes na margem do rio, participavam da mesma alegria singela e despreocupada que provocava neles o espetáculo da fogueira e da pilha de carne que estava sobre o leito fresco de folhas cortadas [...] Quando, por fim, consideraram que o fogo era suficiente, começaram a acomodar os pedaços de carne: os troncos e as pernas tinham sido divididos para facilitar a manipulação e o cozimento; os braços, ao contrário, estavam inteiros. Como me pareceu ver que a carne trazia, grudados, aqui e ali, fragmentos de uma matéria obscura, inferi que teriam arrastado os pedaços, com descuido no chão, e que teriam aderido aos pedaços folhas secas e raminhos, e terra também; mas quando me acerquei uns passos para ver melhor, comprovei que a carne não tinha sido tratada com negligência e sim, muito pelo contrário, como objeto de uma atenção especial, porque o que havia confundido com aderências estranhas decorrentes do contato com a terra não era outra coisa senão uma espécie de tempero feito com ervas aromáticas destinadas a melhorar o gosto da carne. A disposição da carne nas grelhas, realizada com vagar cerimonioso, fez crescer o fluxo e o interesse dos índios. Era como se a aldeia inteira dependesse desses despojos sangrentos [...]

na presença da carne, não ardiam, esses índios, de um fogo menos intenso que o da pira que se erguia junto às grelhas [...] Apenas os assadores que manipulavam seus longos paus com os quais traziam, do fogo lateral, brasas que disseminavam com cuidado, pareciam distantes do êxito geral. Vigiam, tranquilos e atentos, os detalhes do cozimento, observando, entre a fumaça que os fazia lacrimejar, o mais próximo que podiam a carne, alimentando com brasas novas a capa de cinza em que se convertiam as já consumidas, apagando, com golpes curtos mas hábeis, as chamas que formava, às vezes, a gordura em fusão quando, escorrendo pelas grelhas, gotejava sobre o fogo. Percorriam, lentos e suados, pelos quatro lados, as grelhas, observando os detalhes, e, às vezes, paravam para lançar um olhar sábio sobre o conjunto. Todos estavam ali e eram, aparentemente reais: os assadores tranquilos e experientes, a multidão, a qual algo intenso e sem nome consumia por dentro como o fogo da lenha, e, envolvendo-os, embaixo, em cima, em torno, a terra arenosa, as árvores que nenhuma brisa balançava e de onde os pássaros, com vôos imotivados e súbitos, entravam e saíam, o céu azul, sem uma só nuvem, o grande rio que tremeluzia e, sobretudo, subindo, lento, já quase no zênite, o sol árido, chamejante, do qual parecia que essas fogueiras que ardiam ali embaixo não eram mais que fragmentos perdidos e passageiros. Terra, céu, vazio, carne degradada e delírio, com o sol em cima, passando, desdenhoso e periódico, pelos séculos dos séculos: assim se apresentava, essa manhã, ante meus olhos recém-nascidos, a realidade [...] Da carne que assava vinha um odor agradável, intenso, subindo junto com as colunas de fumaça espessa que demoravam a se dissipar no céu. A origem humana dessa carne desaparecia, gradualmente, à medida que o cozimento avançava; a pele, escura e requebrada, deixava ver, por seus rebentos verticais, um suco aquoso e avermelhado que gotejava junto com as gorduras; das partes chamuscadas se desprendiam lascas de carne ressecada e os pés e as mãos, encolhidos pela ação do fogo, quase não tinham um parentesco com as extremidades humanas [...] talvez, por causa do odor agradável que subia das grelhas ou de minha fome acumulada desde a véspera, quando os índios não me tinham dado mais que alimento vegetal durante a viagem, ou dessa festa que se aproximava e da qual eu, o eterno estrangeiro, não queria ficar de fora, me veio, durante alguns momentos, o desejo, que não se cumpriu, de conhecer o gosto real desse animal desconhecido. De tudo o que compõe o homem, o mais frágil, como se pode ver, é o humano, que não é mais obstinado e simples que seus ossos. Imóvel, em pé, entre os índios também imóveis, olhando fixo, como eles, a carne que assava, demorei alguns minutos para perceber que, por mais que começasse a engolir saliva, quase contra a minha vontade, algo mais forte que a repugnância e o medo se obstinava em me dar água na boca diante do espetáculo que contemplava (SAER, 2002, p. 47-53).

O ritual antropofágico da morte do Bispo Sardinha, o rito descrito por Montaigne (2010), o relato de Hans Staden, assim como o romance de Saer (2002), nos levam a pensar e afirmar que a antropofagia reabilita a sensibilidade do corpo, pois não se trata de considerar o ato de devorar o outro apenas, seja matando-o, digerindo-o ou

fazendo-o desaparecer, mas transformando o ato de comer em um ato culturalmente transformador, que: possui sua própria alquimia; transforma indivíduos em sociedade e doença em saúde; muda personalidades; sacraliza atos aparentemente seculares; funciona como um ritual; faz com que a comida seja divina ou diabólica; libera energia; cria laços; significa vingança ou amor; proclama uma identidade, absorve as qualidades do outro e se deixa transformar por elas.

Segundo o historiador Fernández-Armesto (2004), os canibais e seus críticos sempre concordaram com uma coisa: o canibalismo não é neutro, ele afeta o comensal, cria laços, nos diferencia, nos reconstrói, dando novas formas ao nosso corpo, refaz nossos relacionamentos com as pessoas, com a natureza, com os deuses e na maioria dos casos tem a ver com autotransformação, apropriação de poder, ritualização do relacionamento daquele que come com o que é comido e isso coloca a carne humana no mesmo nível de muitos outros alimentos que comemos, não porque precisamos deles para permanecer vivos, mas sim, porque queremos que nos façam melhores e desejamos que eles nos deem uma parte de sua virtude.

Podemos dizer que Fernández-Armesto (2004), ao comparar os homeopatas, admiradores de comidas saudáveis e todos aqueles que buscam alimentos para ter mais beleza, polir o caráter, ampliar os poderes e prolongar a vida, aos canibais, parece compartilhar com a afirmação que Lévi-Strauss (2006) faz de que *Somos Todos Canibais*, ao admitir que o canibalismo terapêutico é fruto tanto de numerosas prescrições da medicina antiga quanto de práticas e intervenções corporais mais atuais, como é o caso dos transplantes de órgãos tornados hoje prática corrente. As descrições que Montaigne (2010) faz no ensaio *Sobre os Canibais*, da maneira como os europeus julgam bárbaras as práticas canibais dos índios tupinambás e, ao mesmo tempo, cometem atos muito mais cruéis, desleais e dissimulados, também parece concordar com Lévi-Strauss, afirmando que somos tão canibais quanto os índios e ainda mais quando os ultrapassamos em toda espécie de barbárie.

Os estudos de Lévi-Strauss, Montaigne e Fernández-Armesto constituem-se um referencial importante para pensarmos a historicidade do conhecimento sobre a antropofagia. Entretanto, observamos que, para a nossa pesquisa, é preciso avançar a partir dessa compreensão original, considerando outras maneiras de pensar, sentir e agir, na filosofia, na arte e na educação.

Assim, apontamos a antropofagia como ponto de partida que inspirou a ideia de devoração cultural na Arte Moderna brasileira, abrindo com isso outro horizonte de

significação sobre esse fenômeno. De acordo com Nunes (2011), foi através da história mundial que a história e a sociedade brasileira puderam ser compreendidas do ponto de vista da antropofagia, como parte de um ciclo progressor dos valores da humanidade. Dessa forma, a antropofagia, como símbolo da devoração, constitui-se a um só tempo metáfora, diagnóstico e terapêutica:

[...] *metáfora orgânica*, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; *diagnóstico* da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual dos jesuítas; e *terapêutica*, por meio dessa relação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até a primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo (NUNES, 2011, p. 21-22. Grifos do autor).

No interior do movimento artístico-cultural brasileiro da primeira metade do século XX, nasce o movimento antropofágico, fundado e teorizado pelo poeta e escritor paulista Oswald de Andrade e que tinha como principal objetivo a deglutição da cultura do outro externo, em especial a norte-americana e a europeia, a fim de tirar a arte brasileira de sua condição de cópia acrítica de tendências culturais vindas do exterior. Não que se negasse a necessidade de dialogar com a produção estrangeira, o que deveria ser modificado era a postura da elite brasileira frente à submissão aos países desenvolvidos e a postura dos artistas brasileiros diante dessa produção, ou seja, Oswald de Andrade propôs a devoração cultural das técnicas importadas, para reelaborá-las com autonomia, além de incitar um outro olhar para o Brasil, mais sensível, crítico, capaz de embasar novas criações artísticas.

O movimento antropofágico no Brasil originou-se especificamente em 11 de janeiro de 1928, no momento em que Tarsila do Amaral oferece como presente de aniversário à Oswald de Andrade, seu marido nesta época, um quadro recém-pintado por ela. Este, profundamente impressionado, chama o poeta Raul Bopp e, observando o quadro, comenta diante de seu espanto: “É o homem plantado na terra”. Pela vinculação intensa da figura retratada na imagem com a terra, eles recorrem ao dicionário tupi-guarani de Antonio de Ruiz de Montoya, para a obtenção do título da

obra: Abaporu: *aba* (homem), *pora* (gente) e *ú* (comer), significando “homem que come gente”, reproduzindo na língua indígena os termos gregos de antropofagia *antropos* = homem e *phagein* = comer (AMARAL, 2003).

**IMAGEM 2-** TARSILA DO AMARAL, *Abaporu*, 1928.



Fonte:Catálogo, 2008.

Na tela, podemos observar elementos tipicamente brasileiros, como a robustez de um cacto, a intensidade de um sol cítrico, um céu límpido, de azul intenso e, fincado no solo, como que plantado na terra, uma figura cujas proporções corporais

apresentam-se disformes, se comparadas a um corpo humano, com a mão e o pé agigantados, o braço dobrado repousando num joelho e apoiando uma minúscula cabeça pensativa. Assim apresenta-se o *Abaporu* de Tarsila do Amaral, que curiosamente não tem boca e que, por meio dessa inversão nas proporções de um corpo humano, parece atacar tanto o privilégio dado à cabeça na tradição ocidental quanto ao rosto como elemento de identificação na arte.

As dimensões desmedidas do pé, o apequenamento da cabeça e o apagamento do rosto assinalam que o *Abaporu* não corresponde a uma representação realista e figurativa do corpo, mas a um corpo plástico, sujeito a modificações, um corpo que se instala no espaço da natureza, distendendo-se e esparramando-se na planície verde, adquirindo volume, um corpo na fronteira mesma do animal, na confusão mimética com o natural (cabeça – sol, braço – cacto), transformando-se em algo que encontra-se em vias de se formar<sup>10</sup> (AGUILAR, 2011).

A plasticidade e o volume do corpo de *Abaporu* indicam uma compreensão de natureza que está presente na filosofia de Maurice Merleau-Ponty (1999, 2000), em especial em sua ontologia, projeto filosófico que visa compreender a experiência do ser humano no mundo. Para esse filósofo, não há oposição entre a natureza e o humano, visto que a natureza é compreendida como sutura original do homem e do mundo e está ao mesmo tempo dentro e fora de nós. “Estou lançado em uma natureza, e a natureza não aparece somente fora de mim, nos objetos sem história, ela é visível no centro da subjetividade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 463).

Na obra *A Natureza* (2000) e nos resumos do *Curso A Natureza* (1995), o filósofo busca entender a natureza selvagem, como uma introdução à definição do Ser. Ela não é algo que está determinada pelo humano, pois antecede o pensamento e nos escapa sempre à ideia de algo pronto, como um dado final, convencionado pela objetividade linear da causa e efeito. Essa natureza resiste aos conceitos e à própria ciência, porque não pode estabelecer-se por inteiro diante de nós. A Natureza em Merleau-Ponty é o que nos sustenta, o que nos envolve e constrói sentidos próprios,

---

<sup>10</sup> A pintura de Tarsila do Amaral divide-se em seis grandes fases: Vanguarda; Impressionista; Pau-Brasil; Antropofágica; Temas Sociais e Neu Pau-Brasil. O *Abaporu* marca o início de sua fase antropofágica e corresponde ao desenvolvimento natural da fauna-flora tarsiliana, imagem metamórfica, sobre a qual Tarsila diz com simplicidade anos depois: “Segui apenas uma inspiração sem nunca prever os seus resultados. Aquela figura monstruosa, de pés enormes plantados no chão brasileiro ao lado de um cactus, sugeriu a Oswald de Andrade a ideia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago...” (AMARAL, 2003, p. 279-280).

constituindo-se.

Descobre-se também a natureza como uma “camada” em que os espíritos encarnados “pertencem por seu corpo ao mesmo mundo” e que torna possível a história como ordem simbólica. Não a natureza das ciências naturais, ou seja, “o conjunto dos objetos dos sentidos”, mas aquilo com o que nós formamos corpo, com o que mantemos uma relação recíproca ou de co-pertença com o entorno, pois não se pode conceber um problema cuja solução não esteja emboçada em nós e no espetáculo do mundo, já dizia o filósofo Merleau-Ponty (2000).

Nesse sentido, o Abaporu de Tarsila do Amaral apresenta uma outra maneira de ser corpo, em que há um entrelaçamento entre ser e mundo e em que as dicotomias se desfazem, visto que a plasticidade do seu corpo permite dizer que não apenas com a boca podemos devorar o mundo, mas antes, é através de nossas experiências, vividas, encarnadas, que existe essa relação recíproca com o entorno. Assim, afirmamos que o Abaporu come com os pés.

O pé, que me possibilita mover-me diante do mundo, apresenta-me um novo tipo de experiência: devorar o mundo, excretando caminhos inconclusos, inacabados, perspectivando trajetos novos. Nessa rítmica moderna, a antropofagia reiventa o corpo já não segundo a hierarquia da cabeça, mas por um tipo de pensamento que se concretiza e ancora-se no sensível, que engloba todos os seus sentidos, que convida a uma abertura ao mundo, ao outro, à vivência da história e da cultura por meio da experiência vivida.

Essa plasticidade do corpo do Abaporu, marcada pelo agigantamento do pé e pela relação de entrelaçamento com a terra materializou as ideias que Oswald de Andrade lançou no ano de 1928, em seu Manifesto Antropófago<sup>11</sup>. No Brasil do início do século XX, marcado pelo progresso técnico, por um expressivo crescimento econômico, pela intensificação das greves operárias, pelo surgimento do movimento comunista e por transformações sociais resultantes do convívio com outras culturas, o Manifesto Antropófago veio exprimir atitudes e pensamentos de uma arte que pudesse caminhar em busca de novos rumos, frente à saga desenfreada desses novos tempos.

---

<sup>11</sup> O Manifesto Antropófago surge na Revista de Antropofagia, fundada por Oswald de Andrade, Raul Bopp e Antônio Alcântara Machado, e cuja “primeira dentição” vigora de maio de 1928 a fevereiro de 1929. A ideia central do Manifesto é a de dessacralizar o patriarca, símbolo da sociedade capitalista por meio do ritual antropofágico e neste ato religioso contra todas as catequeses, e que nada tem a ver com a gula, haveria a incorporação dos atributos do inimigo e se eliminariam as diferenças.

O pé tem seu equivalente no Manifesto, em uma de suas frases mais enigmáticas: *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.*, ou ainda quando Oswald afirma: *As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e outras paralisações. Pelos roteiros* – indicando a busca desses novos rumos, a mobilidade, o percurso, a experiência de uma renovação da arte brasileira.

Nesse contexto, o Manifesto Antropófago catalisou um pensamento antropológico e estético que se projetou nas obras de vários artistas modernos brasileiros, no campo da literatura, poesia e artes plásticas, aludindo tanto à cultura brasileira, em que o encontro do arcaico com a civilização técnica gera formas peculiares de devorar e recriar as influências exógenas, quanto à dinâmica da modernidade, com sua sucessão vertiginosa de rupturas com o passado, de “canibalizações” típicas da era das metrópoles industriais, que destroem e reciclam as tradições.

Dando outra dimensão ao interesse pelo canibalismo, que vigorava na Europa do século XX, Oswald afirma nesse manifesto a lei do antropófago como lei do homem, ressaltando o sentido de comunhão do inimigo valoroso no ato antropofágico. Inspirando-se no ensaio de Montaigne, *Sobre os Canibais*, o autor admite que é no canibalismo simbólico e mágico dos índios Tupinambás onde está e reside toda a sua compreensão de vida e do homem, afirmando: *Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente*<sup>12</sup>.

Ao recuperar a lógica cultural dos Tupinambás, Oswald afirma que: “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”, pois o sistema social-planetário que compunha a dinâmica de vida desses índios incluía uma relação e uma distribuição dos bens físicos, morais e dignários totalmente diferente da dos colonizadores, e cuja política baseava-se na lei da distribuição e partilha.

Destaca em seu manifesto um horizonte utópico em que o matriarcado da comunidade primitiva substitui o sistema burguês patriarcal, admitindo, entretanto, que não se trata de se opor pura e simplesmente à civilização moderna industrial; antes, Oswald acredita que são alguns dos benefícios proporcionados por ela que tornam possíveis formas primitivas de existência. Por outro lado, o autor afirma que somente

---

<sup>12</sup> “Oswald de Andrade tirou do capítulo XXXI dos *Essais* de Montaigne a própria ideia da vida primitiva. Costumes são quanto à liberdade matrimonial e à propriedade comum da terra, o gosto do ócio e o prazer da dança, virtudes naturais que a “ingenuidade originária inspirava” (NUNES, 2011, p. 27).

o pensamento antropofágico é capaz de distinguir os elementos positivos dessa civilização, eliminando o que não interessa e promovendo, por fim, a *Revolução Caraíba* e seu novo homem *bárbaro tecnizado*. Dessa forma, vai *Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud*, admitindo que *O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior*, interrogando-se: *Tupy, or not tupy that is the question.*

No contexto artístico-cultural brasileiro, podemos afirmar que a antropofagia oswaldiana é, em primeiro lugar, uma reação aos traumas da colonização, exemplificada pelo ato da deglutição do Bispo Sardinha pelos índios Caetés, em 1556, mas é também uma estratégia de absorção crítica e festiva dos conteúdos proibidos e recalcados nos jogos de poder da distribuição cultural – os tabus a serem transformados em totens; ou seja, no ato antropofágico, a absorção do inimigo sacro é uma maneira de transformação permanente do tabu que é comer um ser humano, em totem, em um símbolo sagrado que caracteriza e qualifica o grupo, que representa e une comunidades.

Mediante uma multiplicidade de interpretações proporcionada pela justaposição de imagens e conceitos, coerente com a aversão de Oswald de Andrade ao discurso lógico-linear herdado da colonização europeia, e frente à oposição de emblemas culturais e símbolos míticos, Oswald reconta e critica no Manifesto Antropófago aspectos da história do Brasil e as consequências de seu passado colonial. Padre Vieira, Padre Anchieta, a corte de D. João VI e a Moral da Cegonha surgem ao lado da potência mítica de Jabuti, Guaraci, Jaci e da Cobra Grande e às atitudes vanguardistas de movimentos como o Surrealismo.

Com a sagacidade de um antropófago, ele soube deglutir as influências exógenas e criar o movimento antropofágico em meio às ebullições da vanguarda francesa, à descoberta de Freud e do inconsciente, ao nascimento do Surrealismo, aos relatos de canibalismo na cultura europeia dos anos 1920, ao recurso a termos de fisiologia nos escritos da época, sobretudo a digestiva para exprimir o conhecimento ou a experiência artística, assim como o retorno ao selvagem, à posse do tabu que se transforma em totem, fatos e movimentos que não são uma novidade na Paris do início do século XX, mas uma moda, uma imagem apreendida pelo Oswald antropófago em suas viagens e contatos com outras culturas (AMARAL, 2003).

Enquanto processo de absorção, assimilação e reproposição da cultura do outro, a antropofagia permite mergulharmos no sensível, por meio do corpo, das

experiências vividas, despertando o mundo percebido, projetando outros horizontes de criação para a compreensão da arte e em especial da existência humana.

Na filosofia de Merleau-Ponty, a arte e o pensamento moderno do final do século XIX e início do século XX também tiveram grande destaque, lançando questões, abrindo fissuras no conhecimento e na compreensão do ser humano. Sua filosofia pretendeu tratar dos problemas e questões de sua época, tais como: as novas descobertas da psicologia e da psicanálise, a iminência da guerra, a luta de classes, o movimento impressionista e o surrealismo no campo da arte, assim como as questões da existência. Para o filósofo, a vida filosófica não deveria se destacar da vida cotidiana, cabendo a ele “pensar o mundo de toda a gente”. Da mesma forma, os artistas modernos brasileiros reivindicavam no movimento antropofágico a criação de uma arte brasileira que não estivesse apartada de seu tempo.

Paulo Menotti Del Picchia, poeta, cronista, pintor e ensaísta brasileiro, participante do movimento artístico e cultural da década de 1920, declara que a Arte Moderna deveria incorporar em suas criações esse tempo vivido, esse progresso feito de luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, humanidade, energia, movimento – expressão dinâmica do século. É preciso falar desse mundo, desse tempo, dessas experiências vivas, como:

[...] a do operário reivindicando seus direitos; a do burguês defendendo sua arca; a dos funcionários deslizando nos trilhos dos regulamentos; a do industrial combatendo o combate da concorrência; a do aristocrata exibindo o seu fausto; a do político assegurando a sua escalada; a da mulher quebrando as algemas da sua escravidão secular nos gineceus eventrados pelas ideias libertárias *post-bellum*... Tudo isso – e o automóvel, os fios elétricos, as usinas, os aeroplanos, a arte – forma os nossos elementos da estética moderna (DEL PICCHIA *apud* TELES, 2009, p. 429).

Diante de um século XX marcado pela mobilidade, o pensamento moderno permitiu uma revisão dos conceitos clássicos em nome da experiência. Nesse contexto, cientistas, filósofos, pintores e escritores investiram em pensamentos diferentes dos clássicos, que desejaram eliminar todo o mistério do conhecimento humano, em busca da segurança de um pensamento destinado ao conhecimento integral da natureza. Entre os modernos, observamos conhecimentos aproximados,

inacabados e inconclusos, que confrontam a humanidade e o mundo, esboços que não excluem lacunas, enigmas que se multiplicam, noções e criações que permitem novos e intermináveis olhares, porque o sentido do conhecimento, da arte e da ação é diverso, heterogêneo, múltiplo.

Para os modernos, não há uma representação do mundo que seja completa, cópia fiel desse mundo. Merleau-Ponty, em sua reflexão a esse respeito, afirma que para os modernos, “o fato percebido e, de uma maneira geral, os eventos da história do mundo não podem ser deduzidos a um certo número de leis que formariam a parte permanente do universo” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 07). Por essa razão, os cientistas, filósofos e artistas modernos perderam algumas ilusões do período clássico, como a de alcançar o âmago das coisas e o próprio objeto; não admitem mais a distinção entre espaço e mundo físico, em que forma e conteúdo não se mesclam, para admitir que “temos um mundo em que os objetos não conseguiram estar em identidade absoluta com eles mesmos, onde forma e conteúdo estão como que baralhados e mesclados” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 11).

Nesse sentido, “a ideia de um espaço homogêneo completamente entregue a uma inteligência sem corpo é substituída pela idéia de um espaço heterogêneo, com direções privilegiadas, que têm relação com nossas particularidades corporais e com nossa situação de seres jogados no mundo”, (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 17), em que só alcançamos o sentido das coisas porque nosso corpo está cravado nelas e porque, no encontro com o outro, esse movimento corpo-mundo ganha vida.

Para pensar o moderno, Merleau-Ponty (2004; 2004a) restituirá à pintura e às artes em geral uma grande abertura em sua filosofia. A pintura moderna, em especial, serve para o filósofo de via preferencial para explorar o terreno ambíguo entre o perceber e o percebido, entre o visível e o invisível, nos ensinando a reaprender a ver o mundo, o conhecimento e a própria arte, e nenhuma descrição, definição ou análise da obra de arte consegue substituir a experiência direta que tenho com ela.

Na pintura moderna, cada novo olhar capta o nascimento de outro sentido, a partir das indicações silenciosas de todas as partes que são fornecidas pelos traços da pintura depositados na tela (MERLEAU-PONTY, 2004, 2004a). “Ora, essa filosofia por fazer é a que anima o pintor, não quando exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que sua visão se faz gesto, quando, dirá Cézanne, “ele pensa por meio da pintura”” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 33).

Na arte moderna brasileira, em especial no movimento artístico-cultural do

início do século XX, a pintura foi uma das propulsoras para pensar o humano e seu tempo. É um tempo marcado pelo progresso, pela industrialização, por um crescimento econômico desenfreado, mas é também um momento à espera de uma arte que pudesse exprimir não mais a cópia fiel do real, os padrões e tipos estrangeiros, mas a liberdade criadora de artistas que desejavam desenvolver sua autonomia estética, esboçar por meio de seus gestos uma outra maneira de fazer e sentir a arte (PROENÇA, 2010).

Segundo Graça Aranha (2009a), escritor e participante do movimento artístico brasileiro da década de 1920, é preciso investir em uma criação brasileira, não mais a cópia, a arte oficial, mas o nascimento da arte brasileira, sua gente, sua mobilidade, sua própria expressão.

O espírito moderno é dinâmico e construtor. Por ele temos de criar a nossa expressão própria. Em vez de imitação, criação. Nem a imitação européia, nem a imitação americana – a criação brasileira. Todos os povos criaram. Só o brasileiro se julga incapaz de criar, e resignado se humilha na imitação [...] Toda a cultura nos veio dos fundadores europeus. Mas a civilização aqui se caldeou para esboçar um tipo de civilização, que não é exclusivamente européia e sofreu as modificações do meio e da confluência das raças povoadoras do país. É um esboço apenas sem tipo definido. É um ponto de partida para a criação da verdadeira nacionalidade. A cultura europeia deve servir não para prolongar a Europa, não para obra de imitação, sim como instrumento para criar coisa nova com os elementos, que vêm da terra, das gentes [...] O desejo de libertação é um sinal de que ela já está em nós. Até agora todo o nosso empenho andava em imitar. Desde que em nosso espírito rompemos com essa prática, começamos a fazer coisa nova e coisa nossa [...] A cópia servil dos motivos artísticos ou literários europeus, exóticos, nos desnacionaliza [...] Ser brasileiro é ver tudo, sentir tudo como brasileiro, seja a nossa vida, seja a civilização estrangeira, seja o presente, seja o passado (ARANHA, *apud* TELES, 2009a, p. 461-468).

Para Aranha (2009), há uma vibração íntima e intensa que anima o artista nesse mundo paradoxal que é o universo brasileiro, e ela não se pode desenvolver nas formas mais rijas do arcadismo, do academicismo, do conformismo, do copismo ou do dicionarismo, antes, a beleza da arte moderna está nas emoções provocadas pelos sentimentos que nos vêm dos contatos sensíveis com o universo e que se exprimem nas cores, nas linhas, na mobilidade, nos sons, nas palavras, seja por meio de nossa paisagem – construída como uma arquitetura de onde se destacam planos, volumes e massas e onde a própria cor da terra é uma profundidade, além dos vastos

horizontes que absorvem o céu e dão a perspectiva do infinito, seja através de nossas gentes – que saem das florestas ou do mar, móveis, ágeis como os animais cheios de pavor, sempre em desafio do perigo, e, no impulso do sonho, alucinados pela imaginação, caminham pela terra na ânsia de conhecer e possuir.

Na pintura, na literatura, na poesia, na música, muitos artistas no início do século XX buscaram retratar esse universo brasileiro, mas aqui damos destaque à Tarsila do Amaral, cujas expressões de seus desenhos, de suas pinturas, não se apartam de suas experiências, de sua formação, de sua própria existência, de seu tempo, caracterizado pela industrialização dos anos 1920; pelas inquietações sociais da década de 1930; pela Segunda Guerra Mundial, por bienais, jatos e era de pesquisas espaciais, e através do qual ela atravessa, contemplativa, curiosa, e nele se refugia, projetando-o em seus trabalhos, pintando-o, vivendo-o, transformando-o através de suas obras num tempo e num mundo de toda a gente (AMARAL, 2003; AMARAL, 2004).

## **O VOLUME DOS CORPOS NA PINTURA DE TARSILA DO AMARAL**

Entrelaçada ao seu tempo e como um canibal, Tarsila do Amaral ousou em sua devoração do outro externo e do mundo à sua volta e, como uma exímia antropófaga, soube explorar a força criativa dos temas nacionais, inspirando-se livremente em tendências estéticas europeias, tais como Cubismo, Primitivismo, Pós-Cubismo e Surrealismo, absorvendo-as, digerindo-as e metabolizando-as antropofagicamente. Partindo da livre devoração dos impulsos estrangeiros, Tarsila encontrou em sua investigação da brasiliade um gesto diferente e original, novos traços, esboços e cores para pintar o Brasil e sua gente, mesclando, em suas criações, o progresso do seu país, a dimensão inconsciente de sua memória afetiva e suas recordações infantis, onde ela se percebe saltando daqui pr'ali entre rochas e cactos, em meio às fazendas São Bernardo, no município de Rafard e Santa Teresa do Alto, em Itupeva, no interior de São Paulo, onde viveu e cresceu (AMARAL, 2003; SCHOLLHAMMER, 2011).

Essa mobilidade que marca a infância de Tarsila, marca também sua trajetória como artista, originando traços, formas e cores que estão intrinsecamente ligados às suas experiências vividas: a infância nas fazendas de café; as duas primeiras viagens

à Europa; a volta a São Paulo, em junho de 1922; a atração pelos assuntos brasileiros, sua ligação com a arte de vanguarda e a alta sociedade paulistana; o casamento com Oswald de Andrade; a viagem ao Rio de Janeiro e a Minas Gerais com um grupo de intelectuais, que resultou em quadros que marcaram definitivamente sua carreira artística; primitivismo, Pau-Brasil em 1924; Antropofagia; a militância política de Tarsila e sua ligação com movimentos de esquerda nos anos 1930; a prisão; os projetos de exposição em Paris; sua cultura; sua curiosidade intelectual; seu humanismo; todas essas experiências misturadas a um dos momentos mais decisivos da Arte Moderna no Brasil atravessam a arte de Tarsila, que entrelaça cosmopolitismo e localismo, vanguarda e tradição, na busca por novas formas de expressão (AMARAL, 2003; Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral, 2008).

Imersa em suas próprias experiências, Tarsila do Amaral conseguiu reabilitar o sensível e despertar o mundo vivido na infância, à medida em que retornou “às coisas mesmas”, a um “mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala” e à medida em que deglutiu e digeriu antropofagicamente essas lembranças para exprimi-las em suas criações (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 03).

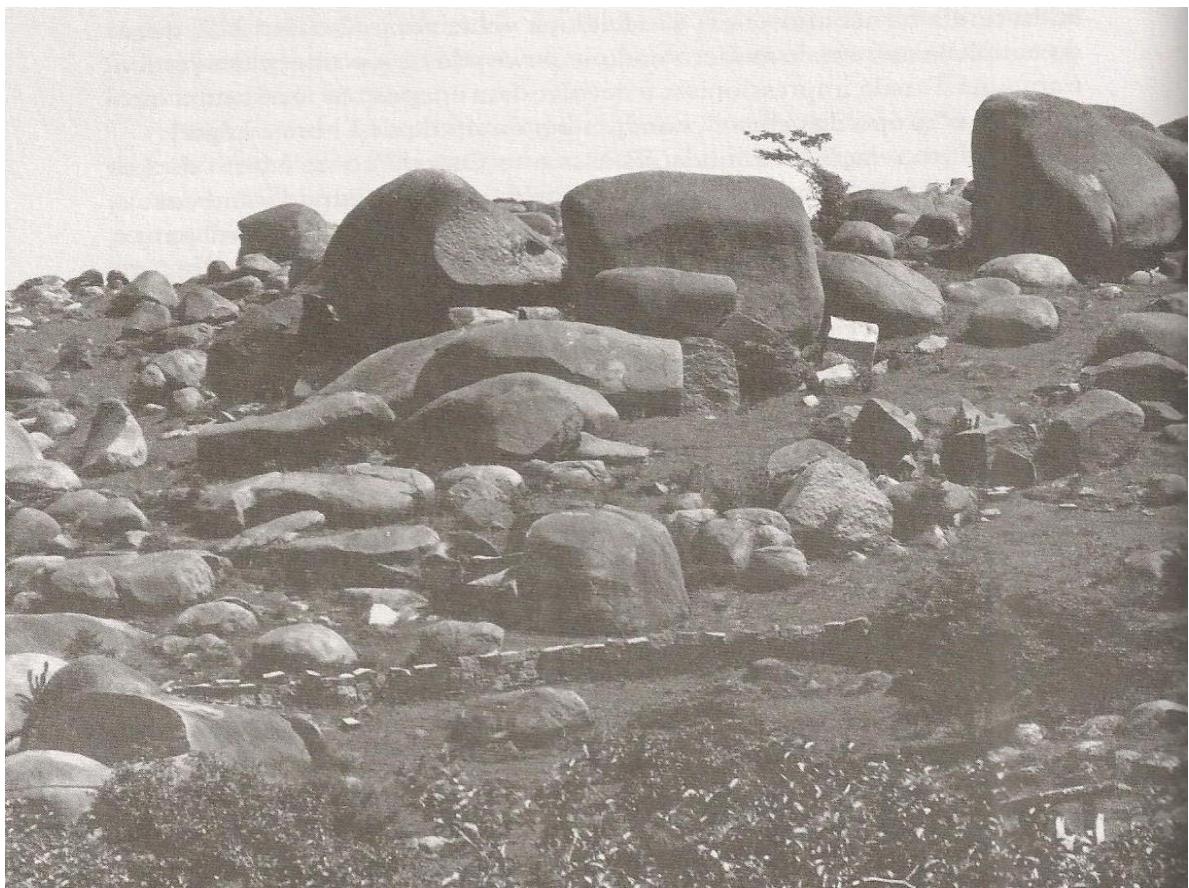
Em meio às suas memórias infantis, a menina Tarsila aparece entre as rochas, cactos, árvores, os pés na terra vermelha, pedras, casas, por meio de uma relação prenhe com uma natureza que não está diante de seus olhos, mas faz parte dela, e em que não é possível separar uma da outra. Neta e filha de fazendeiros abridores de lavouras novas, Tarsila pertencia à uma sociedade de fim de século peculiar a São Paulo, em especial à aristocracia rural paulistana. Foi vivendo experiências nas fazendas de sua infância que observou e conviveu com paisagens diversas, como as rochas e pedras que cobrem a terra nos arredores da Fazenda Santa Teresa do Alto, na região de Itupeva, ou, mais precisamente, Monte Serrat, interior de São Paulo, como podemos observar nas imagens a seguir (AMARAL, 2003, 2004).

**IMAGEM 3-** Fotografia de 1928, de autoria de Tarsila. Pedra na região de Indaiatuba.



Fonte: BARROS, 2011.

**IMAGEM 4-** Rochas nos arredores da Fazenda Santa Teresa do Alto, interior de São Paulo.



Fonte: AMARAL, 2003.

Percebemos que essas rochas parecem personagens agigantados contra o céu, onde as montanhas se sucedem em impressionante desfile de pedras encravadas e sobrepostas, em formatos variados, seus limites bem delineados, entre os cactos e os pastos, estranhas e magnetizantes em sua majestade paralisada, como nos mostra as imagens acima. Compõem uma cenografia imponente, de fazer medo, mas de fazer sonhar também. Estáticas em sua ordem intocável, mas tocada e manuseada pela criança Tarsila do Amaral em sua meninice de filha de fazendeiro rico (AMARAL, 2003).

A devoção pela paisagem de sua infância ela não a abandonou nunca. A própria Tarsila o diz, “minha meninice foram as correrias e as brincadeiras de uma pedra a outra”, davam-lhes nomes, cada criança tinha sua pedra, havia a gruta dos escravos, todo um mundo fantasioso, enfim, fruto da intimidade com a natureza fantástica (AMARAL, 2003, p. 31).

Essa paisagem, essa natureza viva, vivida, contribuiu certamente para a origem e o estímulo à imaginação criadora de Tarsila do Amaral, que reflete bem o universo da pintora posteriormente, em muitas de suas obras: suas figuras recortadas, os volumes irreais arredondados, as formas contra um fundo liso, nos revelam sensivelmente que estão lá, Tarsila e as pedras, Tarsila e as rochas, Tarsila e as árvores, Tarsila e a terra, visíveis e invisíveis. Nesse contexto, não se trata mais de observar a natureza, à maneira de um ser infinito, que contempla o universo, a natureza, de longe, afastado dela, visto que não há mais cisão, há uma relação prenhe com a natureza que também me conforma.

Da mesma forma que as paisagens da fazenda, Tarsila foi marcada pela forte presença da França em sua infância, país a cujos costumes ela foi apresentada desde muito pequena, seja através da mãe, do pai, de Mademoiselle Marie, a professora que a ensinava as lições de francês, dos objetos no interior da fazenda, da comida, do tecido que a vestia, tudo respirava a França que viveu embrionária na sua imaginação infantil, para desabrochar em realidade deslumbrante posteriormente, nos muitos anos que Tarsila viveu em Paris (AMARAL, 2003, 2004).

Suas lembranças infantis encontram a mãe ao piano, tocando *Couperin* ou *Dandrieu*; deparam-se com a fita métrica, onde se viam, num dos lados, os retratos de todos os reis da França, os remédios caseiros como o *Eurythmine Déthan*, ou ainda um potinho de *Crème Simon*, um vidro perfumado de *Jicky*, uma caixa de pó de arroz

*Fleurs d'Amour*, sabonetes de *Pinaud*, quando não eram *Guerlain*, um vidro de elixir dentífrico *Docteur Pierre*, uma tesourinha para unhas da marca *Vitry*; encontram o pai que, à hora do café repetia com ela os versos de Delille: “*Il est une liqueur au poète plus chère/ Qui manquait à Virgile et qu'adorait Voltaire*”, apresentando toda uma coleção de poetas e romancistas franceses: Voltaire, Victor Hugo, Alfred de Musset, que ela via carinhosamente encadernados na vasta biblioteca; ou quando à hora do almoço, patriarcalmente sentado à cabeceira da mesa, à moda brasileira, ele se servia de um bom *Château-Laffite*, um *Lormont* ou um *Chablis*, cuidadosamente tirado de uma adega francesa, enquanto a mãe tomava água de *Vichy Hôpital* ou *Célestin*, da qual as crianças, como Tarsila, compartilhavam, e, algumas vezes, a título de prêmio, recebiam para provar uma gotinha licorosa de *Château d'Iquem*, ou ainda quando, à hora do jantar, fazia as honras da mesa a deliciosa sopa *Julienne* – coleção autêntica de legumes secos, chegados da França em pacotinhos; movem-se em direção de sua cabritice revoltada quando, ao invés de saltar pelas pedras, ou procurar maracujá no mato próximo, era intimada a realizar as lições de francês com Mademoiselle Marie, a professora de vinte anos que morava na fazenda; ou ainda nas lembranças de seus laços de fita, dos vestidos caseiros e os de passeio, feitos com tecidos franceses<sup>13</sup> (AMARAL, 2003).

De fato, a paisagem, a fazenda e a França são as três sensações mais fortes dos primeiros anos da vida de Tarsila, que marcaram decerto seu corpo e sua relação com o mundo, e como não poderia deixar de ser, suas criações. O corpo, posto que é do mesmo estofo do mundo, liga o mundo a mim, por meio da história, das memórias, dos desejos, da sensorialidade, por meio de sua própria arqueologia, havendo um entrelaçamento de elementos simbólicos, da cultura, da vida (MERLEAU-PONTY, 1999).

Essas memórias, paisagens, desejos, verbos, gestos, silêncios, essa arqueologia do corpo revelam experiências que ultrapassam as dicotomias clássicas

---

<sup>13</sup> Não apenas na infância Tarsila vestiu-se de tecidos franceses, em sua ascensão como pintora, na década de 1920, ela foi vestida por Poiret, um grande estilista francês da época. “Caipirinha vestida por Poiret”, como afirmou Oswald de Andrade, possivelmente aludindo às pinturas de 1923: Caipirinha e Manteau rouge, em uma carta endereçada à amada, que tempos mais tarde se transformaria em um dos versos do poema *Atelier*, de 1925, em que Oswald de Andrade retrata Tarsila como uma “Caipirinha”, formada pela terra e a informação original, a tradição e Paris: Caipirinha vestida por Poiret/A preguiça paulista reside nos teus olhos/Que não viram Paris nem Piccadilly/Nem as exclamações dos homens/ Em Sevilha/ À tua passagem entre brincos. Locomotivas e bichos nacionais/ Geometrizam as atmosferas nítidas/ Congonhas descora sob o pátio/ Das procissões de Minas. A verdura no azul Klaxon/ Cortada/ Sobre a poeira vermelha. Arranha-céus/ Fordes/ Viadutos/ Um cheiro de café no silêncio emoldurado.

e que expressam a estesia como comunicação sensível do corpo, por meio de uma racionalidade em que expressão e expresso são inseparáveis, haja vista que o fenômeno da significação não se aparta do corpo e da existência, mas emerge na experiência do corpo, como inerência, quiasma<sup>14</sup>, entrelaçamento ou nó de sentidos (NÓBREGA, 2010).

A noção de inerência está ligada à ideia de carne em Merleau-Ponty. A concepção ou o elemento carne para esse filósofo refere-se à natureza humana, a um elemento que me liga às coisas do mundo ao mesmo tempo que liga o mundo a mim. Dessa forma, a carne do corpo me faz compreender a carne do mundo. Segundo Nóbrega (2010, p. 37), “a consideração da subjetividade encarnada, explicitada na noção do elemento carne, proporciona um leque de possibilidades para a reflexão sobre o ser humano, a vida social, os afetos, o conhecimento”. Em Merleau-Ponty (2005, p. 135-136):

A carne não é matéria no sentido de corpúsculos de ser que se adicionariam ou se continuariam para formar os seres [...] não é fato nem soma de fatos “materiais” ou “espirituais”. Não é, tampouco, representação para um espírito [...] A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo “elemento”, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma *coisa geral*, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a idéia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um “elemento” do Ser.

Ainda segundo o autor:

---

<sup>14</sup> O quiasma é uma noção que propõe um entrelaçamento entre dois fenômenos, criando um novo. Na biologia, um quiasma é um ponto de coito (encontro) em que se cruzam dois cromatídeos, mediante a divisão celular. A anatomia apresenta uma noção de quiasma como cruzamento de alguns elementos anatômicos, como as fibras constituintes dos dois nervos ópticos, na base do cérebro (quiasma óptico), e as fibras de alguns tendões ou nervos. O quiasma óptico é uma estrutura em formato de X formada pelo encontro de dois nervos ópticos. No quiasma óptico as fibras da parte medial de cada retina cruzam para projetarem para o outro lado do cérebro, enquanto que as fibras da parte lateral da retina continuam no mesmo lado. Como resultado temos que cada hemisfério cerebral recebe informações sobre o campo visual contralateral de ambos os olhos. Encontramos também que a noção de quiasma é uma figura de linguagem em que elementos são dispostos de forma cruzada, havendo uma iteração em que se repete um grupo de dois termos alterando-lhes a ordem, por exemplo: “Vinhos fatigada e triste, e triste e fatigado eu vinha”. Em sua filosofia, em especial em seu projeto ontológico, Merleau-Ponty (2000, 2004, 2005) amplia a noção de quiasma, compreendendo-o como um entrelaçamento entre natureza e cultura, entre a percepção e o percebido, entre o visível e o invisível, entre o pensamento e a ação, não havendo separação, dicotomia na compreensão do humano e de sua natureza. O quiasma é portanto, uma outra lógica para a compreensão do mundo e da existência. Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, meu corpo é, ao contrário, o único meio que posso para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne.

a carne de que falamos não é a matéria. Consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobretudo quando o corpo se vê, se toca vendo e tocando as coisas, de forma que, simultaneamente, como tangível, desce entre elas, como tangente, domina-as todas, extraíndo de si próprio essa relação, e mesmo essa dupla relação (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 141).

Com a noção de quiasma, Merleau-Ponty nos convida a refletir a respeito da indissociabilidade entre sujeito e objeto, entre expressão e expressado, entre pensamento e ação, o ato e a significação, entre a filosofia da vida e da cultura. Essas dimensões não estão separadas pelo entendimento; mas encontram-se entrelaçadas na percepção e na dimensão estética, no enigma, cuja originalidade encontra-se no cruzamento das ideias e não na antinomia dos saberes (NÓBREGA, 2008, 2009). Assim, “a animação do corpo não está no inventário das partes ou na encarnação de um espírito como pólos opostos, encontra-se na experiência do corpo, em sua reflexividade capaz de colocar o sujeito em relação com o mundo” (NÓBREGA, 2008, p. 401).

Essa relação do sujeito com o mundo, inaugura, de acordo com Merleau-Ponty (1995a), uma percepção em que não apenas me reconheço ante as experiências que vivo, mas reconheço também o papel do outro ao entrelaçar-me com seu corpo, na descoberta do mundo. Assim:

Se eu sou capaz de sentir por um tipo de entrelaçamento de meu corpo próprio e do sensível, eu sou capaz também de ver e de reconhecer outros corpos e outros homens. O esquema do corpo próprio, pois eu me vejo, é um léxico da corporeidade em geral, um sistema de equivalências entre o dentro e o fora, que prescreve para um se aperfeiçoar no outro. O corpo que tem sentidos é também um corpo que deseja [...] o sentir não é a possessão intelectual “do que” senti, mas despossessão de nós mesmos em seu proveito próprio, abertura ao que não temos necessidade de pensar para reconhecê-lo (MERLEAU-PONTY, 1995a, p. 04).

Essa arqueologia do corpo humano esboça a compreensão da natureza em Merleau-Ponty e a passagem de uma fenomenologia da percepção para uma ontologia do Ser selvagem, posto que não opera por significações já construídas. Descobre-se o Ser selvagem, que não é determinado por classificações ou categorizações de qualquer e toda ordem, porque é o Ser da criação, do mistério, do

silêncio, do enigma, que não pode ser descrito inteiramente pela ciência e nem mesmo pela filosofia (MERLEAU-PONTY, 2005). O Ser selvagem em Merleau-Ponty não corresponde ao não civilizado; é um selvagem no sentido que ainda encontra-se em estado bruto, em vias de se formar. O Ser não é uma substância, ele é criado, inventado, nele os sentidos encontram-se abertos, dilatados.

Para Merleau-Ponty (2005), pensar o corpo humano como aquele que percebe a natureza na qual ele é também habitante exige inicialmente uma “estesiologia”, um estudo do corpo como animal de percepções. Dessa maneira, não há duas naturezas, uma subordinada à outra, mas um ser duplo que guarda uma filosofia da carne como visibilidade do invisível, ele é sensível e “sentiente”; ele é visto e se vê, ele é tocado e se toca (MERLEAU-PONTY, 1995a). Esse corpo estesiológico (capaz de sensação) é o corpo do Ser selvagem, o corpo da experiência vivida, que possibilita, a partir de sua experiência no mundo a criação de novos sentidos, que se entrelaçam e se comunicam.

Ao eleger o corpo como campo de conhecimento e de reflexão, não o corpo objeto, soma de partes isoladas, mas o corpo como obra de arte, aberta e inacabada, Merleau-Ponty irá problematizar a dicotomia entre o ver e o pensar, entre a razão e a sensibilidade, instituindo uma nova racionalidade, marcada pela estesia do corpo como comunicação sensível, pela reversibilidade entre lógica e sensível, expressão e significação, possível de ser observada na pintura, na literatura, na poesia, nas imagens do cinema.

Na pintura, na literatura, na arte moderna, o movimento vidente/visível cria sentidos, instaura novas maneiras de olhar e de perceber o mundo. Essa relação entre o órgão do sentido da visão e a significação do que é visto é redimensionada na filosofia de Merleau-Ponty através do conceito de sensível, compreendido não como qualidade do objeto ou impressão física, mas como significação, sentido, intenção, ser em estado bruto ou selvagem, que me atinge no que tenho de mais secreto num absoluto de presença do outro e do mundo (MERLEAU-PONTY, 2004).

Nesse contexto, “o olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19-20) e o pintor aquele que foi atravessado pelo universo. “O que chamam inspiração deveria ser tomado ao pé da letra: há realmente inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, ação e paixão tão pouco discerníveis que não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado”. Para Merleau-Ponty (2004, p. 22), “a visão do pintor é um nascimento

continuado".

O sorriso de um monarca morto há tantos anos, do qual falava a Náusea, e que continua a se produzir e a se reproduzir na superfície de uma tela, é muito pouco dizer que está ali em imagem ou em essência: ele próprio está ali no que teve de mais vivo, assim que olho o quadro. O "instante do mundo" que Cézanne queria pintar e que há muito transcorreu, suas telas continuam a lançá-lo para nós, e sua montanha Santa Vitória se faz e se refaz de uma ponta a outra do mundo, de outro modo, mas não menos energicamente que na rocha dura de Aix. Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnais, de semelhanças eficazes, de significações mudas (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 23).

Enquanto o objetivo da pintura clássica era criar uma ilusão de objetos reais, mediante artifícios de perspectiva, transportar para a tela uma representação convencional do que se via, e a significação da obra de arte estaria fora do quadro, em sua aproximação com o real, com o tema e o procedimento do pintor, na pintura moderna não há a imitação do mundo, mas o mundo por si mesmo, uma nova criação, em que forma e conteúdo, o que se diz e a maneira pela qual se diz não poderiam existir separadamente e que a cada novo olhar capta o nascimento de outro sentido; isto porque a pintura moderna reconcilia o homem com o mundo, revisa conceitos como espaço, tempo, volume, em nome da experiência de uma visão ainda não estabelecida. Cézanne dizia que o pintor capta um fragmento da natureza e torna-o absolutamente pintura (MERLEAU-PONTY, 2004).

Os modernos acreditavam que no mundo percebido e no quadro que o exprime cor, forma, aspecto do objeto não são dominados e fixados por um olhar rígido, que observa apenas uma paisagem eterna e imutável, ao contrário, eles revelam vibração e vida, como de fato o mundo que se apresenta a nós. Não há cisão entre natureza e cultura, entre quem olha e quem vê, o pensamento e a sensação.

As criações de Tarsila do Amaral, ao reabilitarem o sensível, revelam vibração e vida, havendo um nascimento continuado a cada olhar, na medida em que ela se instala no universo e por ele é atravessada. Os registros captados pelos gestos de suas pinturas, muitos frutos de sonhos e sentimentos cravados em sua memória infantil, apresentam um mundo de visíveis e invisíveis, como uma cicatriz aberta, sempre a sangrar.

Foi assim que, anos depois de pintado, o Abaporu se revelou à Tarsila não apenas como uma pintura marco do movimento antropofágico, mas como o desdobramento de imagens subconscientes, sugeridas por estórias que ela ouvira quando criança, em especial as contadas pelas pretas velhas da fazenda à criançada na hora de dormir, repetidas dezenas de vezes e misturadas às lembranças inapagadas dos negros, divulgando seus medos, lendas e superstições: “a casa é assombrada, a voz do alto que gritava do forro do quarto, aberto no canto, ‘eu caio’, e deixava cair um pé (que me parecia imenso); ‘eu caio’, caía outro pé, e depois a mão, outra mão e o corpo inteiro, para o terror das crianças apavoradas (AMARAL, 2003, p. 280-281)<sup>15</sup>.

Em carta direcionada à família, datada de 19 de abril de 1923, Tarsila oferece-nos um nexo entre a investigação da brasiliade e a dimensão inconsciente de sua memória afetiva, ao escrever: “Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora de minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando” (BARROS, 2008, p. 26).

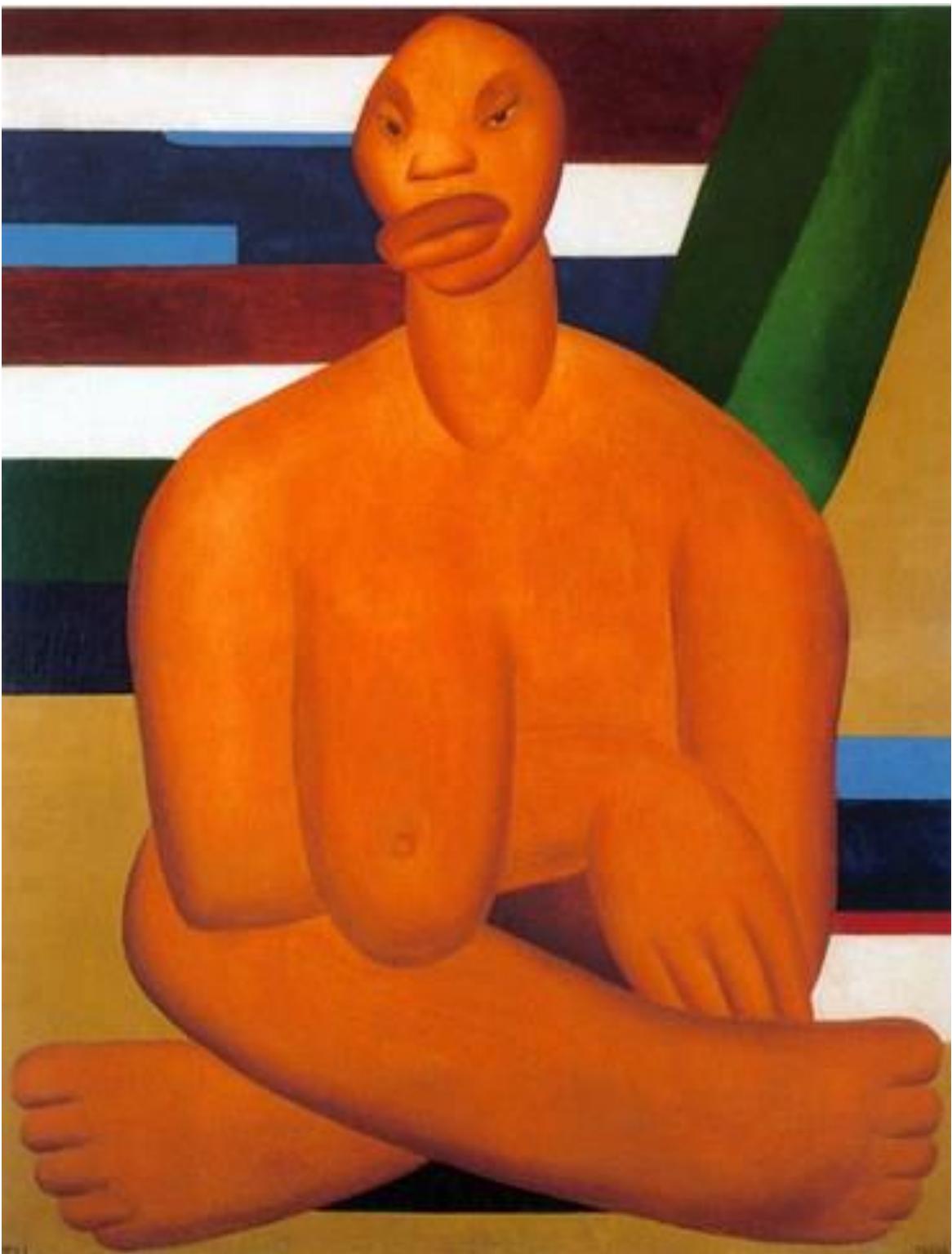
Essas memórias da infância, misturadas à sua imaginação onírica, mítica, compõem atmosferas de sonho, em composições estruturadas com precisão, aliando o sonho à realidade, em visões recortadas do mundo, mas fora dele, ancestrais em seu relacionamento com a terra, mas profundamente atuais no registro do seu tempo (AMARAL, 2003). É o que podemos perceber na obra *A Negra* (1923), de Tarsila do Amaral. A figura feminina de traços fortes e bem delineados, pesadamente assentada na terra, cuja força constitui sua própria cor de pele, essa é a Negra de Tarsila<sup>16</sup>.

#### **IMAGEM 5- TARSILA DO AMARAL, *A Negra*, 1923.**

---

<sup>15</sup> Por uma observação informal de sua amiga Sofia Cavernassi Villalva, que lhe declarava que suas telas antropofágicas lembravam-lhe seus pesadelos, Tarsila, anos depois de pintados esses quadros, identificou, pela primeira vez, que a origem de sua pintura dessa fase estava em imagens subconscientes, sugeridas por estórias contadas pelas pretas velhas, que ouvia quando criança nas fazendas do interior de São Paulo, onde viveu (AMARAL, 2003). Essas histórias de assombração, lendas e superstições ouvidas nessa época de sua vida ganham viés a partir de 1927, quando surgem seres fantásticos, paisagens e vegetações exuberantes em aquarelas e desenhos antropofágicos. Não se trata somente de nostalgia, ela busca na arqueologia do seu corpo as memórias, o fundo imaterial que delas emerge.

<sup>16</sup> *A Negra*, foi realizada em Paris, em 1923, antes mesmo da denominada fase “Pau-brasil” da pintura de Tarsila do Amaral, e já é concebida como uma imagem essencialmente alegórica, que procura representar uma “entidade” nacional, como diria Mário de Andrade (AMARAL, 2003).



Fonte: CATÁLOGO, 2008.

Na Negra, observamos um corpo cujo volume parece querer comunicar uma mensagem, como os lábios carnudos e o seio agigantado que a pertence. É um seio farto, de mulher forte, que conduz à ideia de fertilidade, seio que alimenta, como o das escravas que tomavam conta das crianças, também amas de leite com quem Tarsila conviveu em sua infância. Um ser-natureza que junto a si traz também a imagem da

vegetação típica das fazendas em que Tarsila foi criada, como a folha de bananeira. Talvez por essa razão, ao observarmos a tela, nos instalamos nela, na estesia de um olhar doce e miúdo envolvido por um corpo agigantado de uma negra que foi assim descrita pela pintora: “figura sentada com dois robustos toros de pernas cruzadas, uma arroba de seio pesando sobre o braço, lábios enormes, pendentes, cabeça proporcionalmente pequena” (AMARAL, 2003, p. 280).

Essa inerência corpo-mundo, pintada por Tarsila, conferiu a ela um lugar de pioneira de uma arte brasileira ainda não realizada até então, pois, pela primeira vez apresentava-se um negro numa tela com tal destaque e força, “conscientização em sua projeção embora inconsciente, posto que Tarsila pintava quase que como envolvida sempre numa atmosfera peculiar, da presença do negro em sua formação, em sua infância, dentro da paisagem a que a artista se sentia pertencer” (AMARAL, 2003, p. 120). A Negra é a emergência de um sentido bruto, ainda não sedimentado por uma significação instituída.

A *Negra* talvez seja, ao lado de *Abaporu*, uma das imagens mais fortes e mais carregadas de significado mítico da produção de Tarsila e, pode-se dizer, do modernismo brasileiro. A figura feminina que habitava o território brasileiro antes da colonização era uma criatura pré-moderna, um ser-natureza, alheio à civilização e seus desdobramentos. A *Negra* é uma alegoria da figura da Mãe mítica, como uma deusa primitiva da fertilidade, de seio agigantado, pesadamente assentado na terra, com o qual parece compartilhar cor e matéria. Ainda que Tarsila tenha declarado diversas vezes sua fonte de inspiração para as pinturas da fase antropofágica – à qual *A Negra* sem dúvida se filia, embora a anteceda em cinco anos –, essa obra provavelmente teve origem em uma fotografia tirada pela própria artista de uma ex-escrava que continuava trabalhando para a família. As duas negras, a da pintura e a da fotografia, estão sentadas com a mão direita apoiada no colo, o lábio grosso, os olhos doces e miúdos, o cabelo colado à cabeça; a escadaria da foto é traduzida como tiras horizontais de cor no fundo da tela; e a diagonal à esquerda da funcionária é transferida para o lado direito da pintura, por meio da estilização de uma folha de bananeira (BARROS, 2011, p. 19).

**IMAGEM 6** - Ex-escrava da família Amaral, fotografada por Tarsila.



Fonte: BARROS, 2011.

Um acoplamento de *A Negra* com o *Abaporu* daria lugar, em 1929, à tela *Antropofagia*. Nela há também cisão, entrelaçamento entre natureza e cultura, há fusão entre o humano e a paisagem, entre um corpo e outro. O sol cítrico e o cacto de Abaporu misturam-se à folhagem de *A Negra*, os corpos entrelaçam-se um no outro, fixados na terra, como que plantados ao chão. Mantém seus volumes originais, agigantados, havendo destaque para o seio da negra e para os pés do Abaporu. Conservam sua cor de terra, admitindo essa relação prenhe com a natureza, indissociável. O verde predomina nessa tela, verde brasileiro, de tons diversos que conduz nosso olhar.

Eis a *Antropofagia* de Tarsila do Amaral, que devora com sagacidade suas duas obras anteriores para criar um novo sentido e encontra-se imersa em um tempo-espacço próprio, imersa no mundo e por ele transformada em carne, posto que o corpo, *como sensível exemplar* está atado ao tecido das coisas, o atrai e o incorpora, da mesma forma que o pintor ao oferecer seu corpo ao mundo o transforma em pintura.

**IMAGEM 7 - TARSILA DO AMARAL, *Antropofagia*, 1929.**



Fonte: CATÁLOGO, 2008.

Ao oferecer seu corpo e a sensibilidade de suas reminiscências infantis ao

mundo, por meio da tela *Antropofagia*, Tarsila conseguiu promover um duplo encontro, um coito ou ainda um quiasma entre A Negra e o Abaporu, visto que eles agora fundem-se e seus corpos se devoram, assim como devoram a paisagem, que os identifica culturalmente. Em Merleau-Ponty (2005), o quiasma é a ideia de que toda percepção é ato de duas faces, circularidade falar-escutar, ver-ser visto, perceber-ser percebido. Para o filósofo:

Há um círculo do palpado e do palpante, o palpado apreende o palpante; há um círculo do visível e do vidente, o vidente não existe sem existência visível; há até mesmo inscrição do palpante no visível, do vidente no tangível e reciprocamente; há, enfim, propagação dessas trocas para todos os corpos do mesmo tipo e do mesmo estilo que vejo e toco – e isso pela fundamental fissão ou segregação do sentiente e do sensível, que, lateralmente, faz os órgãos de meu corpo entrarem em comunicação, fundando a transitividade de um corpo a outro (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 139).

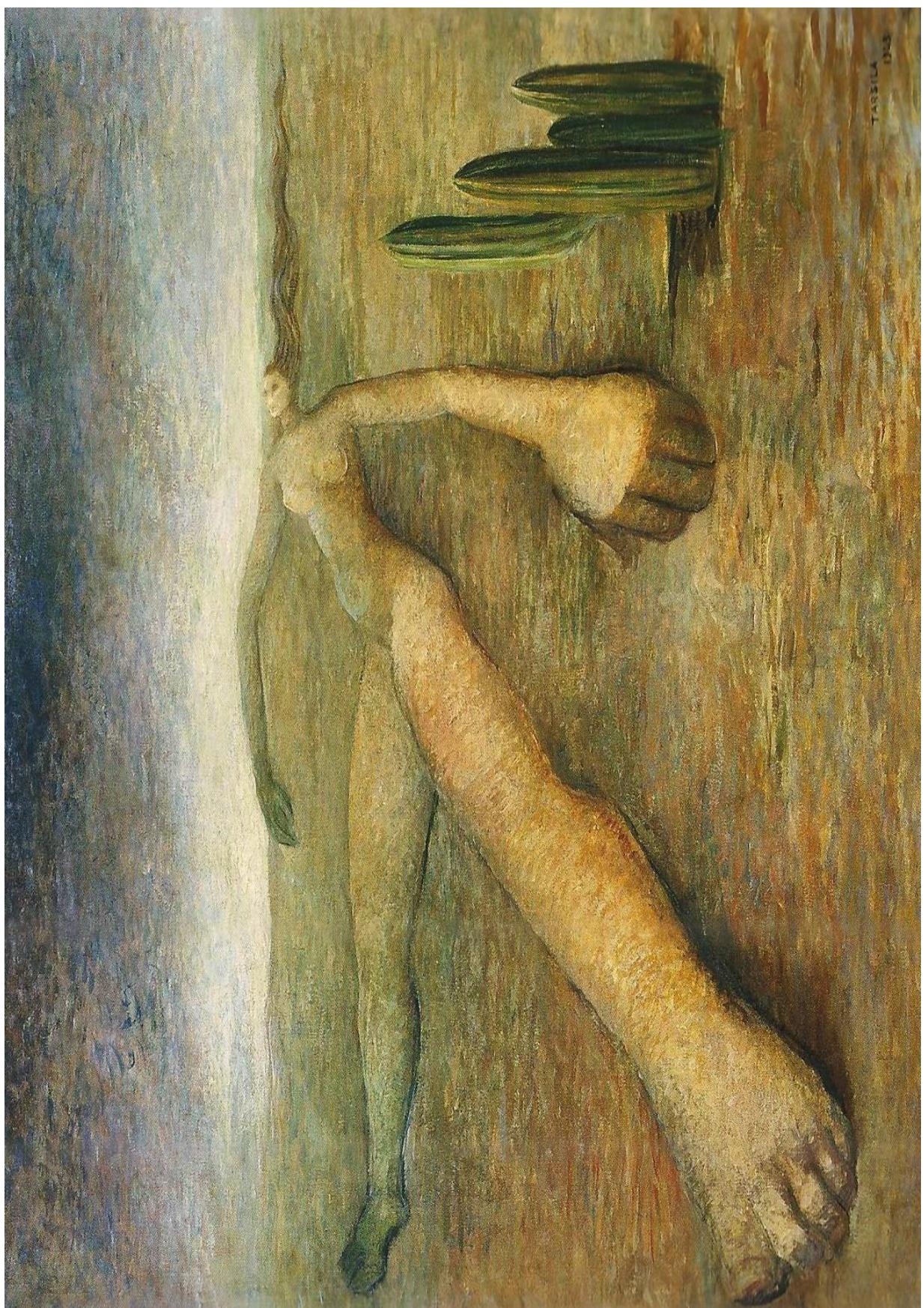
Os idos de 1940 são para Tarsila um tempo de indefinição de sua obra, um tempo de diversificação de técnica, ausência total de firmeza sobre o caminho a seguir, próprio de um pensador, filósofo ou artista cuja obra não é um fim em si mesma, mas uma possibilidade, próprio de quem retoma sua obra, suas angústias e com ela se refaz.

Sem maior possibilidade de comunicação, Tarsila, pintava, apenas, sem a preocupação de imprimir uma unidade ou uma linha à sua produção. Em meados de 1940, todavia, realizou quatro telas magníficas: Praia, Primavera, Roda e Terra – banhadas em azul, uma evocação antropofágica de corpos distendidos no espaço infinito (AMARAL, 2003, p. 381-382)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> A tela *Roda*, pintada em 1947, pertence à mesma fase de *Terra*, *Primavera* e *Praia*, telas que atravessam os anos 1940, entre 1943-1947, e que compreendem o período denominado neo-antropofágico de Tarsila do Amaral, evidente nas formas agigantadas, com grandes deformações, de colorido suave e clima surrealista. Entretanto, desde os anos 2006 e 2007, essa obra não foi mais localizada. A tela *Lenhador em repouso*, da década de 1940, também pode ser incluída nessa fase (CATÁLOGO Raisonné Tarsila do Amaral, 2008).

IMAGEM 8 - TARSILA DO AMARAL, *Terra*, 1943.



Fonte: CATÁLOGO, 2008.

Em Terra (1943), Tarsila do Amaral faz ressurgir seus volumes e deformações corporais, de clima surrealista. Nessa tela, a figura feminina encontra-se estreitamente unida ao solo, tão confundida e mesclada, que compõe com ele como um só todo. Ao situar-se neste espaço, ela o habita, com todo o seu ser. Seu tom de pele revela a aridez da terra, um marrom áspido, que se prolonga de seu corpo ao solo, do solo ao seu corpo num absoluto de presença carnal entre um e outro. No horizonte, destaca-se um céu preto-acinzentado, como que preenchido por nuvens que se aglomeram e se unem para fazer surgir uma tempestade. Além do corpo disforme da mulher, que preenche a tela de um lado a outro, um cacto verde reluzente conduz nosso olhar para o canto direito da tela, como que para nos alertar de nossa capacidade de resistir às intempéries, posto que o cacto tem espinhos, sobrevive a ambientes inóspitos, e, em contrapartida, para o sertanejo brasileiro, em meio à seca do sertão, é símbolo de sobrevivência, ele resiste para alimentar o gado e muitas vezes, as próprias pessoas.

Segundo Eliade (1992), a simbologia da terra é forte em diversas culturas e a encontramos em todas as partes do mundo, sob inúmeras formas e variantes. A mais expressiva delas é a que considera a Terra como a origem e a mãe da vida, que dá à luz todos os seres, nutre-os em seu solo e depois recebe deles o germe fecundo. Além disso, a imagem da Terra é diretamente vinculada ao feminino, à mulher, mãe humana, e acredita-se que essa experiência fundamental é apenas a representante da Grande Mãe telúrica, dando lugar a inúmeros costumes.

Um desses costumes corresponde, de acordo com Eliade (1992), a um ritual que se encontra, pelo menos em parte, em todos os lados do mundo, da Austrália à China, da África à América do Sul, conhecido como *Humi Positio*, ou o parto que se realiza no chão, no solo. O ato de gerar ou parir na terra, realizado pela mãe humana, corresponde, segundo Eliade (1992), a uma versão microcósmica de um ato primordial da aparição da vida no seio da Terra. “Por isso, a mãe humana deve colocar-se em contato direto com a Grande Mãe, a fim de se deixar guiar por ela na realização do grande mistério que é o nascimento de uma vida, para receber dela as energias benéficas e encontrar aí a proteção maternal” (ELIADE, 1992, p.119)<sup>18</sup>.

Além de um ritual presente no nascimento, o *Humi Positio* é também um costume que se figura na hora da morte, como observado na China Antiga. Assim,

---

<sup>18</sup> Eliade (1992, p. 119) destaca que: “Em textos demóticos egípcios, a expressão “sentar-se no chão” significava “parir” ou “parto””.

para nascer ou morrer, para entrar na família viva ou na família ancestral, há um limiar comum que é a Terra. Da mesma forma em que há a deposição da criança no solo, no momento que sucede seu nascimento, também os moribundos, sejam homens ou mulheres, crianças ou adultos, são depositos no solo, cabendo à Terra lhes assegurar uma proteção divina, dizer se o nascimento ou a morte são válidos e se é necessário tomá-los como fatos consumados (ELIADE, 1992).

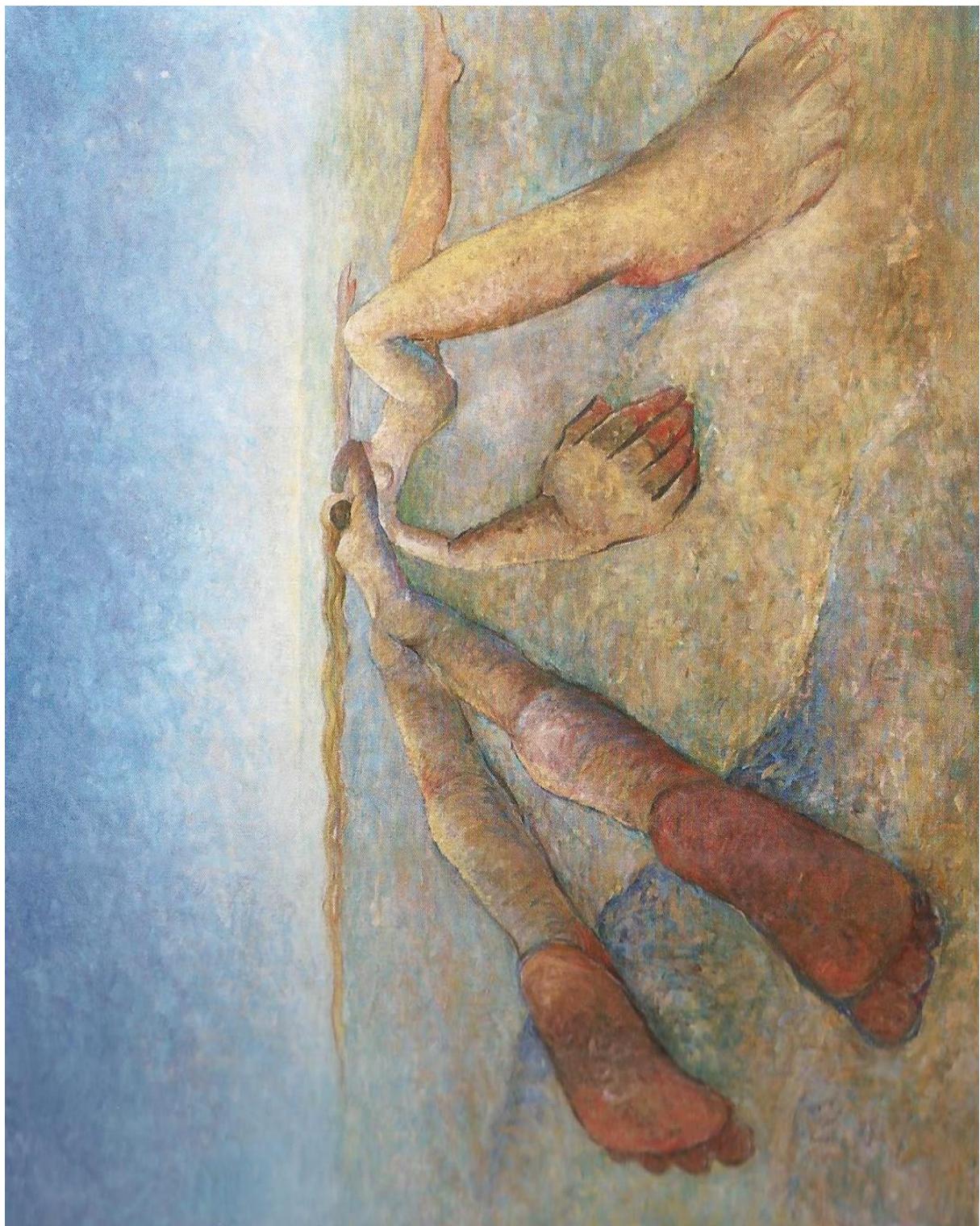
Esse simbolismo tão forte entre a Terra e a figura feminina como que nos salta aos olhos e a todos os nossos sentidos, ao observarmos a imagem *Terra*, de Tarsila do Amaral, como que nos reiterando que a mulher relaciona-se misticamente com a terra, assim como ela é fértil e fecunda, inventiva e criadora. Ademais, Eliade (1992) nos alerta de que o fenômeno social e cultural conhecido como matriarcado, defendido por Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago, em oposição ao patriarcado da sociedade ocidental tecno-burguesa, está ligado à descoberta da agricultura pela mulher. “Foi a mulher a primeira a cultivar as plantas alimentares. Foi ela que, naturalmente, se tornou proprietária do solo e das colheitas”. O prestígio mágico-religioso e, consequentemente, o predomínio social da mulher têm um modelo cósmico: a figura da Terra-Mãe (ELIADE, 1992, p. 121).

Voltando à imagem de Tarsila, com o corpo deitado e expandido no solo árido, a figura feminina contempla o céu tempestuoso e não podemos deixar de pensar na própria figura de Tarsila do Amaral que, nos idos de 1940 já não vive dos tempos luxuosos de festas e viagens costumeiramente realizadas durante toda a década de 1920, frutos de sua herança das terras de seu pai, o poderoso fazendeiro de café José Estanislau do Amaral Filho, mas, pelo contrário, se vê pequena diante de um mundo que a descontou como pintora e, neste momento, convive com sua ausência de um caminho a seguir. Como as obras de Tarsila trazem sempre impressas uma característica do espaço e tempo vividos por ela e, posto que nosso corpo é do mesmo estofo do mundo, confunde-se e entrelaça-se com ele, penso que a terra árida talvez seja o contato de Tarsila consigo mesma, com a angústia, a busca, a indefinição e a dura realidade dos novos tempos. Essa distorção das formas e imbricação com o mundo também é possível de ser observada em Primavera (Duas figuras).

Pintada em 1946, a tela Primavera (Duas figuras) nos convida a refletir sobre nosso contato com uma natureza que nos conforma, e com o outro, que é também o reflexo de nossa existência no mundo. Ninguém é indiferente ao poder das quatro estações e de seu ciclo anual de nascimento, crescimento e declínio, e da mesma

forma, não somos indiferentes a um outro, posto que vivemos num mesmo mundo que nos ultrapassa.

**IMAGEM 9 - TARSILA DO AMARAL, *Primavera (Duas figuras)*, 1946.**



Fonte: CATÁLOGO, 2008.

O ciclo das quatro estações permite uma compreensão da natureza humana

como fluxo, com ele existe a ideia de uma temporalidade que se refaz. Percebemos o verão como a expressão máxima de força, de vida, de exuberância, é quente, transborda, borbulha, ferve. Em seguida, o outono surge, as folhas das árvores perdem suas cores originais e caem, como que se despindo para receber o inverno, período em que tudo começa a se encolher, recolher, retrair, quando tudo adormece devido às baixas temperaturas, quando os pássaros e outros animais migram para novos locais, com o intuito de fugir do frio demais, ou quando os ursos hibernam. Depois de um tempo de repouso e de introspecção, a Primavera faz ressurgir um novo ciclo, em que tudo se renova, a flora e a fauna reflorescem, como que acordando do repouso do inverno para uma nova fase, mais bela e fértil. Na primavera, prevalece uma ideia de recomeço, recriação, ressurreição iminente da natureza e da vida, o testemunho de que o mistério se realizou.

O azul intenso do céu na tela Primavera vai se espalhando pelo solo ainda árido, seco e irregular, em que encontram-se espalhadas as duas figuras humanas, corpos alongados, distendidos, pés e mãos desproporcionais, abraçados e entrelaçados um ao outro, como que acordando de um sono profundo e compartilhando do mesmo destino em comum. Talvez pelo título dado por Tarsila, a estesia da contemplação de sua obra remeteu-me, sem esforço, ao filme alemão *Hanami: Cerejeiras em Flor* (2008), e, consequentemente, à cultura japonesa – em que, com a chegada da primavera, as cerejeiras começam a florir e, encantados com a beleza dessa árvore, os japoneses organizam festivais e piqueniques nos parques, encontrando-se uns com os outros para dar as boas-vindas ao início dessa estação, conhecida como *Haru*.

*Hanami: Cerejeiras em Flor* (2008) narra a história de Trudi e Rudi, que formam um casal alemão de terceira idade com uma vida rotineira e tranquila. Ela, inteiramente dedicada ao esposo, um senhor sistemático e de poucas palavras, que não abre mão do cotidiano burocrático, pacato, simples e regrado em que vive. Porém, Trudi recebe a notícia de que seu marido está com uma doença terminal, que lhe dá poucos meses de vida e os médicos a sugerem que o casal aproveite os últimos momentos para viajar ou realizar um velho sonho. Sem contar ao marido da doença, Trudi o convence a saírem da Bavária, onde moram, num vilarejo do interior da Alemanha e irem à Berlim para visitarem dois de seus três filhos: Karolin, lésbica, e Klaus, casado e pai de duas crianças. Sem tempo para os pais, o casal vê o quanto eles se transformaram a ponto de considerar a breve visita um verdadeiro incômodo. A situação se agrava

quando, ironica e inesperadamente, Trudi morre.

Ao voltar para sua cidade, Rudi decide se aprofundar nos pertences de sua mulher e descobre que a vida toda ela alimentou o sonho de conhecer o Monte Fuji, no Japão. Embarca então para a capital, Tóquio, para morar com o filho caçula Karl, o qual também o trata friamente. Mas, em meio à solidão e a todas as adversidades, e como forma de compensar os sonhos da esposa que não pôde realizar, Rudi parte em uma jornada em busca da essência de uma das formas de expressão que sua mulher mais admirava: o butoh<sup>19</sup>, redescobrindo o prazer do contato com as pessoas, com o outro e com as pequenas coisas do mundo. A época de sua visita coincide com o período do *Hanami*, o festival das cerejeiras e suas flores simbolizam para Rudi um novo começo.

Em meio às simbologias orientais e às belas imagens urbanas ou campestres do Japão, o filme nos extasia para além dos temas que parece querer abarcar como principais: a morte, a solidão, o desprezo, e nos conduz à beleza dos gestos sensíveis da dança butoh, ao reencontro com nossos mais íntimos sentimentos por meio da figura de um outro, à celebração da beleza, da impermanência e efemeridade da existência. Como na tela Primavera, de Tarsila do Amaral, as palavras não são suficientes para exprimir o sensível que salta das cores, dos sons. Ambos, pintura e filme precisam ser vistos, ouvidos, sentidos e vividos para serem compreendidos.

Na mesma direção de Primavera (Duas figuras), Tarsila pinta Praia, em 1947. A tela apresenta quatro corpos disformes, distendidos e enovelados entre si, pés e mãos agigantados, habitando o mundo com seu volume e como que invadidos pela marina azulada que se estende ao infinito, confundindo-se com o azul do céu. A praia, por si só é um espaço democrático, nela todos habitam e por ela são habitados. Na tela, o horizonte marinho, o entardecer, as ondas que se misturam calmamente e desfazem-se, distribuídas de modo irregular no espaço e no tempo, a espuma daquelas que se retraiem, os barcos a vela ao fundo e a disposição dos seios nus das duas figuras femininas, em primeiro plano, levaram-me ao encontro de Palomar, durante suas

---

<sup>19</sup> O Butoh é uma linguagem artística que combina elementos da dança e do teatro, originada no Japão, em fins da década de 1950, período pós-guerra, e que encontra-se em evidência no cenário da estética contemporânea. Ao abordar temas como o nascimento, a morte, o inconsciente, a sexualidade e o grotesco, o Butoh conduz à uma reflexão sobre a existência e a identidade do corpo cultural. “O ideograma “bu” evoca as danças xamânicas, as *miko* da Antiguidade, realizadas pelas sacerdotisas que rodopiavam para provocar chuva. Ou as *tamafuri*, movimentos vibratórios dos corpos dos xamãs em transe [...] O caractere “toh” simboliza o fato de pisar na terra, uma ação que consiste em chamar para si as forças dos espíritos da terra ou ainda a vontade de sacudir, acordar ou abalar o mundo” (BAIOCCHI, 1995, p. 11-12).

férias na praia.

**IMAGEM 10 - TARSILA DO AMARAL, *Praia*, 1947.**



Fonte:CATÁLOGO, 2008.

Palomar é o nome de um famoso observatório astronômico que durante muito tempo ostentou o maior telescópio do mundo e, não por acaso, é também o nome

dado por Ítalo Calvino ao protagonista de um de seus escritos, posto que o senhor Palomar é “todo olhos”. Com suas lentes macroscópicas, voltadas para o cotidiano, Palomar revela que as grandes questões do mundo estão presentes em cada cena que observamos e que tudo é digno de ser interrogado e pensado, demonstrando a inquietude humana de estar sempre a caminho de um mundo que não nos é apenas dado, mas que somos destinados a descobrir continuamente. Nesse contato sensível com o mundo, Palomar percebe, observa e questiona as ondas da praia, o reflexo do sol na água do mar e a angustiante questão de como se comportar na praia diante de um par de seios nus (CALVINO, 2000).

Tanto a literatura de Calvino como a pintura de Tarsila nos levam a pensar não apenas sobre a praia, os corpos, a marina azulada, mas sobre natureza, cultura, existência, experiência, história, civilizações, costumes, técnicas, ritos, sacrifícios, interdições, conhecimentos transmitidos por séculos em cada ramo do saber, além de nos preencher por sentimentos às vezes ambíguos, como: alegria, temor, desejo, respeito, preocupação egoística e compaixão universal. Por meio da palavra ou das tintas impressas numa tela, literatura e pintura nos impulsionam a olhar e interrogar o mundo, e, ao mesmo tempo, nos interrogar.

As telas de Tarsila do Amaral *Terra*, *Primavera* e *Praia*, nos fazem viver uma experiência perceptiva em que o volume permite ao corpo espacializar-se e impregnar-se de si, do outro e do mundo, tornando-se uma categoria importante para refletirmos sobre as nossas particularidades corporais e a nossa situação de seres imersos no mundo (MERLEAU-PONTY, 1999, 2004a). *Terra*, *Primavera*, *Praia*, nos dão a ver e a pensar, revelam o enigma do corpo, enigma que consiste no fato de o corpo ser vidente e visível, sentiente e sensível ao mesmo tempo. Nessas obras, somos extasiados por um sistema de trocas sensíveis: táteis, sonoras, visuais entre os corpos e a paisagem, entre um corpo e a terra, entre um corpo e outro, num absoluto de presença carnal, de presença do corpo e do mundo revelando sentidos ainda não estabelecidos.

A imbricação e o entrelaçamento entre a figura feminina e a terra, como que enraizada no solo, absorvendo sua força e sua aridez, a deformidade e o volume do corpo, alongado, alargado, com pés e mãos disformes, um marrom árido, que destoa do azul acinzentado do céu ao fundo e do cacto verde em *Terra*; a também imbricação dos dois corpos distendidos no espaço, imbricação do corpo no mundo, entrelaçamento de um corpo no outro, como vemos em *Primavera*; e também pintado

em *Praia*, onde quatro corpos se misturam, enovelam-se e envolvem-se com a marina azulada que se confunde com o céu também azul, onde os contornos são fluidos e as cores se misturam, revelando corpos que, por meio do seu volume se espacializam e assim habitam o mundo.

A terra, a praia, me penetram, visto que elas não encontram-se fora de mim, posto que eu e a paisagem somos natureza e diluimos-nos um no outro: não há corpo sem Terra, não há Terra sem corpo, da mesma forma que não há corpo sem Praia, nem há Praia sem corpo. Essa devoração mútua entre o ser e a paisagem constitui-se uma atitude antropofágica, uma atitude do corpo que devora e é devorado em seu contato consigo mesmo, com o outro e com o mundo.

Além disso, nos idos de 1940, o volume e a espacialização do corpo ganham outra dimensão diferente da de Abaporu, cujos grandes pés têm uma origem primeira na visão inconsciente de Tarsila e indicam a busca de novos caminhos a seguir; nas telas *Terra*, *Primavera* e *Praia* o sentido do volume se amplia, também indicando a própria indefinição da pintora quanto aos seus rumos artísticos. Ainda assim, nessas três telas, é como se os sentidos estivessem sempre abertos, prontos para serem criados ou recriados. Ao vê-las, observá-las, nós nos instalamos na carne, no sensível, e o movimento do olhar amplifica a nossa compreensão de existir.

Essa relação prenhe com a natureza também é indicada por Merleau-Ponty (2004) no ensaio *A dúvida de Cézanne*. Ao se referir à vida e à obra de Cézanne, Merleau-Ponty afirma que o que motiva um gesto do pintor nunca pode ser apenas a geometria, as leis da decomposição das cores, ou um outro conhecimento qualquer, mas a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta, o invisível que o pintor transforma em visível. É preciso mergulhar no íntimo da paisagem, como o fez Cézanne em relação à montanha de Saint Victoire, buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza em sua impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro, mas entregar-se ao caos das sensações e germinar com a natureza, com a paisagem que também me conforma e que encontra-se em estado latente dentro de mim. Quanto à Cézanne:

Ele começava por descobrir as bases geológicas. Depois, não se mexia mais e olhava, com os olhos dilatados, dizia a senhora Cézanne. Ele “germinava” com a paisagem. Esquecida toda a ciência, tratava-se de recuperar, por meio dessas ciências, a constituição da

paisagem, como organismo nascente. Era preciso soldar umas nas outras todas as vistas parciais que o olhar tomava, reunir o que se dispersa pela versatilidade dos olhos, “juntar as mãos errantes da natureza” [...] “Há um minuto do mundo que passa, é preciso pintá-lo em sua realidade”. A meditação terminava bruscamente. “Tenho meu motivo”, dizia Cézanne, e explicava que a paisagem deve ser abraçada nem muito acima nem muito abaixo, ou ainda: recuperada viva numa rede que nada deixa passar. Então, ele atacava seu quadro por todos os lados ao mesmo tempo, cercava de manchas coloridas o primeiro traço de carvão o esqueleto geológico. A imagem saturava-se, ligava-se, desenhava-se, equilibrava-se, tudo chegava à maturidade ao mesmo tempo (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 132-133).

Essa germinação com a paisagem que acompanhou Cézanne, também conduziu Tarsila do Amaral em muitas de suas obras. Em suas criações, observamos que as experiências da pintora e seu contato com o mundo são condimentos indispensáveis para se pensar o corpo, o sensível, a própria arte, à medida em que, por meio delas, saboreamos também nossas próprias experiências corporais, em momentos de reconciliação entre as palavras e os gestos, o pensamento e a carne, em que o corpo por inteiro é festejado e todas as suas dimensões desenvolvidas, das afetivas às mais sensuais.

Uma das experiências fundamentais de Tarsila foram as suas viagens, pela Europa, pelo Brasil, pelo mundo afora, que, como um registro vivo entre seu corpo e o mundo, lançaram numerosos esboços e criações em direção à descoberta de seu país, de sua gente, de sua arte, em direção, enfim, à sua própria descoberta.

## TARSILA DEVORADORA DO BRASIL E DO MUNDO

Entre as muitas experiências vividas, capazes de reabilitar o corpo, o sensível e despertar o mundo percebido, está a experiência de viajar, a qual tem o poder de ampliar o horizonte do nosso olhar, revelando novos sentidos para a coloquialidade das paisagens, das pessoas, do pensamento. É despir-se dos hábitos, da rotina, de si mesmo, é olhar para dentro e renascer curioso, aberto a novas aprendizagens. É ver ampliada a capacidade que temos de nos alargarmos, arriscarmos, nos reinventarmos, de sermos, tão somente!<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Alain de Botton (2012), em seu livro *A arte de viajar* nos encoraja a expandir nossos horizontes e

Tarsila do Amaral sabia disso, tanto que durante toda a sua vida realizou muitas viagens, percorrendo seu país e o mundo: Viagem à Europa com os pais e a irmã Cecília, no ano de 1902, para internato no Colégio Sacre Coeur, em Barcelona; lua-de-mel aventurosa, em viagem pela Argentina e pelo Chile, em 1904, com André Teixeira Pinto, seu primeiro marido; Viagem para Londres, em 1920-1921, para internato de sua filha Dulce; Viagem a Paris, onde se fixa e realiza duas exposições individuais ao longo de sua vida; Visita à Espanha e Veneza, em 1922, e 1923, respectivamente; Viagens amorosas com Oswald de Andrade para Portugal, Espanha, Suíça, Paris e Itália – na qual, em audiência papal em Roma, conseguiu a anulação de seu primeiro casamento para unir-se a Oswald de Andrade; Viagem para o Carnaval do Rio de Janeiro e para Minas Gerais, durante a Semana Santa, em 1924, quando “redescobre” o Brasil, com um grupo de intelectuais modernistas; Viagem ao Oriente Médio, em 1926, em Cruzeiro pelo Mar Mediterrâneo, com Oswald, a filha Dulce, Nonê, filho de Oswald, e dois casais de amigos, partindo de Marselha rumo à Grécia, Turquia, Líbano, Chipre, Israel e Egito, além de passeios ao Mar Morto e ao Lago Tiberíades; Viagem para exposição de artistas brasileiros em Nova York, na década de 1930; Viagem à União Soviética, em 1931, com seu novo companheiro, o psiquiatra e intelectual de esquerda Osório César, onde visitam Moscou, Leningrado, Odessa, Ialta e Sebastopol, passando por Istambul, Belgrado e Berlim, antes de chegar a Paris; Viagem a Montevidéu, com Osório César, para a reunião do Comitê Continental Antiguerreiro, onde profere a conferência “A mulher na luta contra a guerra”; Viagem para Santiago e Valparaíso, no Chile, em 1946, onde participa de uma exposição sobre arte brasileira, entre as numerosas viagens realizadas pelo Brasil, especialmente entre São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte<sup>21</sup> (BARROS, 2008).

Ao longo da década de 1920, Tarsila reuniu numerosos documentos que atestam suas idas e vindas de um lugar a outro do mundo: fotografias, entradas de

examinar o que nos leva a fazer as malas. Acompanhado por uma seleção de literatos, artistas e pensadores como Flaubert, Edward Hopper, Wordsworth e Van Gogh, o escritor passeia pelo universo das viagens, deslocando-se por Barbados, Amsterdã, Madri, Provence e o deserto do Sinai, indicando que o ato de viajar poderia ser comparado ao que os filósofos gregos chamavam de *eudaimonia*, ou desabrochar humano.

<sup>21</sup> Coincidemente ou não, o período entre 1920 e 1933, período que abrange o apogeu de sua produção, foi o período em que Tarsila mais viajou. Depois da quebra da bolsa de Nova York, em 1929, e o consequente declínio da economia cafeeira, as luxuosas viagens de Tarsila chegaram ao fim, assim como seu casamento com Oswald de Andrade. A viagem para a União Soviética, por exemplo, só pôde ser realizada porque a artista vendeu quadros de sua coleção particular (BARROS, 2008).

espetáculos, cartões de restaurantes e hotéis, bilhetes de trem e passagens de navio, mas é o conjunto de sua obra gráfica que se configura como um autêntico álbum de viagens. As anotações e os registros de todas essas andanças deram origem a estudos de paisagens urbanas, europeias, asiáticas e brasileiras, paisagens rurais, “reais” ou imaginárias, anotações rápidas ou fluidas, na tranquilidade de seus traços, ou mais comumente registradas por meio de desenhos, em blocos de anotações que Tarsila tinha sempre à mão, como um diário de bordo, íntimo e despretencioso (BARROS, 2008; AMARAL, 2004).

Desde o início da carreira de Tarsila os desenhos se mostram singulares, nos seus anos de formação, entretanto, os estudos eram tidos apenas como uma etapa do processo de trabalho, subordinados à pintura, considerada uma finalidade maior, mas à medida que Tarsila foi se apropriando de uma linguagem moderna, uma parcela de sua produção de desenhos passou a gozar de plena autonomia. Na década de 1920, por exemplo, década de viagens constantes, o desenho se faz presente como testemunho de um percurso singular (BARROS, 2008)<sup>22</sup>.

De fato, a anotação em staccato, ou o traço fluente, como guiado por um processo de hipnose diante das paisagens, arquiteturas e cenas que se descortinavam diante de seus olhos – da janela do trem ou a bordo, apoiada na amurada do convés ou detendo-se numa caminhada, a pé, quem sabe sentada em algum banco, o lápis deslizando sobre as folhas de pequenos cadernos de bolso ou em blocos de papéis nem sempre nobres, resulta nos mais instigantes desenhos por sua delicadeza poética (AMARAL, 2008, p. 18).

Assim como Tarsila, as viagens sempre foram constantes durante a minha vida. Filha de pai marinheiro, toda a minha infância e parte da adolescência foi vivida entre as cidades de Natal e Brasília, e uma pequena passagem pelo Rio de Janeiro, no ano de 1989, viagens que, ao mesmo tempo que me ensinaram a lidar com a distância e

<sup>22</sup> A viagem ao Oriente Médio resultou em uma centena de desenhos e esboços de paisagens, templos, vistas urbanas e marinhas, de pequena dimensão, que não se reverteu em nenhuma pintura devido, provavelmente, ao ano intenso para a artista: primeira individual em Paris, viagem ao Oriente Médio, retorno ao Brasil e casamento com Oswald de Andrade. A viagem à União Soviética, em 1931, também resultou em diversos desenhos das cidades por onde passou com Osório César e em duas pinturas marcos da sua fase denominada social: Segunda Classe (1933) e Operários (1933). Apenas uma viagem Tarsila não registrou em desenho, possivelmente por ter se realizado antes de seu aprendizado artístico, a lua-de-mel na Argentina e no Chile, em início do século XX, com seu primeiro marido, uma viagem que durou cerca de um mês, em que atravessaram em lombo de mula os Andes, por entre precipícios e passagens estreitas e perigosas (AMARAL, 2008; BARROS, 2008).

a ausência momentânea de amigos e familiares, também me constituíram e me fizeram desenvolver vínculos estéticos e emocionais com o mundo, viabilizados pela vivência dessa experiência sensível, desprendendo-me sempre rumo a um novo desconhecido.

Já residindo definitivamente em Natal, após a aposentadoria de meu pai em 1999, e com o ingresso na UFRN no ano 2000 e posterior entrada no GEPEC – Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura de Movimento, realizei algumas viagens pelo Brasil para congressos, seminários e encontros acadêmicos: Goiânia; Caxambu, interior de Minas Gerais; Salvador; São Paulo; Campinas, que fizeram parte de minha formação durante o curso de Graduação em Educação Física e na Pós-Graduação em Educação. Além disso, ainda no ano 2000, ingressei no Grupo Parafolclórico da UFRN e as viagens adquiriram um novo sabor, foi quando através da dança e, como bailarina, pude embarcar pela primeira vez à Europa e à Ásia, para participar de festivais internacionais de dança, como o *Internationale Schlizerland Trachten und Heimann Fest*, o *Internationale Beektrachtenfest* e o *Internationale Folklore Festival Hansestadt Wismar*, realizados na Alemanha em 2001; o *Festival Internacional Alto Minho*, realizado em Portugal, no ano de 2005 e o *7th China International Folk Art Festival* em Suzhou e Pequim, realizado na República Popular da China, em 2010<sup>23</sup>. Outra viagem que não poderia esquecer foi a ida a Cuba em 2011, viagem indispensável para a minha formação como ser humano. Pela primeira vez, fui sozinha a um país tão distante, tão diferente, tão oprimido e ao mesmo tempo tão resistente, tão rico em sua história, povo e cultura.

Penso que viajar é isso: despir-se de si mesmo, transportar-se para melhor receber o que as andanças têm a oferecer, abandonar os preconceitos e certezas que nos impedem de abrir-se para o outro, para o mundo, para a vida e para nós mesmos. Desses viagens, o que me vem à lembrança e que me marcou de fato foi a diversidade cultural espalhada mundo afora; o contato com pessoas tão diferentes e ao mesmo tempo tão próximas; a amizade conquistada no interior do grupo de dança; os costumes e sabores diversos e exóticos, além das paisagens que gravaram minha memória e me aparecem vez ou outra de forma nítida, nesse contato sensível com o

---

<sup>23</sup> O Grupo Parafolclórico compreende um projeto de extensão do Departamento de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Criado em 1991, pela professora Ms. Rita Luzia de Souza Santos, o grupo tem como objetivo principal recriar os folguedos tradicionais e levá-los ao palco, com uma nova abordagem cênica, mas não destituindo por completo suas características originais.

mundo e com o outro, que me lembram a advertência de Lévi-Strauss: *Somos Todos Canibais* e que foram e são indispensáveis à minha formação e à minha existência.

Quanto à Tarsila, aqui destacamos duas viagens ocorridas no ano de 1924, que constituíram-se como um marco em sua vida e em sua carreira e que foram indispensáveis para que ela pudesse, como num ato antropofágico, devorar a si mesma e devorar o Brasil para assim descobrir-se e “descobri-lo”. Essa atitude do corpo, que o lança à necessidade de experienciar a riqueza sempre inconclusa de conhecer sobre as coisas e sobre os outros, lançou Tarsila a observar e retratar as gentes na rua, detalhes de fantasias e de decorações de uma das festas mais tradicionais de nosso país, o Carnaval do Rio de Janeiro, assim como a arquitetura colonial, a escultura de Aleijadinho, e sobretudo a paisagem mineira, as casas, igrejas, as palmeiras imperiais e a “poesia popular” das cidades históricas e interioranas de Minas Gerais, durante a Semana Santa desse referido ano (AMARAL, 2003).

Em meio a essas descobertas, Tarsila fincou com maior projeção e autenticidade os temas brasileiros em suas telas, além dos tons fortes e formas inconfundíveis. É a própria Tarsila quem depõe: “fámos num grupo à descoberta do Brasil, Dona Olívia Guedes Penteado à frente, com a sua sensibilidade, o seu encanto, o seu prestígio social, o seu apoio aos artistas modernos. Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Gofredo da Silva Telles, René Thiollier, Oswald de Andrade Filho, então menino, e eu” (*Idem*, p. 152). A excursão que esse grupo realizou às cidades históricas mineiras seria um marco na redescoberta do passado brasileiro pelos artistas modernos, em termos de revisão de nosso acervo de tradições, dos valores e costumes adquiridos através do tempo e até então menosprezados.

Grande parte da produção pictórica de Tarsila, de meados da década de 1920, decorre de desenhos e pinturas feitos durante a viagem ao Carnaval do Rio de Janeiro em 1924, mas em particular de sua viagem a Minas no mesmo ano, que, misturados às suas memórias de infância, lhe rendeu muitas produções, com flora e fauna agigantadas e de um colorido definido e intenso, que faz vibrar a sua arte<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Desses duas viagens foram registrados pouco menos de vinte esboços sobre o carnaval do Rio de Janeiro, do qual derivaram as pinturas: *Morro da Favela* (1924) e *Carnaval em Madureira* (1924) e uma centena de desenhos, estudos, esboços e anotações da viagem às cidades históricas de Minas Gerais, alguns dos quais deram origem às paisagens *Barra do Piraí*, (1924), *Passagem de nível e casario* (1924), *Paisagem de Ouro Preto* (1924) e *Lagoa Santa* (1925), entre outras e cujo gosto pelo popular se desdobrou nas pinturas religiosas como *Religião brasileira* (1927), bem como *A Feira I* (1924) e *A Feira II* (1925). A partir da viagem a Minas, a paisagem brasileira tornou-se um tema central para Tarsila,

As cores têm um papel importante na pintura de Tarsila. A artista irá buscar nas cores, na embriaguez das sensações, no mergulho na natureza, na imbricação homem-mundo, nas distorções do humano, em sua contingência corpórea, o motivo para sua arte, para seus quadros, para sua vida. Ela recusa em instalar-se em um saber absoluto.

Em Minas, Tarsila redescobre as cores pálidas de sua infância e declara em 1929: “Senti um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular, retorno à tradição, à simplicidade” (AMARAL, 2003, p. 149-150), experiências sensitivas que ela soube descobrir, absorver e transpor.

Segundo Amaral (2003), a menina Tarsila tinha predileção pelas cores que lhe falavam do calendário das festas populares do interior paulista, dizia ela que havia encontrado em Minas as cores que adorava em criança, mas que seus mestres diziam que eram caipiras e ela não devia usar em seus quadros.

Ensinaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna (AMARAL, 2003, p. 150).

Aqui observamos a atitude antropofágica de Tarsila que, ao divergir dos mestres, teve coragem de assumir suas cores e tradições, sempre em busca da identidade própria através de uma arte internacionalmente moderna, mas ao mesmo tempo comprometida com as suas raízes e com a cultura do Brasil. Assim, as cores trazidas de sua memória infantil tornaram-se a marca da sua obra, assim como a temática brasileira, as paisagens rurais e urbanas do nosso país, além da nossa fauna e flora.

---

e subsidiou uma série de pinturas como *Palmeiras* (1925), *Paisagem com touro I* (1925), *O Mamoeiro* (1925) e *Pescador* (1925), entre outras, que mesclam as imagens da paisagem mineira com suas referências do interior paulista, no que ficou conhecida como a fase pau-brasil de sua pintura, em que Tarsila mergulha na temática nacional. Os centros urbanos também não escaparam ao interesse da pintora, que os caracterizou com símbolos da modernidade, como estradas de ferro, carros, bombas de gasolina, iluminação elétrica, chaminés e edifícios em construção, como nas pinturas *São Paulo – Gazo* (1924) e *São Paulo* (1924), referentes à capital paulista e em *E.F.C.B.* (1924), em que o Rio de Janeiro figura sob a luz do progresso (BARROS, 2008).

Em dezembro de 1928, dando uma entrevista ao *Jornal do Rio de Janeiro*, indagada sobre as resistências acadêmicas às tendências recentes da arte e à sua em particular, declara enfaticamente:

O nosso verde é bárbaro. O brasileiro bem brasileiro gosta de cores contrastadas. Declaro, como boa caipira, que acho lindas certas combinações que aprendi considerar de mau gosto e hoje me orgulho em expandir nos meus quadros as minhas cores preferidas: azul e cor-de-rosa" (AMARAL, 2003, p. 297).

Para Merleau-Ponty, as cores em uma tela não são apenas uma qualidade dos objetos que os sentidos captam, mas, antes, fazem parte de uma afecção estesiológica, de um sentimento, um sensível que me faz "vibrar a carne" (MERLEAU-PONTY, 2004). Em *O visível e o invisível* (2005, p. 129), Merleau-Ponty afirma:

Claudel diz aproximadamente que certo azul do mar é tão azul que somente o sangue é mais vermelho. A cor é, aliás, variante em outra dimensão de variação, a de suas relações com a vizinhança: este vermelho é o que é ligando-se, do seu lugar, com outros vermelhos em volta dele, com os quais forma uma constelação, ou com outras cores que domina ou que o dominam, que atrai ou que o atraem, que afasta ou que o afastam. Em suma, é uma espécie de nó na trama do simultâneo e do sucessivo. É uma concreção da visibilidade, não um átomo. Com mais razão, a roupa vermelha liga-se com todas as suas fibras ao tecido do visível e, por ele, a um tecido de ser invisível. Pontuação no campo das coisas vermelhas, que compreende as telhas dos tetos, a bandeirola dos guardas das estradas de ferro, a bandeira da Revolução, alguns terrenos perto de Aix ou de Madagascar, ela também o é no campo das roupas vermelhas, que compreende, além dos vestidos das mulheres, as becas dos professores e dos advogados-gerais, os mantos dos bispos, como também no dos adornos e dos uniformes. E seu vermelho não é, precisamente, o mesmo, conforme apareça numa constelação ou noutra, conforme nele participa a pura essência da Revolução de 1917, ou do eterno feminino, ou do promotor público ou das ciganas vestidas à hussarda que, há vinte e cinco anos, reinavam num restaurante dos Campos Elíssios. Certo vermelho também é um fóssil retirado do fundo de mundos imaginários. Se exibíssemos todas as suas participações, perceberíamos que uma cor nua e, em geral, um visível, não é um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas antes uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, algo que vem tocar docemente, fazendo ressoar, à distância, diversas regiões do mundo colorido ou visível, certa diferenciação, uma modulação efêmera desse mundo, sendo, portanto, menos cor ou coisa do que diferença entre as coisas e as cores, cristalização momentânea do ser colorido e da visibilidade.

Essa estesia proporcionada pela cor, pela imagem, pela obra é o que nos atinge no que temos de mais secreto. Ao observarmos o desenho, os contornos, as proporções do corpo, seu volume, as distorções das formas, o tempo e o espaço que Tarsila do Amaral nos sugere, podemos compreender a tese segundo a qual os sentidos não produzem um decalque do mundo exterior. Dessa forma, não cabe conhecer reduzindo o mundo à nossa volta a um sistema de qualidades oferecido aos diferentes sentidos e reunido por um ato de síntese intelectual.

Enquanto considerarmos os dados das coisas do mundo rigorosamente distantes da visão, do olfato, do tato, enquanto considerarmos suas diferentes qualidades, sua cor, seu sabor, por exemplo, cada vez mais a unidade da coisa permanece misteriosa (MERLEAU-PONTY, 2004a). É preciso relacionar-se às coisas do mundo, conhecê-las, a um só tempo, por meio da experiência corporal que me liga ao mundo através da reversibilidade dos sentidos.

Para Merleau-Ponty (2004a), as coisas não são simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós,

cada uma delas simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca da nossa parte reações favoráveis ou desfavoráveis, e é por isso que os gostos de um homem, seu caráter, a atitude que assumiu em relação ao mundo e ao ser exterior são lidos nos objetos que ele escolheu para ter à sua volta, nas cores que prefere, nos lugares onde aprecia passear” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 23).

Quanto à estesia proporcionada pela vivência do sensível na Arte Moderna, Graça Aranha, em conferência intitulada: *A Emoção Estética na Arte Moderna*, declara:

Cada um que se interroga a si mesmo e responda o que é a beleza? Onde repousa o critério infalível do belo? A arte é independente deste preconceito. É outra maravilha que não é a beleza. É a realização da nossa integração no Cosmos pelas emoções derivadas dos nossos sentidos, vagos e indefiníveis sentimentos que nos vêm das formas, dos sons, das cores, dos tatos, dos sabores e nos levam à unidade suprema com o Todo universal. Por ela sentimos o universo, que a ciência decompõe e nos faz somente conhecer pelos seus fenômenos. Por que uma forma, uma linha, um som, uma cor nos comovem, nos exaltam e nos transportam ao universal? Eis o mistério da arte, insolúvel em todos os tempos, porque a arte é eterna e o homem é por excelência o animal artista [...] a função estética, que é a de idear e imaginar, é essencial à nossa natureza. A emoção geradora da arte ou a que nos transmite é tanto mais funda, mais universal quanto mais

artista for o homem, seu criador, seu intérprete ou espectador. Cada arte nos deve comover pelos seus meios diretos de expressão e por eles nos arrebatar ao Infinito. A pintura nos exaltará, não pela anedota, que por acaso ela procura representar, mas principalmente pelos sentimentos vagos e inefáveis que nos vêm da forma e da cor [...] O que nos interessa é a emoção que nos vem daquelas cores intensas e surpreendentes, daquelas formas estranhas, inspiradoras de imagens e que nos traduzem o sentimento patético ou satírico do artista. Que nos importa que a música transcendente que vamos ouvir não seja realizada segundo as fórmulas consagradas? O que nos interessa é a transfiguração de nós mesmos pela magia do som, que exprimirá a arte do músico divino. É na essência da arte que está a Arte. É no sentimento vago do Infinito que está a soberana emoção artística derivada do som, da forma e da cor. Para o artista a natureza é uma “fuga” perene no Tempo imaginário. Enquanto para os outros a natureza é fixa e eterna, para ele tudo passa e a Arte é a representação dessa transformação incessante. Trasmitir por ela as vagas emoções absolutas vindas dos sentidos e realizar nesta emoção estética da unidade com o Todo é a suprema alegria do espírito. Se a Arte é inseparável do homem, se cada um de nós é um artista mesmo rudimentar, porque é um criador de imagens e formas subjetivas, a Arte nas suas manifestações recebe a influência da cultura do espírito humano. Toda a manifestação estética é sempre precedida de um movimento de ideias gerais, de um impulso filosófico, e a Filosofia se faz Arte para se tornar Vida (ARANHA *apud* TELES, 2009, p. 415-417).

Na filosofia de Merleau-Ponty, o sensível é uma realidade constitutiva do ser e do conhecimento, que se manifesta nos processos corporais. A experiência estética de apreciação e vivência da obra de arte é marcada por essa comunicação sensível do corpo, fundamentada pela comunicação dos sentidos. O quadro que se apresenta a mim, não sendo uma ideia ou modelo, precisa ser experimentado, vivido, para adquirir sentido, solicitando a sensibilidade como um convite à contemplação (MERLEAU-PONTY, 2004; 2004a).

Essa emoção provocada pelos sentidos, que nos vêm das formas, dos sons, das cores, dos tatos, dos sabores e nos fazem experimentar nossa própria existência, pude sentir através de uma viagem de estudos da tese, realizada em 2011, para Belo Horizonte, em que “descobri Tarsila”, “descobri” com mais intensidade o Brasil e me descobri, no interior da exposição *Tarsila e o Brasil dos Modernistas*, realizada na Casa Fiat de Cultura<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Essa viagem de estudos a Belo Horizonte começou a ganhar forma após o meu Seminário I, em que o objeto desta tese era ainda pouco palpável e encontrava-se indefinido, apesar de trazer pistas sobre a Arte Moderna e em especial as figuras de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. Nesse mesmo ano, aconteceu a FLIP, Festa Literária Internacional de Paraty, no Rio de Janeiro, com homenagem a

Chegando a Belo Horizonte, cidade que ainda não conhecia, sozinha e a caminho da exposição, pude me desprender dos hábitos e do pensamento cotidiano, compreendendo o poder de uma viagem, como um modo de encarar a vida como devir, como fluxo do tempo que não podemos deter num corpo que é possível compartilhar não só com os outros corpos, mas com o mundo que o rodeia. Outro modo de estar com o mundo, com o meio circundante, com o outro. Assim também o surgimento da tese, uma passagem a um estado criativo que necessita de uma conexão consigo mesmo, com o outro, com as ideias, palavras e emoções, as mais diversas.

Infelizmente eu tinha poucas horas em Belo Horizonte, pois no mesmo dia tinha passagem comprada para Angra dos Reis, de onde seguiria até Paraty. De qualquer forma, a caminho da exposição, resolvi impregnar-me um pouco da mineirice daquela cidade e não resisti a parar em uma padaria e saborear calma e tranquilamente um autêntico pão de queijo mineiro e um café com leite de esquentarem a alma e relembrar a infância, quando não era raro o perfume das fornadas de pão de queijo feitas pela minha mãe, nascida em Patos de Minas, interior de Minas Gerais.

Saindo da padaria continuei a caminhada. Manhã de vento frio e sol tímido em Belo Horizonte. Comecei a observar a cidade, até chegar a um ponto de ônibus que me levaria até Belvedere, bairro onde se localizava a Casa Fiat de Cultura e a exposição. Em frente ao ponto de ônibus, a Praça da Liberdade, localizada no encontro de quatro grandes avenidas: Cristóvão Colombo, João Pinheiro, Brasil e Bias Fortes, com suas palmeiras imperiais gigantes, seus ipês coloridos, um coreto que traz a lembrança de tempos antigos, chafarizes diversos, lagos, alamedas e monumentos, com sua gente mineira, além de traçados e jardins inspirados no Palácio de Versalhes, que são um verdadeiro convite a um passeio ou uma caminhada desapressada. Distraí-me ao me encantar com o modo das pessoas, o jeito de falar, os hábitos e a diversidade cultural de nosso país, até que meus pensamentos se interromperam pela chegada do ônibus.

Tempos mais tarde, no interior do ônibus, um misto de ansiedade tomou conta

Oswald de Andrade. Senti, então, que era preciso fazer as malas e buscar nesses destinos encontros que, talvez, mudassem o rumo de minha produção. Assim, além de organizar a viagem para a FLIP, resolvi ver de perto esta exposição, mergulhar na vida e na obra de Tarsila, extravasar os livros e biografias sobre a pintora, aproveitar essa oportunidade e, ao observar seus quadros, tentar compreender um pouco mais sua alma, curiosa, e seu tempo, inovador.

de mim até que depois de uma viagem de cerca de trinta minutos eu chegava a Belvedere, o mais alto bairro da cidade, variando de 1.100 a 1.270 metros de altitude e um dos mais luxuosos também. Desci no ponto indicado pelo motorista e comecei a subir e descer ladeiras através de ruas quase que totalmente desertas. O ar rarefeito trazia uma sensação de cansaço e às vezes era preciso parar um pouco e respirar fundo para prosseguir. Após uma longa caminhada, eis que surge à minha frente a Casa Fiat de Cultura, indicando logo na entrada as exposições do dia.

Não demorou para que eu entrasse e conhecesse o estabelecimento, uma instituição sem fins lucrativos, inaugurada em 2006, que consolidou-se como um dos mais importantes espaços para discussão e exposição das artes no Brasil, destacando-se por abrigar grandes mostras internacionais de artes plásticas e apresentações inéditas de acervos brasileiros, com debates acadêmicos e programas educativos, sendo responsável por difundir a cultura brasileira e mundial, promovendo a integração social através da atuação junto às comunidades e grupos sociais de todos os segmentos.

Após deixar meus pertences em um guarda-volumes, ficando apenas com um pequeno caderno de anotações e uma caneta, pois não era possível fazer nenhum outro tipo de registro diferente do escrito, dirigi-me à loja de produtos Casa Fiat de Cultura, a fim de adquirir o Catálogo *Tarsila e o Brasil dos Modernistas*, para em seguida entrar na sala da exposição.

No interior da sala, painéis gigantes indicavam a riqueza do imaginário que se construiu sobre o nosso país em um período de bastante efervescência para a Arte Moderna brasileira, para que, em seguida, cada um pudesse, por diversos caminhos, escolher por onde iniciaria a sua apreciação e leitura das 139 obras decorrentes dos anos 1920 a 1958, entre pinturas, aquarelas, esculturas, desenhos e ilustrações, não só de Tarsila do Amaral, que figurou como a principal referência da exposição e do movimento da Arte Moderna no Brasil, em termos de artes visuais, mas também de um conjunto de diversos outros artistas, diferentes entre si em estilos, cores, texturas e, ao mesmo tempo, igualmente empenhados, em algum momento de sua trajetória, na descoberta de um olhar para o Brasil, um país territorialmente vasto e culturalmente heterogêneo, seja através das visões singulares de paisagens, hábitos, tradições locais e/ou tipos brasileiros, traçando para o apreciador uma compreensão do tempo e do espaço nos quais essas obras foram produzidas e do entendimento que nossos

artistas modernos tiveram da realidade à sua volta<sup>26</sup>.

Diante de tantas telas que me faziam redescobrir o Brasil e descobrir artistas modernos por mim ainda desconhecidos, recordo-me do êxtase que senti ao me deparar com obras referentes às expressões culturais brasileiras: tipologias como os negros e as mulatas, em especial, assim como as nossas festas populares, tais como: *Família* (1935) e *Meninos soltando pipas* (1941), de Cândido Portinari; *Mãe negra* (1930) e *Mãe negra entre casas* (1930), de Lasar Segall; *Cinco Moças de Guaratinguetá* (1930) e, em especial, a tela *Samba* (1925), de 177 x 154 cm de altura, com muitos detalhes e tipos brasileiros, ambas de Di Cavalcanti.

Entretanto, o fio de conduta dos meus olhares e de todos os meus sentidos deu-se sempre por Tarsila, pela maneira como transmite seus traços, volumes, sua fauna e flora inconfundíveis, pelos vestígios de progresso junto às cores caipiras de sua infância, que saltavam das telas, sempre tão pulsantes, e que me faziam viver uma experiência sensitiva diferente da assimilada nos livros, e que nenhuma definição ou análise ulterior, por mais preciosa que possa ser, conseguiria substituir a experiência perceptiva e direta que tive com relação a cada obra, sinal e detalhe que se manifestou para mim (MERLEAU-PONTY, 2004a).

As obras de Tarsila provocaram-me uma emoção indescritível. É como seu eu tivesse me aproximado mais da mulher tão forte e cheia de personalidade que foi Tarsila do Amaral, a filha de fazendeiros que ganhou os salões de arte de Paris na década de 1920 e que traz sua experiência para afirmar sua brasiliade. Entretanto, senti falta nessa exposição de algumas obras emblemáticas da pintora, como *A Negra* (1923); *Abaporu* (1928); *Antropofagia* (1929), representado apenas por um primeiro esboço, ainda na forma de desenho, *Segunda Classe* (1933) e *Operários* (1933), entre outras telas marcantes de sua carreira.

Foram horas e horas de pausas tão longas quanto necessárias em frente às telas, momentos em que me vi absorvida por um desejo de deixar emergir tudo que fosse necessário para sentir o prazer da descoberta, a percepção dos detalhes de uma paisagem, um personagem, uma forma ou cor e mais, o invisível que saltava

<sup>26</sup> Segundo Regina Teixeira de Barros, a curadora da exposição, sua intenção não era a de enquadrar ou vincular os artistas a temas nacionalistas e nem reproduzir os manuais sobre o modernismo, mas propor e/ou provocar um diálogo mais abrangente sobre os temas e espaços que marcaram a arte brasileira no período, com o intuito de ampliar o debate em torno das representações visuais simbólicas do país, tornando-o tão complexo quanto a teia cultural em que ele está inserido (BARROS, 2011).

delas.

Vez ou outra minha atenção e meu silêncio eram interrompidos pelas vozes de diversas crianças, pois a Casa Fiat de Cultura também desenvolve um programa educativo, voltado para estudantes de escolas da rede pública e privada, estimulando a busca do conhecimento entre os jovens e conectando a obra de arte ao público. Esses estudantes participavam das visitas orientadas, nas quais uma equipe de educadores com formação em Artes Plásticas, História, Filosofia e Antropologia estimulavam os alunos a se tornarem observadores ativos, incorporando a essa vivência seu universo de informações, conhecimentos e valores.

Em investigações pessoais ou em pequenos grupos, munidos de um conjunto de fotos e textos plastificados e, eventualmente, também objetos, os alunos iam construindo seu imaginário, elaborando relações com as obras expostas, e o que prevaleciam eram perguntas e não respostas, para fazê-los pensar e desconstruir não só as categorias do certo e do errado, como também a imagem que os alunos têm do papel do educador de museus e instituições culturais, como principal interlocutor, para proporcionar uma conversação cultural, uma rede poética e não apenas lógica.

Foi interessante ver crianças de escolas públicas de Belo Horizonte, de várias idades, descobrindo a Arte Moderna brasileira de uma maneira muito interessante e tirando suas próprias conclusões sobre as obras, sendo estimuladas a novas descobertas, a outras formas de pesquisar e apreciar as obras de arte. Sinto que a Arte Moderna brasileira é um conteúdo muito pouco abordado em nossa vida de estudante e, muitas vezes, ministrado de forma superficial nas aulas de literatura e arte, como foi em minha formação.

Uma exposição como esta leva-nos a pensar sobre a importância de dedicar um maior tempo à apreciação de uma obra de arte, como possibilidade de produção do conhecimento e recriação de si mesmo, dos nossos valores, hábitos e costumes, frente à rapidez com que nos relacionamos com o mundo e as pessoas à nossa volta, assim como com a produção cultural contemporânea.

Vencida pelo cansaço, ao terminar de apreciar e anotar dados sobre as obras expostas, não me dei conta que passei por volta de cinco horas dentro do salão de exposições, observando, buscando não apenas compreender suas mensagens e a intenção de cada um de seus artistas, do momento de suas criações, mas, ao mesmo tempo criando novos sentidos para elas, fazendo-as vibrar dentro de mim.

Como nos afirmam os ensaios estéticos de Maurice Merleau-Ponty (2004), em

especial através de um mergulho nas obras de Cézanne e Matisse, percebi naquela exposição que os gestos de Tarsila me tiravam da paisagem comum, me transportavam para as capitais brasileiras do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, como também para lugares desconhecidos, imaginários. Suas cores, seus contornos, a disposição dos objetos e personagens de suas telas, o seu volume e relevo ampliaram meu olhar e minha maneira de sentir, fazendo-me compreender que “a pintura seria, portanto, não uma imitação do mundo, mas o mundo por si mesmo”, como um espetáculo que a cada novo olhar se renova, sempre inconcluso, incompleto e inacabado (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.58).

Em sua criação artística, em sua vida, Tarsila abre um pensamento, faz vibrar uma sensibilidade, para além das dicotomias e determinismos instaurados. Na redescoberta da simplicidade de cores e paisagens vividas na infância, da luminosidade, das formas, dos volumes dos corpos, Tarsila absorve as inspirações dos modernismos estrangeiros, devorando-as antropofágicamente com liberdade criativa para criar o novo, o não estabelecido. Suas viagens têm um papel importante nesse contexto antropofágico, pois, através delas Tarsila devora o Brasil e o mundo, reinventando-os e criando, a partir do que apreendeu diante das novas descobertas.

Muitos de seus críticos afirmam que dentro da história da pintura brasileira ela foi a primeira que conseguiu realizar uma obra de realidade nacional e o que é mais notável na obra de Tarsila não é só aquele sentimento tão seu do colorido – impressionante, sobretudo, como inocência de expressão, na sua “pintura de baú”, nem o sentido geométrico, rigorosamente plástico, meramente útil, que ela tem dos volumes, nem ainda a sua imaginação poderosa de que ela lança mão quando quer, é a sua identificação com o espírito da nossa terra (AMARAL, 2003). O poeta e jornalista Guilherme de Almeida, em crítica ao *Diário de Santos*, relata em dezembro de 1950:

E porque Tarsila pode pintar São Paulo. Tem raça. Pintora fazendeira, veio da roça paulista para a cidade paulistana, a caminho de Paris. Da roça trouxe o gosto caipira das cores de baú de lata e das flores de papel de seda para o altar de São Benedito. Na cidade aprendeu que isto aqui é um “galicismo a berrar nos desertos da América”. De Paris voltou com vestidos de Poiret, a ensinar a gente a ser brasileira. [...] Esse brasileirismo de Tarsila não é uma atitude: é um imperativo do seu sangue, uma função natural do seu espírito e dos seus sentidos. Por mais que Tarsila queira “academizá-lo” na sua fase clássica, ou deformá-lo na sua fase “antropofagia”, ele se denuncia sempre sob o invólucro. Incólume, intacto, alérgico às modas (AMARAL, 2003, p. 143).

Por meio das obras de Tarsila e de suas viagens, compreendemos que, ao propiciar esse entrelaçamento entre ser e mundo, a antropofagia convida pela experiência do corpo e seus sentidos a uma redescoberta do sensível, à medida em que o artista cria novas formas de sentir e ser através da sua arte, subvertendo a ordem por meio de sua criação, criando sentidos novos para pensar o mundo e o ser humano. Essa atitude constitui-se também um ato político ao considerar o corpo, a arte e o sensível como vetores para compreender a existência humana, a história, a linguagem e as relações sociais, instituindo modos de ser, gerando novas atitudes.

Aqui se instaura uma possibilidade significativa para a educação, que pode abrigar esse corpo antropofágico, que me permite perceber os acontecimentos da existência e devorá-los por inteiro, ampliando seus modos de compreendê-lo, entrelaçando sujeito e objeto, a filosofia da vida e da cultura, e disso resultam experiências corpóreas relevantes para quem quer exercitar atitudes mais dialógicas perante a dinâmica da vida e do mundo.

No segundo capítulo, intitulado: *Devorando outros*, destacamos alguns momentos de compreensão, interpretação e vivência da antropofagia como atitude do corpo e do sensível, no interior da oficina de extensão: *A atitude antropofágica: a educação estética e a produção cultural brasileira*, realizada com os alunos do Curso de Tecnologia em Produção Cultural, do IFRN – Campus Cidade Alta, dando ênfase ao movimento da Arte Moderna no Brasil e buscando contribuir, através dessas experiências, para ampliar a relação com o outro e a percepção do corpo por meio da reversibilidade de sentidos.

**DEVORANDO OUTROS**

*Somos todos canibais [...] A maneira mais simples de nos conhecermos através do outro é devorando-o.*

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

## A ATITUDE ANTROPOFÁGICA E A PRODUÇÃO CULTURAL BRASILEIRA

No segundo capítulo, intitulado: *Devorando outros*, pretendemos identificar como a antropofagia, enquanto atitude do corpo e do sensível, possibilita, por meio das experiências vividas, ampliar a relação com o outro e a percepção do corpo através da reversibilidade de sentidos. Para isso, fizemos uma aproximação entre o ritual antropofágico e a oficina de extensão intitulada: *A atitude antropofágica – um manifesto para a educação estética e a produção cultural brasileira*, desenvolvida com alunos do curso de Tecnologia em Produção Cultural, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte – IFRN, Campus Cidade Alta, e que constituiu-se como um campo de investigação e experimentação desta tese.

Em um ritual antropofágico não se devora apenas pela fome, devora-se o outro para absorver dele seus conhecimentos, qualidades, sua força e coragem. Essa devoração coletiva caracteriza comunidades e não se dá de forma aleatória, havendo uma sequência de fatos que constituem tal ritual. Em primeiro lugar, escolhe-se aquele que será devorado, depois reúnem-se em assembleia para o início da devoração. As vítimas são consumidas com cuidado, havendo uma lógica simbólica nesse ato, pois, aos poucos a comida será digerida e o devorador transformado. Será, a partir de então, ele e outros em um só corpo, absorverá o mundo à sua volta reaprendendo a vê-lo e reabilitando os sentidos que o constituem.

Como em um ritual antropofágico, selecionamos com cuidado aqueles que seriam devorados: 16 alunos das três primeiras turmas do curso de Tecnologia em Produção Cultural, que foram escolhidos através de convite e pelo critério de participação e envolvimento em disciplinas anteriormente ministradas por mim no decorrer do curso<sup>27</sup>. A oficina ocorreu no período de 21 de outubro de 2011 a 27 de

---

<sup>27</sup> É importante esclarecer que contamos com a voluntariedade desses alunos na participação da oficina. Alguns deles não puderam participar de toda a oficina, restando, ao final, apenas 10 alunos. A faixa etária desses alunos variou entre 21 e 52 anos e entre os 10 que concluíram a oficina, 6 não haviam ingressado em nenhum curso de graduação antes de entrar em Tecnologia em Produção Cultural, no entanto, 4 já haviam concluído ou ingressado em outros cursos superiores antes de optarem por Produção Cultural, entre eles: o curso de Educação Artística, com habilitação em Teatro, pela UFRN; o curso de Educação Artística, com habilitação em Artes Plásticas, pela UFRN; o curso de Ciências Biológicas/Bacharelado, pela UFRN e o curso de Geografia/Licenciatura, pela UFRN, tendo este aluno regressado posteriormente em Publicidade e Propaganda, nesta mesma universidade. Essas informações são importantes, porque nos fornecem indícios para percebermos no decorrer dos capítulos desta tese a densidade e maturidade presentes nos depoimentos e nas criações desses alunos, seja pela experiência de vida relativa à idade, seja pelas experiências com outros

abril de 2012, todas as sextas-feiras, com duração de quatro horas, sendo interrompida por dois recessos no IFRN – Campus Cidade Alta<sup>28</sup>.

Teve como objetivos oferecer alimentos para os alunos e perceber como o ato antropofágico de comer gera energia vital e promove secreções, excrementos ou mais apropriadamente, produções e criações diante do que foi consumido. Dessa forma, buscamos com a oficina: abordar a antropofagia como movimento artístico-cultural que permite uma leitura estética da cultura e da arte; contextualizar diferentes movimentos artístico-culturais brasileiros e realizar uma leitura antropofágica destes, evidenciando sua inserção histórica e ressaltando a função social e política da cultura e da arte; refletir sobre a atitude antropofágica na produção cultural da cidade do Natal – RN; criar e compartilhar sentidos, ideias, atitudes e produções, englobando a noção de antropofagia, além de ampliar a noção de educação, percebendo-a não apenas nos espaços formais, mas na vida cotidiana e nas experiências que o homem estabelece com o mundo ao imputar sentidos pela experimentação da cultura e da arte.

Entre os movimentos escolhidos para serem devorados durante a oficina, através dos quais observamos uma atitude antropofágica, uma atitude política perante a dinâmica da vida e do conhecimento, destacamos: a Semana de Arte Moderna de 1922; o Movimento Antropofágico da Arte Moderna brasileira, os movimentos Tropicália e Manguebeat, na música, além do Cinema Novo. Esses momentos foram importantes pela sua força política, pela sua arte com delírio, desejo, beleza, com vontade de mudar, sem se prender a um academicismo técnico e estético e por projetarem horizontes e promoverem o desdobramento de novas experiências para a arte e a cultura brasileira, novas formas de olhar e se lançar ao mundo, outras formas de percebê-lo e de se comunicar. Neste capítulo, entretanto, compreenderemos a antropofagia como atitude do corpo e do sensível, dando ênfase ao movimento da

---

conhecimentos obtidos em outras formações superiores.

<sup>28</sup> O primeiro recesso ocorreu no período de 25 de dezembro de 2011 a 09 de janeiro de 2012 e o segundo ocorreu no período de 22 de março de 2012 a 11 de abril de 2012. Devido aos recessos e feriados ocorridos durante o período de realização da oficina, alguns momentos reservados para a criação/produção dos alunos foram realizados em outros dias, diferentes das sextas-feiras, como nos dias 30 de janeiro de 2012 (segunda-feira) e nos dias 06 e 20 de fevereiro de 2012 (segunda-feira). Essas indicações encontram-se detalhadas no cronograma da oficina, que encontra-se nos anexos da tese, intitulados *Excrementos*.

Arte Moderna no Brasil.<sup>29</sup>

O método utilizado na oficina foi a fenomenologia, considerando-se: a experiência vivida dos alunos e a minha própria experiência, um horizonte permanente de reflexão, interpretação e vivência dos movimentos culturais estudados, além da descrição desses movimentos, como uma forma de estar sempre a caminho frente às múltiplas tessituras do humano e do próprio conhecimento. Como procedimentos metodológicos, consideramos uma entrevista coletiva realizada com os alunos; os diários de bordo<sup>30</sup> distribuídos a cada aluno, as aulas expositivas dialogadas, a leitura e discussão de textos; os registros do processo da oficina em vídeos e fotografias; a exposição de filmes e documentários, a leitura de imagens; as vivências, os registros sensoriais, as lembranças, desejos, afetos e memórias, que forneceram o material necessário para as descrições e para a intrepretação referencial dos encontros, com base na filosofia de Merleau-Ponty.

Nessa oficina, o mundo fenomenológico encontrou seu sentido e transpareceu na intersubjetividade, ou seja, “na interseção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras [...] pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18). Buscamos nos escritos de Maurice Merleau-Ponty pistas de compreensão da antropofagia e sua relação com a dimensão sensível e cultural que abarca nosso corpo e que vivenciamos através de nossa experiência no mundo.

A antropofagia, como noção teórico-experiencial, gera uma estética plena de

<sup>29</sup> A Antropofagia foi o mais consequente movimento dentro do contexto da Arte Moderna brasileira, fundando uma atitude cultural que teve reflexo nas artes plásticas, no teatro, na música e no cinema, casos típicos de concretização dos ideais de "deglutição" ou "devoração crítica" propostos por Oswald de Andrade. Na música brasileira, por exemplo, em especial no Movimento Tropicália, que surgiu em outubro de 1967, a atitude antropofágica permitiu absorver e assimilar a influência das correntes artísticas da vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira, como o brega nativo e o pop-rock internacional, e propor uma música que mesclava manifestações tradicionais da cultura brasileira com inovações estéticas mais radicais, como as guitarras elétricas, fazendo surgir um novo registro para a música no Brasil, com objetivos sociais e políticos frente ao regime militar instaurado, causando subversão nas roupas, posturas, nas atitudes, nas letras, músicas e no próprio pensamento (CALADO, 1997).

<sup>30</sup> O diário de bordo é um instrumento de controle de viagem, utilizado na navegação para registro dos acontecimentos mais importantes e de supostos problemas durante uma viagem, usado em praticamente todas as empresas de viação do mundo. Corresponde a uma espécie de caderno redigido pelo comandante, relatando a viagem que realiza. É também o nome dado a um instrumento pedagógico através do qual o aluno registra e descreve as etapas que realiza ao longo de uma aula ou curso.

sentidos para o corpo, que, recortado pela história e pela cultura, permite-nos produzir conhecimento, criar e recriar o mundo à nossa volta. Essa estética, vivenciada por meio do espaço, do tempo, da forma ou volume do corpo, da reversibilidade de sentidos, da estesia como comunicação sensível e da percepção como ato de significação, desafia e intensifica a relação entre razão e sensibilidade, pensamento e ação, gerando atitudes para a educação.

Nesse contexto, a oficina propicia uma devoração mútua, coletiva, em que a educadora devora seus alunos e ao mesmo tempo é devorada por eles, que também se alimentam de conhecimentos, atitudes, de sua própria cultura e da cultura de outros, de história, de arte, gerando o novo, criando sentidos, ideias, produções e expressões corporais a partir do digerido.

Por acreditarmos que essa atitude de envolvimento com o mundo a partir de nossas experiências corporais é importante para os alunos do curso de Tecnologia em Produção Cultural, futuros produtores culturais que precisam, em primeiro lugar, conhecer sua própria cultura e tudo o mais que a rodeia, envolver-se com ela para que possam produzi-la, a oficina foi pensada dentro do contexto dos alunos, com o objetivo de refletir sobre a atitude antropofágica no interior do curso de Tecnologia em Produção Cultural e na vida de um produtor.

Considerando essa realidade, buscamos, no primeiro encontro da oficina, conhecer o universo dos alunos participantes, através da descrição de seu contexto vivido e de seu envolvimento com o curso de Tecnologia em Produção Cultural. Assim, após apresentarmos o plano da oficina, os alunos contextualizaram sua inserção no curso por meio de um depoimento acerca de sua trajetória pessoal, artística e profissional. Esse primeiro momento foi importante para entender que no entrecruzamento das histórias de cada aluno existia uma heterogeneidade de formação, pensamentos e ideias que deveriam ser levados em conta durante a realização da oficina<sup>31</sup>.

Além do depoimento pessoal, em que pudemos conhecer um pouco do perfil de cada um dos participantes da oficina, realizamos uma entrevista coletiva com o objetivo de problematizar concepções, estimular o debate, identificar pontos de vista

---

<sup>31</sup> O plano da oficina de extensão, com sua respectiva ementa, objetivos, metodologia, referenciais metodológicos, avaliação e referências, encontra-se nos anexos da tese, intitulados *Excrementos*.

e aspectos polêmicos dos participantes quanto à área de produção cultural, a função do produtor, e como uma tentativa inicial de nos aproximarmos de fragmentos dos itinerários de vida dos alunos e das experiências de cada um deles.

Segundo Kramer (2007), durante as entrevistas coletivas, o conhecimento é compartilhado entre os sujeitos e confrontado por meio do diálogo, da narratividade das experiências e da exposição de ideias divergentes, na medida em que a diversidade é percebida face a face e os participantes podem falar e escutar uns aos outros, seus pontos de vista, suas reflexões, opiniões, crenças, valores, experiências e os significados que as pessoas atribuem a si, ao outro e ao mundo.

Kramer (2007, p. 66) destaca que os objetivos da entrevista coletiva são: “identificar pontos de vista dos entrevistados; reconhecer aspectos polêmicos (a respeito de que não há concordância); provocar os debates entre os participantes, estimular as pessoas a tomarem consciência de sua situação e condição e a pensarem criticamente sobre elas”. Dessa forma, esse tipo de entrevista, ao privilegiar a fala dos sujeitos sociais, permite atingir um nível de compreensão da realidade humana, sendo apropriada para pesquisas cujo objetivo é conhecer como as pessoas percebem o mundo.

Estruturamos a entrevista coletiva a partir de três questionamentos, no que se refere à área de atuação dos alunos, sua função como futuros produtores culturais e a sua visão sobre a incorporação de novos conhecimentos para pensar essa realidade, como é o caso da atitude antropofágica e do conhecimento sensível propostos na oficina.

1- O que se entende por Produção Cultural?

2- Como compreendem a produção cultural na cidade do Natal e qual a função do produtor cultural neste espaço?

3- Como ampliar as possibilidades de reflexão e conhecimento de um produtor cultural e como isso irá (poderá) refletir na sua atuação e atitude profissional?

Ao devorar as respostas dos alunos durante a entrevista coletiva, percebi que esse momento foi fundamental para compreendermos a postura destes frente à sua

área de atuação, seu papel e atitudes diante dessa realidade, em especial quando apontam a produção cultural como uma área ampla, que envolve variadas linguagens artísticas, como o teatro, a dança, a música, as artes plásticas, o cinema, e que tem como objetivo possibilitar o acesso das pessoas à cultura e aos bens culturais. Entretanto, percebi também através da fala de alguns alunos, que era preciso avançar na compreensão da produção cultural como uma área que tem como função produzir a logística de um evento apenas, pois a produção cultural envolve esse aspecto, mas amplia-se com a necessidade de pensar políticas para a cultura ou gerir espaços culturais, por exemplo.

Em relação à função de um produtor, os alunos admitem que seria, em suma, conhecer os bens culturais com os quais irão trabalhar, pensar estratégias e políticas de melhor fomentação e execução de determinada ação ou tarefa, além de sistematizar e organizar tudo nas etapas de pré-produção, produção e pós-produção, acrescentando ainda que cabe ao produtor cultural ler, conhecer, experimentar, compreender, organizar, sistematizar e executar. Quanto à produção cultural na cidade do Natal, ao deglutir as respostas dos alunos durante a entrevista coletiva, percebi que, em sua maioria, eles reconhecem que na cidade do Natal a produção cultural encontra-se em expansão e com grandes possibilidades de crescimento, contudo, também reconhecem como dificuldade para essa expansão a visão assistencialista dos empresários em relação à cultura e à uma etapa da produção que é a captação de recursos.

Acreditamos que refletir e discutir o contexto da produção cultural na cidade do Natal com futuros produtores culturais que atuarão nesse local, assim como pensar a formação desse produtor cultural, é de extrema importância, pois, ao introduzirmos a antropofagia nesse contexto, podemos reconhecer que a cidade do Natal, historicamente não tem uma atitude antropofágica diante das referências culturais externas e dificilmente digere para produzir algo novo.

Natal, a capital do estado do Rio Grande do Norte, situada no nordeste brasileiro, possui uma posição estratégica geográfica global muito importante. Fato este que fez a cidade receber no início da década de 1940 as duas principais bases militares americanas durante a Segunda Guerra Mundial: a *Base Naval* e *Parnamirim Field* - na época a maior base da Força Aérea norte-americana em território estrangeiro. Ao servir de apoio às tropas americanas que se dirigiam aos combates na Europa e África, Natal recebeu um contingente de 100.000 soldados norte-

americanos para lutarem durante o conflito mundial e esse fato mudou radicalmente a até então pequena capital, que à época possuía 55.000 habitantes. Mais do que uma importante participação durante o conflito armado mundial, a influência cultural dos americanos marcou para sempre essa cidade brasileira, que contribuiu, de forma significativa, para o sucesso dos aliados.

O filme brasileiro *For All - O Trampolim da Vitória* (1997), dirigido por Buza Ferraz e Luiz Carlos Lacerda, retrata a história de uma família natalense alterada com a chegada dos soldados americanos a Natal, que trouxeram não somente dólares e eletrodomésticos, mas também o glamour de uma cultura de Hollywood, a música das grandes bandas e a sensualidade de cantoras e atrizes famosas. Essa herança cultural de absorver o que vem de fora, sem digerir e transformar, é ainda visível na cultura de Natal, com exceção de alguns coletivos culturais que vêm trabalhando em outra perspectiva, mais antropofágica, como é o caso do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, por exemplo<sup>32</sup>.

A possibilidade de incorporar a antropofagia ao conhecimento e formação de um produtor cultural contribui na perspectiva de pensarmos sobre essa herança cultural e transformá-la. Nesse caso, desenvolver a atitude antropofágica com os alunos de Produção Cultural em seu próprio contexto é importante por reabilitar o sensível, a fim de que eles sintam, percebam o mundo à sua volta e construam uma visão crítica dos fatos, ideias e conhecimentos e não apenas devorem e absorvam o que vem de fora simplesmente. No que diz respeito à produção cultural na cidade do Natal, destacamos o depoimento de uma aluna durante a entrevista coletiva, realizada

<sup>32</sup> O Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, fundado no ano de 1993, na cidade do Natal - RN, vem desenvolvendo um trabalho de pesquisa teatral com foco na construção da presença cênica do ator, da musicalidade da cena e do corpo, e no teatro popular, sempre numa perspectiva colaborativa, que resulta em um hibridismo estético ou um campo autoral plural, ampliando os diálogos do coletivo, sob o ponto de vista das diferentes especializações durante a construção cênica. Na estética do grupo, a técnica do clown também se faz presente e as comédias shakespearianas contribuem para essa pesquisa. Diante de um contexto tão polissêmico, enxergamos no interior desse coletivo cultural uma atitude antropofágica, quando, imersos nessas referências, em especial na universalidade da obra de William Shakespeare, as digerem e as transformam em criação, buscando encontrar o que faz sentido para o grupo. Esse fato é visível em inúmeros de seus espetáculos, como *Muito Barulho Por Quase Nada* (2003); *O Capitão e a Sereia* (2009); e um dos mais recentes: *Sua Incelença Ricardo III* (2010), fruto do encontro dos Clowns com o encenador Gabriel Villela e que parte do texto Ricardo III, de Shakespeare e faz relação com o universo da cultura popular, ganhando a rua através da ludicidade do picadeiro do circo, dos palhaços mambembes, das carroças ciganas, criando um diálogo entre o sertão e a Inglaterra Elisabetana. A atitude antropofágica também se dá por meio de um diálogo entre as “incelenças” (excelências), gênero musical tipicamente nordestino, usualmente atrelado aos costumes fúnebres da região, condição muito adequada à história do Duque de Gloucester, Ricardo III, e sua trajetória de assassinatos e traições rumo à coroa da Inglaterra, e o rock clássico inglês contemporâneo, com citações de bandas como Queen e Supertramp (Disponível em: <<http://www.clowns.com.br>>. Acesso em: 27 nov. 2013).

no primeiro dia da oficina:

Compreender a produção cultural na cidade do Natal é difícil, mas nesse um ano e meio, que é o meu tempo de curso, pude compreender que em Natal temos uma diversidade cultural enorme, temos artes de ótima qualidade (atores, cantores, dançarinos, grupos maravilhosos), onde todos procuram viver do seu trabalho. Mas mesmo com toda essa diversidade e qualidade, a identidade cultural natalense “ainda” não está formada/firmada, é como se tudo estivesse solto... onde muitas pessoas não conhecem a sua própria cultura, o que está ao seu redor (eu mesma era uma dessas pessoas), mas acredito também que atualmente está havendo uma movimentação nesse quadro cultural, como: os fóruns, conferências, festivais, espetáculos, políticas de fomentação da cultura, como os inúmeros editais que são abertos. Acredito que essa identidade “ainda” não está formada, mas com a união, investimento público, privado, capacitação e divulgação, essa identidade será formada e eu acho que estamos caminhando para isso, para que assim Natal deixe de ser apenas a Cidade do Sol, das belas praias, do Natal em Natal, para ser a cidade que vive e respira o que é seu, a sua cultura (Hilana, Entrevista coletiva, outubro de 2011).

Durante a entrevista coletiva, refletindo e discutindo seus pontos de vista e experiências, os alunos chegaram ao consenso de que através de vivências e conhecimentos adquiridos, as possibilidades de reflexão e conhecimento de um produtor cultural podem ser ampliadas e ele poderá atuar com mais segurança e ser melhor sucedido. Além disso, os alunos destacaram a oficina como uma dessas possibilidades e como um espaço de troca de experiências e conhecimentos entre os produtores, pois alguns afirmam que um caminho para ampliar o conhecimento é através da coletividade, da união dos produtores culturais em prol de melhorias para a sociedade consumidora de cultura, pois com isso o setor ganha força e assim possibilita uma mudança de atitude.

Ouvindo seus relatos, pudemos aprender com suas experiências, dúvidas, o que nos mostra a importância de se propor uma oficina que problematize a realidade, exercitando a atitude antropofágica para pensar a arte, a estética e a produção cultural. Quanto à metodologia da entrevista coletiva, observamos que a narratividade das experiências dos alunos, o conhecimento compartilhado e confrontado por meio do diálogo, da fala e escuta do outro, da diversidade de reflexões, opiniões, crenças, valores e experiências foi um momento de formação, em que os alunos atribuíram significados a si próprios, ao outro e ao mundo, como nos mostra o depoimento de Hilana, registrado em seu diário de bordo, no ano de 2012:

[...] percebi que essa metodologia de “entrevista coletiva” é ótima, tanto para exercitar o “falar em público”, como para pensarmos realmente em determinados questionamentos importantíssimos para o nosso “eu” profissional e o “eu” pessoal. Espero entender de fato essa “tal” atitude antropofágica que eu ainda estou descobrindo, entender com mais clareza a questão da educação estética [...] criar/exercitar a minha sensibilidade para o fazer artístico, manifestações culturais etc., e, por fim, entender cada vez mais essa bendita área que parece muitas vezes ser um mundo de ações, de vertentes, linguagens, que é a produção cultural (Diário de bordo de Hilana, 2012).

Além da entrevista coletiva, destacamos o diário de bordo, como um elemento importante nesse processo. O diário de bordo corresponde a um caderno que foi entregue a cada aluno da oficina no primeiro encontro, com a finalidade de que eles pudessem registrar e descrever o que compreenderam das discussões e vivências, assinalarem seus posicionamentos, dúvidas, descobertas, memórias, desejos, colar textos, imagens, pesquisas, além de criarem outras questões que nos fizessem refletir coletivamente sobre o contexto da antropofagia. Ao final de cada encontro, era dado um tempo de quinze minutos para os alunos relatarem suas experiências individuais e coletivas durante a vivência da oficina em seu diário de bordo.

Ainda como possibilidade de construção de estratégias para a compreensão da atitude antropofágica, consideramos igualmente importante no primeiro encontro, relatar as concepções prévias que os alunos possuíam sobre o tema da antropofagia. Assim, propomos, ao final da entrevista coletiva, que cada um pudesse criar uma imagem e uma concepção que remetesse ao seu entendimento inicial sobre antropofagia. Partimos da questão: O que é Antropofagia? Ao final do primeiro encontro, pensaram em uma imagem e em sua primeira concepção de antropofagia, registrando suas impressões no diário de bordo. Na aula seguinte, começamos por apresentar as imagens e concepções, além de uma pesquisa inicial sobre o tema da antropofagia. Dessa experiência resultaram 12 imagens dos alunos que estavam presentes no primeiro encontro e variadas definições para a antropofagia, aqui destacamos três dessas concepções e imagens: a dos alunos Carla, Sônia e Jonathan, respectivamente.

Em seu diário de bordo, Carla apresentou a imagem de um Ouroboros (Oroboro ou ainda Uróboro), um símbolo cujo nome vem do grego antigo: ούρα (oura), que significa “cauda” e βόρος (boros), que significa “devora”, e é representado por uma serpente, ou um dragão que morde a própria cauda. Junto a essa imagem, a aluna

definiu que a antropofagia é o ato de devorar outra pessoa, buscando obter o que ela tem de melhor, sua força e sabedoria, relembrando os ritos de devoração antropofágica dos índios Tupi.

Segundo o Dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2006), a serpente, sob a forma de Uróboro simboliza o ciclo da evolução, voltando-se sobre si mesma, e contém as ideias de movimento, continuidade, autofecundação e, em consequência, eterno retorno, cria o tempo, como a vida, em si mesma. A Uróboro

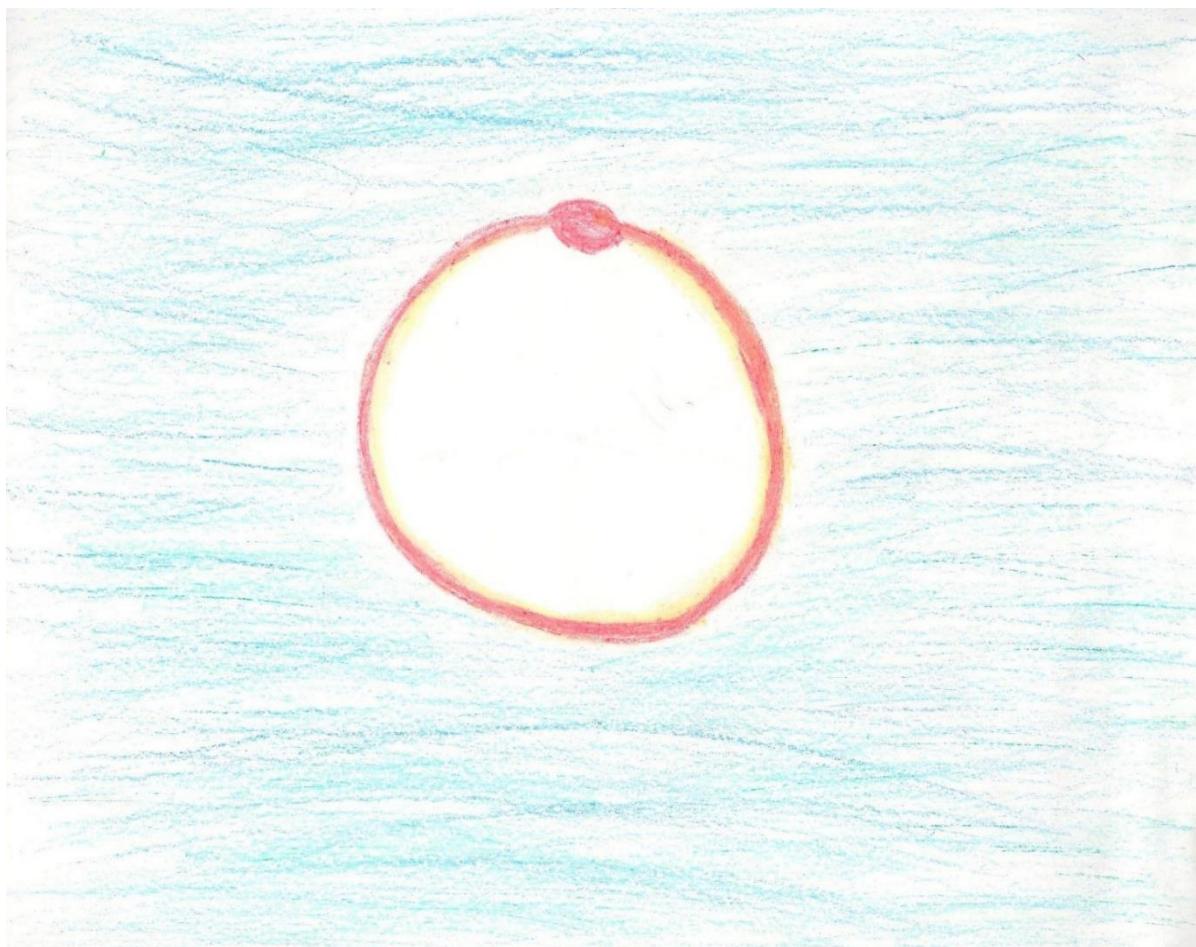
é símbolo da manifestação e da reabsorção cíclica; é a união sexual em si mesma, autofecundadora permanente, como o demonstra a sua cauda enfiada na boca; é transmutação perpétua de morte em vida, pois suas presas injetam veneno no próprio corpo [...] Se ela evoca a imagem do círculo seria sobretudo a dinâmica do círculo [...] cujo movimento é infinito, pois leva perpetuamente a si mesma (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 816)<sup>33</sup>.

Essa ideia de continuidade e eterno retorno tem consonância com a fenomenologia de Merleau-Ponty, ao se reportar à necessidade de estar sempre a caminho de um mundo que não é dado, mas se faz e refaz a partir de nossas experiências vividas, do nosso encontro com o outro e através do qual criamos sentidos para a nossa existência, assim como a simbologia do novo, do nascimento do iniciado faz consonância com a antropofagia, ao permitir nossa mudança e transformação ao digerir o outro e o mundo e excretá-los de uma outra maneira.

---

<sup>33</sup> Geralmente, nos livros antigos, o símbolo da Uróboro vem acompanhado da expressão “*Hen to pan*” (o um, o todo), remetendo-se ao tema da resurreição, que pode simbolizar o “novo”, o nascimento do iniciado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 816).

**IMAGEM 11 - CARLA MARIANE, Ouroboros, 2011.**



Fonte: Oficina de Extensão, 2011.

A aluna Sônia fez o desenho de uma pessoa, dando destaque para a sua cabeça, e afirmou que, para ela a antropofagia é o resultado da absorção (canibalismo) de tudo ao nosso redor, resultando numa nova visão, formação de conceitos e ideias, próprias do povo brasileiro. Antropofagia é o despertar dos sentidos, ver, tocar cheirar, provar, é movimento do corpo, dos sentidos. Essa ideia também encontra-se em consonância com o pensamento de Merleau-Ponty, ao admitir que o corpo é a um só tempo condição de nossa existência biológica, social e histórica e que através dele criamos sentidos e habitamos o mundo sensível.

IMAGEM 12 - SÔNIA AVOLIO, Despertando sentidos, 2011.



Fonte: Oficina de Extensão, 2011.

Jonathan Francioli simbolizou a sua primeira compreensão sobre antropofagia através de uma imagem que mostra uma figura humana, dando ênfase a uma boca que devora o que encontra pela frente, e definiu que antropofagia é assimilar o outro, “comer” o outro. A habilidade ou faculdade do homem assimilar o outro, “comer” o

outro, no que se refere a conhecimento, cultura, percepções, história. Canibalizar.

**IMAGEM 13 - JONATHAN FRANCIOLI, O Canibal, 2011.**



Fonte: Oficina de Extensão, 2011.

Dessa experiência com os alunos, observamos que, em geral, o conceito de antropofagia era considerado em seu sentido mais etimológico de absorção do outro

e também muito ligado à busca de uma identidade. No entanto, a cada encontro percebemos que os alunos iam ampliando cada vez mais seus olhares, compreendendo o mundo à sua volta, acrescentando novos sentidos ao conceito de antropofagia e descobrindo a importância da atitude antropofágica. Abaixo, podemos observar o depoimento de Hilana sobre a alteração de si e a descoberta de realizar a antropofagia, ao absorver novos conhecimentos, imagens e ideias e interpretar o mundo à sua volta.

Após a pesquisa realizada, o debate, o documentário e a palestra da FLIP, mudou o conceito de antropofagia para mim e parece que a cada encontro muda mais. Lembro que no primeiro encontro antropofagia era só o ato de comer, agora já entendo essa palavra como a interpretação do mundo, como foi discutido hoje: comemos, digerimos, excretamos e é nesse processo todo que obtemos valores, ideias, conhecimentos, sensações. Se paramos realmente para refletir [...] é como se fosse uma nova visão de tudo que está ao nosso redor. Na pesquisa que realizei uma frase marcou: antropofagia = alteração de si, são as novas descobertas constantemente surgindo, iniciando e terminando concepções (é um ciclo) (Diário de bordo de Hilana, 2012).

No depoimento acima, a aluna refere-se ao segundo encontro da oficina, em que apresentamos as imagens e concepções dos alunos e as pesquisas realizadas por eles sobre a antropofagia, mas também assistimos a trechos do documentário *A História Brasileira da Infâmia*, do diretor alagoano Walter Bagetti, e uma palestra que presenciei na Festa Literária Internacional de Paraty em 2011, proferida pelo professor e escritor carioca João César de Castro Rocha, cujo tema era *O Pensamento Canibal*.

Compreendemos que o próprio processo de compreender o termo antropofagia é uma atitude antropofágica, uma vez que permite ao educador devorar os alunos e devolvê-los ao mundo de outra forma, estando eles cada vez mais sensíveis ao mundo que os rodeia e aos sentidos gerados pelas experiências que vivem nesse mundo e pela troca de experiências com o outro.

No encontro seguinte, abordamos a Semana de Arte Moderna de 1922, por meio de imagens, textos, sons, frases, história, cultura. A escolha por compreendermos esse evento/movimento deve-se ao fato de que ele marcou profundamente o pensamento antropofágico da cultura e da arte brasileira, como uma forma de reação à estética tradicional e ao academicismo e, com o intuito de ingerir as inovações das vanguardas europeias, digerir e excrementar algo novo, como

poemas, telas, músicas, mais afeitos ao tempo em que viviam esses artistas, escritores, pintores, músicos. Esse encontro com os alunos iniciou-se a partir de três questões:

- 1- O que foi a Semana de Arte Moderna de 1922?
- 4- Por que foi produzida?
- 5- A Semana de Arte Moderna de 1922 resultou em alguma inovação estética para a arte brasileira?

Esses questionamentos foram o ponto de partida para compreender esse evento/movimento, que foi oferecido como alimento para os alunos devorarem com o objetivo de perceber que a Arte Moderna, e consequentemente a antropofagia, reabilita o sensível e desperta o mundo percebido, seja através do contexto histórico do início do século XX, marcado por turbulências políticas, sociais, econômicas e culturais, seja por meio das novas tendências estéticas, desprovidas de regras, que estavam surgindo na arte brasileira.

Essas novas tendências estéticas já começaram a ser percebidas por meio de fatos que antecederam a Semana de Arte Moderna e foram essenciais para a sua realização, entre eles destacamos em especial as exposições dos artistas Lasar Segall, em 1913, e Anita Malfatti, em 1917, como desencadeadoras desse movimento, através das quais o Brasil teve contato com a arte mais inovadora que era feita na Europa. O pintor Lasar Segall desembarca em São Paulo, com um estilo não acadêmico, inovador e de cunho expressionista, entretanto, não desencadeia transformações tão radicais na arte brasileira, mas a exposição de Anita Malfatti, sim. Em 1917, depois de estudar na Europa e nos Estados Unidos, a pintora retorna ao Brasil e realiza uma mostra de seus quadros em São Paulo, entre os quais destacam-se: *O homem amarelo*, (1915/1916) e *A mulher de cabelos verdes* (1915), em que apresenta ao público formas, cores, proporções e expressões inéditas e inovadoras para a arte da época.

Com uma técnica de vanguarda, a pintura de Anita Malfatti surpreende o público, acostumado com o realismo acadêmico. As reações são favoráveis até que Monteiro Lobato, crítico de artes do jornal *O Estado de São Paulo*, escreve um artigo

feroz, intitulado: *Paranoia ou Mistificação?*, criticando vigorosamente as inovações na pintura de Anita, onde afirma:

Embora eles se deem como novos, precursores de uma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou tetralógica: nasceu com a paranoia e a mistificação [...] Essas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Malfatti onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia.

A reação da elite paulistana, que confiava cegamente nas opiniões e gostos pessoais de Lobato é imediata: escândalo, quadros devolvidos, uma tentativa de agressão à pintora, a mostra fechada antes do tempo (PROENÇA, 2010). Afirmindo que todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude, Monteiro Lobato escreve:

[...] quando as sensações do mundo externo transformam-se em impressões cerebrais, nós “sentimos”; para que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja “em pane” por virtude de alguma grave lesão. Enquanto a percepção sensorial se fizer normalmente no homem, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá “sentir” senão um gato, e é falsa a “interpretação” que do bichano fizer um totó, um escaravelho ou um amontoado de cubos transparentes (BRITO apud PROENÇA, 2010, p. 291-292).

As reações contra a pintura de Anita trazem à tona a possibilidade de compreendermos a pintura para além das leis de perspectiva, dos modelos e padrões de beleza que caracterizam a pintura clássica, pois a pintura moderna explora o terreno ambíguo entre o perceber e o percebido, entre o visível e o invisível, nos ensina outros modos de ver, é marcada pela estesia do corpo como comunicação sensível, pela reversibilidade entre lógica e sensível, expressão e significação e coloca-nos questões (MERLEAU-PONTY, 2004). “Entre os modernos, não são apenas as obras que permanecem inacabadas, mas o mundo mesmo, tal como elas o exprimem, é como se fosse uma obra sem conclusão, da qual jamais sabemos se comportará uma” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 70). Essa incompletude que percebemos no pensamento e na Arte Moderna é também a incompletude do próprio humano, assim, “a existência humana, nesse círculo em que está encerrada, jamais pode fazer abstração de si mesma para chegar a uma verdade nua, comportando

apenas um progresso na objetivação, não uma objetividade plena" (*Idem*, p. 71).

Os adeptos da arte acadêmica, presos a princípios técnicos conservadores, se dividiam entre aqueles que pretendiam que a arte fosse uma cópia fiel do real e os que almejavam a liberdade de criação do artista para além dos limites da realidade, adeptos de uma estética renovadora. A partir daí essas exposições tornaram-se os primeiros acontecimentos precursores da Arte Moderna no Brasil e serviram para que os jovens artistas brasileiros, até então dispersos, isolados em pequenos agrupamentos, se unissem em torno de um ideal comum: desenvolver uma autonomia estética vibrante por meio da liberdade criadora e de uma maneira própria de ser em seu tempo e espaço. Nesse sentido, as exposições, em especial a de Anita Malfatti, funcionaram como estopim de um movimento que explodiria na Semana de Arte Moderna de 1922 (PROENÇA, 2010).

As críticas desfavoráveis à Anita Malfatti, no entanto, promoveram a união dos artistas em torno da pintora para que, juntos, trabalhassem para o desenvolvimento de uma arte brasileira livre das limitações que o academicismo impunha. Nesse sentido, Anita acabou tendo uma importância histórica muito grande para as artes do Brasil, pois, na medida em que foi criticada, polarizou a atenção dos artistas inovadores e revelou que sua arte apontava para novos caminhos, principalmente para os novos usos da cor. Como dizia a própria artista à *Revista Anual do Salão de Maio*, em 1939: "Os objetos se acusam só quando saem da sombra, isto é, quando envolvidos na luz [...] Nada neste mundo é incolor ou sem luz" (PROENÇA, 2010, p. 297).

Em 1922, Mário de Andrade se mostra contrário às ideias conservadoras de Lobato, ao propor novas ideias estéticas em sua obra intitulada *Paulicéia desvairada*, quando afirma:

Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas [...] foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo, quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa (ANDRADE *apud* PROENÇA, 2010, p. 292).

Para Merleau-Ponty, a Arte Moderna revela uma visão extremamente nova e característica de nosso tempo, das coisas, do espaço, dos animais, do outro, do mundo. Segundo o filósofo, "o fato percebido e, de uma maneira geral, os eventos da história do mundo não podem ser deduzidos de um certo número de leis que

formariam a parte permanente do universo" (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 07). Logo, ao apreciar, perceber ou criticar uma obra de arte, diante de um quadro, não se trata de multiplicar as referências ao tema, à circunstância histórica, que está na origem do quadro, de reproduzir a natureza como se esta fosse um mero decalque do mundo exterior,

trata-se, como na percepção, das próprias coisas, de contemplar e perceber o quadro segundo as indicações silenciosas de todas as partes que me são fornecidas pelos traços de pintura depositados na tela, até que todas, sem discurso e sem raciocínio, componham-se em uma organização rigorosa em que se sente de fato que nada é arbitrário, mesmo se não tivermos condições de dizer a razão disso" (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.60).

Graça Aranha (2009), escritor, diplomata e um imortal da Academia Brasileira de Letras, declara na Conferência que inaugurou a Semana de Arte Moderna, intitulada a *Emoção Estética na Arte Moderna*, a necessidade da liberdade de criação e de pensamento em relação à arte e aos artistas. Destaca também que as experiências vividas por cada artista exprimirão sua maneira de pensar e viver o mundo e transformá-lo em obra de arte.

Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje é uma aglomeração de "horrores". Aquele Gênio supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida se não são jogos da fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. Não está terminado o vosso espanto. Outros "horrores" vos esperam. Daqui a pouco, juntando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do Passado [...] Cada homem é um pensamento independente, cada artista exprimirá livremente, sem compromissos, a sua interpretação da vida, a emoção estética que lhe vem dos seus contatos com a natureza. É toda a magia interior do espírito que se traduz na poesia, na música e nas artes plásticas. Cada um se julga livre de revelar a natureza segundo o próprio sentimento libertado. Cada um é livre de criar e manifestar seu sonho, a sua fantasia íntima desencadeadora de toda a regra, de toda a sanção. O cânon e a lei são substituídos pela liberdade absoluta que nos revela, por entre mil extravagâncias, maravilhas que só a liberdade sabe gerar. Ninguém pode dizer com segurança onde o erro ou a loucura na arte, que é a expressão do estranho mundo subjetivo do homem. O nosso julgamento está subordinado aos nossos mais variáveis preconceitos. O gênio se manifestará livremente, e esta independência é uma magnífica fatalidade e contra ela não prevalecerão as academias, as escolas, as arbitrárias regras do nefando bom gosto, e do infecundo

bom-senso. Temos que aceitar com uma força inexorável a arte libertada [...] A remodelação estética do Brasil iniciada na música de Villa-Lobos, na escultura de Brecheret, na pintura de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita, e na jovem e ousada poesia, será a libertação da arte dos perigos que a ameaçam do inoportuno arcadismo, do academismo e do provincialismo (ARANHA *apud* TELES, 2009, p. 415-418).

Na mesma direção de Graça Aranha, Menotti del Picchia (2009), escritor e propagador do movimento da Arte Moderna no Brasil também declara em conferência realizada na segunda noite da semana a vibração e ideologia que agregou os artistas da época, desejosos de uma arte mais liberta:

A nossa estética é de reação. E como tal é guerreira [...] O que nos agraga não é uma força centrípeta de identidade técnica ou artística. As diversidades das nossas maneiras verificareis na complexidade das formas por nós praticada. O que nos agrupa é a ideia geral de libertação contra o faquirismo estagnado e contemplativo, que anula a capacidade criadora dos que ainda esperam ver erguer-se o sol atrás do Partenon em ruínas. Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminé de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte! E que o rufo do automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou, anacronicamente, a dormir e sonhar, na era do jaz-band e do cinema, com a flauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena [...] Queremos libertar a poesia do presídio canoro das fórmulas acadêmicas, dar elasticidade e amplitude aos processos técnicos, para que a ideia se transsubstancie, sintética e livre, na carne fresca do Verbo, sem deitá-la, antes, no leito de Procusto dos tratados de versificação. Queremos exprimir nossa mais livre espontaneidade dentro da mais espontânea liberdade. Ser, como somos, sinceros, sem artificialismos, sem contorcionismos, sem escolas. Sonorizar no ritmo original e profundo tudo o que rebole nas nossas almas de sino, carrilhonando as aleluias das nossas íntimas páscoas, dobrando a angústia dos nossos lutos. Dar à prosa e ao verso o que ainda lhes falta entre nós: ossos, músculos, nervos [...] Nada de postiço, meloso, artificial, arrevezado, precioso: queremos escrever com sangue – que é humanidade; com eletricidade - que é movimento, expressão dinâmica do século; violência – que é energia bandeirante. Assim nascerá uma arte genuinamente brasileira, filha do céu e da terra, do Homem e do mistério (DEL PICCHIA *apud* TELES, 2009, p. 424-428).

Diante dessa busca pela liberdade de criação, a realização da Semana de Arte Moderna, no Brasil, realizada entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, provocou ainda mais a divisão entre aqueles que defendiam uma estética conservadora e os que propunham uma estética renovadora para a arte brasileira, no entanto, ela representou uma verdadeira renovação de linguagem, na

busca de experimentação, na ruptura com o tradicionalismo e na liberdade criadora, instituindo outra concepção do fazer e compreender a obra de arte em nosso país.

O evento marcou época ao apresentar novas ideias e conceitos artísticos, como a poesia através da declamação, que antes era só escrita; a música por meio de concertos, pois antes só havia cantores sem acompanhamento de orquestras sinfônicas e as artes plásticas, exibidas em telas, esculturas e maquetes de arquitetura, com desenhos arrojados e modernos. O adjetivo “novo” passou a ser marcado em todas essas manifestações que propunham algo no mínimo curioso. Os artistas se depararam com a mentalidade reinante da elite paulista, controlada pelas oligarquias cafeeiras e pela política do café-com-leite, e o público, habituado aos modelos estéticos europeus mais tradicionais, sentiu-se violentado em sua sensibilidade (CAMARGOS, 2002)<sup>34</sup>.

A Semana em si não teve grande relevância em sua época, foi com o tempo que ganhou importância histórica por se projetar ideologicamente para as gerações futuras. O movimento da Arte Moderna no Brasil continuou a expandir-se por divulgações através da Revista Antropofagia e da Revista Klaxon, e também por meio dos seguintes movimentos: Movimento Pau-Brasil, Grupo da Anta, Verde-Amarelismo e pelo Manifesto Antropófago. A Semana integrou grandes personalidades da cultura da época e pode ser considerada como um importante marco da Arte Moderna brasileira, com sua intenção nitidamente antiacadêmica e a introdução do país nas questões do século.

Durante a oficina, percebemos neste encontro e nos registros dos alunos em seus diários de bordo que esse momento da arte e da cultura brasileira é pouco estudado nas escolas e quando isso acontece, é visto de forma equivocada e descontextualizada, como afirma Pedro, em seu diário de bordo:

---

<sup>34</sup> Além das exposições de Lasar Segall e Anita Malfatti, que antecederam a Semana de Arte Moderna de 1922, alguns fatos ocorridos durante a Semana são importantes para observarmos as transformações ocorridas na Arte Moderna brasileira e o quanto ela reabilita o sensível e desperta novos olhares para o mundo percebido. Dentre esses fatos, destacamos a leitura do poema *Os Sapos*, de Manuel Bandeira, que não pôde comparecer ao evento, por Ronald de Carvalho, despertando a ira do público ao criticar a arte acadêmica a que eles eram até então acostumados, em especial a sacralidade da forma, o respeito às regras de versificação, o preciosismo rítmico e vocabular, as rimas raras e a preferência por estruturas fixas construídas pelos parnasianos, como também o momento em que Villa-Lobos entra de casaca, mas com um pé calçado com um sapato, e outro com chinelo. O público interpreta a atitude como futurista e desrespeitosa e vaiá o artista impiedosamente. Mais tarde, o maestro explicaria que se tratava de um calo inflamado (CAMARGOS, 2002).

A Semana de Arte Moderna de 1922. Discutimos hoje o que sabíamos sobre esse evento [...] No ensino médio, as discussões foram bem basais, foram ressaltadas a importância da semana, sem trabalhar o contexto histórico, as críticas recebidas ou a repercussão social. Falamos das personagens que protagonizaram o evento e nos deparamos com poucos nomes, e neles incluído o nome de Tarsila do Amaral, que nem sequer participou. Fora os acontecimentos da Semana, eu desconhecia a continuação dos eventos, como a publicação dos manifestos e outras exposições. Passamos um longo tempo discutindo o papel de Monteiro Lobato na Semana, a partir das críticas ferrenhas que fizera à exposição de Anita Malfatti, sem ao menos ter visto os quadros [...] A semana teve todo um planejamento e articulações que não eram claras para mim, além do que também tinha a impressão de que o evento havia sido apenas questão de “revolta” com o suposto “atraso” da arte brasileira em relação à europeia. A influência das vanguardas europeias é nítida, mas o evento objetivava ressaltar uma arte moderna genuinamente brasileira. Obras que seguiam as novidades, porém executadas com os traços e timbres brasileiros. Eu desconhecia as continuidades que se deram a partir da semana, inclusive a magnitude da obra de Oswald de Andrade, os manifestos Pau-Brasil e Antropofágico, e conhecia o Abaporu erroneamente como obra exposta em 1922. Fica explícita a necessidade de se ler sobre o antes, o durante e as decorrências para entender de fato os impactos de um evento como esse. O que não coincide com um modelo de ensino com o qual me deparei no ensino médio. Os movimentos literários (pois eu apenas me deparei com esse assunto na disciplina de literatura) eram vistos separadamente, não contextualizados e antagônicos entre si (Diário de bordo de Pedro, 2011).

Ao compreender a Semana de Arte Moderna de 1922 e os diversos momentos que a conformam, foi possível despertar nos alunos o entendimento inicial sobre a atitude antropofágica, que amplia nossos horizontes de pensamento e ação, ao devorarmos, digerirmos e excrementarmos o novo, como fizeram os artistas da década de 1920, sejam novos olhares, novos pensamentos, outras sensibilidades, percepções e criações.

O encontro sobre a Semana de Arte Moderna se propagou em dois outros encontros com os alunos, um sobre Oswald de Andrade e a literatura moderna, em especial seu Manifesto Antropófago e o outro relacionado às pinturas modernas brasileiras. No encontro sobre Oswald, revelamos mais que o típico filho da elite paulistana, o escritor, burguês, satírico, vanguardista, mas um Oswald apaixonado pela dança e por dançarinas, como Isadora Duncan, pioneira da Dança Moderna nos Estados Unidos, um Oswald boêmio, romântico, pai de família, um Oswald para além de seus escritos, o qual podemos perceber através de sua própria descrição, uma

espécie de autoapresentação, escrita em julho de 1948, seis anos antes de sua morte, ocorrida em 1954, aos 64 anos.

- Nasceu em São Paulo.
- Casado cinco vezes, tem quatro filhos.
- Considera-se definitivamente casado com Maria Antonieta d'Alkmin.
- Pesa 89 quilos.
- Altura, 1,65.
- Sapato nº 40.
- Colarinho nº 42.
- Usa óculos só para ler.
- Não gosta de andar.
- Dorme e acorda cedíssimo.
- Faz visita só quando é obrigado.
- Só fuma charuto e cachimbo.
- Prato de sua predileção: bife com batatas.
- É antropófago.
- Compositores de sua predileção: Erik Satie e Villa-Lobos.
- Ajuda a mulher em casa fazendo todas as manhãs o café do casal.
- Brinca com os filhos.
- É péssimo correspondente epistolar.
- Acha a nova geração de poetas paulistas [a chamada Geração de 45] inferior à que veio de 1922.
- Considera a sua obra literária acima da compreensão.
- Pessoalmente é pessimista.
- Não tem amigos.
- Vai pouco ao cinema.
- Considera o crítico Sérgio Milliet responsável pelo fracasso da pintura moderna de São Paulo.
- Está escrevendo suas memórias: "Diário Confessional".
- Poetas de sua predileção: Cassiano Ricardo, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes e Murilo Mendes.
- Escreve à mão.
- Tem muito cabelo.
- Come bem.
- Trabalha em casa.
- Fruta de sua predileção: jabuticaba.
- Acha da maior importância o romance nordestino, particularmente de Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz.
- Escreve seus livros geralmente de madrugada.
- Gosta de bom vinho, bom uísque e boa pinga.
- Várias vezes foi homem rico, outras, homem pobre.
- Escreveu *Teatro brasileiro*, seu primeiro livro, em parceria com Guilherme de Almeida, aos 26 anos.
- Gosta de todos os seus livros publicados e não se arrepende de os ter escrito.
- Espera viver até os 83 anos para grande desgosto de muita gente (ANDRADE, 2011, p. 20-22).

Por meio de imagens, da leitura de suas poesias Pau-Brasil e do seu Manifesto Antropófago, compreendemos um pouco da figura tão densa e heterogênea que foi Oswald de Andrade, além de atestarmos sua importância para a afirmação da arte e da cultura do Brasil, país que tem severas dificuldades de preservar sua riquíssima memória, Brasil carente de arte acessível a todos, e que tem problemas em reconhecer sua originalidade artística, sempre prontos que somos para nos medir com réguas fabricadas no hemisfério norte do globo.

No encontro sobre Oswald de Andrade, destacamos, em especial, a leitura do Manifesto Antropófago, que foi realizada de forma coletiva. Em seguida, grupos de três ou quatro alunos foram separados com o intuito de reler o manifesto e destacar as frases que mais os arrebatavam, as dúvidas, além de fazer reverberar um pensamento e uma possível ação como perspectiva, a de criar um manifesto para a produção cultural, que falasse da cultura norte-rio-grandense, da ação do poder público, dos produtores culturais atuantes no mercado e dos que ainda vão se formar, como nos mostram as duas imagens abaixo:

**IMAGEM 14 - Devorando Oswald, 2011.**



**IMAGEM 15 - A alegria é a prova dos nove, 2011.**



As leituras realizadas e as experiências vividas pelos alunos revelam que as experiências humanas são, ao mesmo tempo, individuais e sociais, já que fundadas na intersubjetividade, na relação corpo-mundo, e o sujeito encarnado só existe ao correlacionar seu corpo com o outro, a cultura e o mundo. Segundo Merleau-Ponty, “nosso contato conosco sempre se faz por meio de uma cultura, pelo menos por meio de uma linguagem que recebemos de fora e que nos orienta para o conhecimento de nós mesmos” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 48-49).

Para o filósofo, a linguagem vai desempenhar um papel essencial na percepção de outrem, ela é a pulsação de minhas relações com o outro e nesse campo ocorre a comunicação. Porque temos um corpo, uma linguagem e uma cultura em comum, “nós somos um para o outro, colaboradores em uma reciprocidade perfeita, nossas perspectivas escorregam uma na outra, nós coexistimos através de um mesmo mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 475). Assim, o mundo percebido não é apenas o meu mundo, é nele que vejo desenhar-se as condutas de outrem.

O outro corpo já não é mais um simples fragmento do mundo, mas o lugar de uma certa elaboração e como que de uma certa “visão” do mundo. Ali se faz um certo tratamento das coisas até então minhas.

Alguém se serve de meus objetos familiares. Mas quem? Digo que ele é um outro, um segundo eu mesmo e o sei em primeiro lugar porque este corpo vivo tem a mesma estrutura que o meu. Sinto meu corpo como potência de certas condutas e de um certo mundo, sou dado a mim mesmo como um certo poder sobre o mundo; ora, é justamente meu corpo que percebe o corpo de outrem, e ele encontra ali como que um prolongamento miraculoso de suas próprias intenções, uma maneira familiar de tratar o mundo [...] o corpo de outrem e o meu são um único todo, o verso e o reverso de um único fenômeno, e a existência anônima da qual meu corpo é a cada momento o rastro habita doravante estes dois corpos ao mesmo tempo (MERLEAU-PONTY,1999, p. 474).

A leitura conjunta das poesias e, em especial, do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, atingiu os alunos e, cada um a seu modo, foi impulsionado ou paralisado por meio das significações criadas no ato da leitura, da apreciação das obras de Oswald e de todo um outro universo que se desenhava após essa experiência. Essas descobertas proporcionaram aflorar sensibilidades e um certo encantamento pelo pensamento inovador, político e reacionário de Oswald de Andrade, em especial por sua atitude antropofágica frente a uma arte brasileira ainda consumida pelo academicismo e pelos padrões estrangeiros. No diário de bordo de Pedro, encontramos o seguinte relato:

Estou completamente encantado pelos pensamentos de Oswald. Isso antes mesmo de conhecer um pouco mais sobre sua vida. Espero poder ir a São Paulo aprender um pouco seus cadernos, o que me faz pensar que temos algo em comum. Pelo menos no modo de registrar as coisas. Nunca havia parado pra pensar que muitas coisas foram feitas após a Semana de 22. Passei muito tempo achando que a semana fora o clímax da vida dos modernistas e que mais nada havia sido feito depois disso. Que pecado o ensino da história descontextualizado! Fora que minha capacidade de escrever não acompanha a velocidade do meu pensamento em meio a tantas descobertas e tantos paradigmas destruídos. Analwik nos trouxe bastante informações sobre a vida fascinante de Oswald de Andrade. “Vocês ainda hão de entender o biscoito fino que eu produzo” ou algo parecido. Um homem de extrema vanguarda e poucos sabiam disso. Além de homem mundano fascinado por dançarinhas, que depois tornara-se pai de família, estava uma mente brilhante, preocupado e incomodado com a subserviência cultural do brasileiro num catatônico estado de colonialismo. Era uma nova forma de pensar! Ele não estava simplesmente preocupado em “causar” na Semana de 22. Ele queria que o povo acordasse para a sua própria cultura, que a vissem como sua e não como dissidência da cultura dos outros. E tivemos produção desde o Manifesto Pau-Brasil ao Rei da Vela, passando pelo batismo do Abaporu e pela declamação do Manifesto Antropófago. Não quero cometer os mesmos erros dos que me ensinaram história, pois não quero esquecer os predecessores nem os coadjuvantes que

acompanharam Oswald de Andrade, mas não há espaço aqui para reconhecer o adicional de todos. Oswald, tal qual propõe a atitude antropofágica sabia proposital e provocativamente o que estava fazendo. Para mim ele não causara, mas revolucionara, ainda mais em mim, de modo a nunca mais olhar a cultura brasileira com os mesmos olhos. Nunca havia sido tão patriota, nunca havia olhado o nosso como nosso, e me sinto regozizado, pois sinto que era isso que ele queria. Não sei a todos, mas que mais e mais despertassem para o que é o Brasil. Se um dia eu chegar a fazer cinema, retribuirei passando sua mensagem adiante. Se pudesse fazia isso hoje e mudaria a grade do curso de Produção Cultural a partir da visão “andradiana” da cultura brasileira. Obrigado, Oswad! Ainda degustarei muito do seu biscoito fino (Diário de bordo de Pedro, 2012).

O depoimento de Pedro nos revela o encantamento sobre a figura de Oswald de Andrade e ainda mais sobre sua atitude antropofágica ao despertar um olhar mais sensível para as artes brasileiras e para o Brasil, indispensáveis a um produtor cultural, e despertar o mundo percebido, propondo outros horizontes em sua vida profissional. Ainda que nosso olhar esteja repleto de outros, que o ensino de história ou literatura no Brasil seja, em alguns momentos, descontextualizado, a atitude antropofágica descortina novas possibilidades de percebermos o mundo por nós mesmos, acrescentando sentidos a ele a partir das nossas experiências vividas.

Na oficina, o encontro sobre Oswald de Andrade também contribuiu para suscitar nos alunos a ideia da criação de um manifesto para a Produção Cultural. Philipe, aluno da primeira turma do curso de Tecnologia em Produção Cultural, do IFRN Cidade Alta, decidiu se expressar por meio da linguagem escrita, apresentando para a turma a criação de um manifesto. Para ele, um desafio, pois o aluno relata, em depoimento, que percebeu o quanto um manifesto carrega a atitude política, filosófica e artística do seu movimento.

#### CULTURA?

Natal, cidade de duna e praia.

Enquanto a capital espacial do Brasil anda em sua carroça medieval, os senhores da política cultural oferecem esmolas aos artistas, que podem ser um ou dois, não importa. Economia criativa, formação de plateia, consumo cultural e financiamento coletivo nos ouvidos... Esqueçam isso! O que impressiona é o pão e circo.

Nós não temos tempo para pensar, reclama o povo. Consumir cultura? Eu prefiro a novela que vejo no meu jantar.

E por onde anda a cultura popular? Está enterrada ou afogada pelas incompreendidas ações da gestão pública?

E a iniciativa privada? Pode-se exigir sem cobrar nada?

Fundo Municipal de Cultura e a Lei Djalma Maranhão qual é sua situação?

**Artistas façam a revolução!**

Produção, produção! Salve aquele artista na beira da esmola, ele tem fome de criação! Espaços culturais, caminhamos para a solução? Teatro não se resume a autos. Música não é somente show. Dança não é alegoria de programa. Audiovisual pode ser gratuito. Natalenses, gritem por cultura, comida e educação. Pensem nos seus filhos, valorizem o que há de novo em constância ao seu entorno (Philippe, depoimento em vídeo, 2012).

A leitura do Manifesto elaborado por Philippe também nos revela a sua atitude antropofágica frente à cultura e à produção cultural da cidade do Natal, desde o momento em que decide criar o manifesto, como uma maneira de expor suas opiniões, críticas, dúvidas, ideias e ao incitar possíveis ações frente ao poder público, privado e uma tomada de posição por parte de cada um de nós, natalenses, norte-rio-grandenses, brasileiros. Compartilhando das ideias de Philippe, Denise, aluna da segunda turma do curso de Tecnologia em Produção Cultural, declara:

Para mim, ter uma atitude antropofágica para produção cultural é você elaborar suas leituras acerca do atual cenário da produção cultural, analisar essas influências (positivas e negativas), vendo o que você pode devorar e deglutiir disso tudo e produzir algo novo. Esse algo novo pode ser pensar em sua atuação enquanto produtor cultural diante deste cenário, manifestando o que precisa e pode ser mudado (Diário de bordo de Denise, 2012).

No encontro sobre a pintura moderna brasileira, comecei lendo para os alunos meu diário de bordo sobre a experiência vivenciada na viagem de estudos A Belo Horizonte – MG, onde ocorreu a exposição *Tarsila e o Brasil dos modernistas*, na Casa Fiat de Cultura. Nessa leitura, ofereci-me como alimento para os alunos compreenderem o quanto uma viagem pode ampliar as sensações, o conhecimento sobre si mesmo e sobre o mundo à nossa volta, sobre a nossa cultura, a nossa arte, os artistas e suas obras.

Ao ler as experiências de meu diário de bordo para os alunos, pude compartilhar também de suas próprias experiências e, em seguida, distribuí imagens diversas de pintores modernos brasileiros pelo chão, que foram revelados aos alunos, assim como a época em que os quadros foram pintados<sup>35</sup>. Cabia a cada aluno

<sup>35</sup> Na oficina, Tarsila do Amaral não foi a única pintora abordada, pois o nosso interesse era que os alunos ampliassem o seu conhecimento sobre a Arte Moderna e os pintores modernos brasileiros, conhecendo essa produção e a atitude antropofágica desses artistas, no entanto, no decorrer do

escolher uma imagem, observar e refletir a partir dos seguintes questionamentos: Qual o corpo presente nesta imagem? Como esses corpos estão dispostos no espaço? Qual é a dimensão desses corpos? Que espaço é esse? Que tempo é esse? Que peso? Que impressões, características eles conseguiam observar nessas imagens?

Os questionamentos sobre o corpo, o espaço, o tempo e o peso foram propostos, não apenas na tentativa de que os alunos multiplicassem as referências ao tema dos quadros, ou sua circunstância histórica, mas, como nos alerta a fenomenologia de Merleau-Ponty (1999, 2004a), no intuito de que eles pudessem contemplar e perceber cada imagem segundo as indicações silenciosas de todos os detalhes que lhes eram fornecidos pelos traços da pintura depositados na tela e impressos no papel, considerando as relações entre as experiências vividas e o envolvimento com o mundo que nos é revelado por nossos sentidos.

**IMAGEM 16** - O visível e o invisível da pintura moderna , 2011.



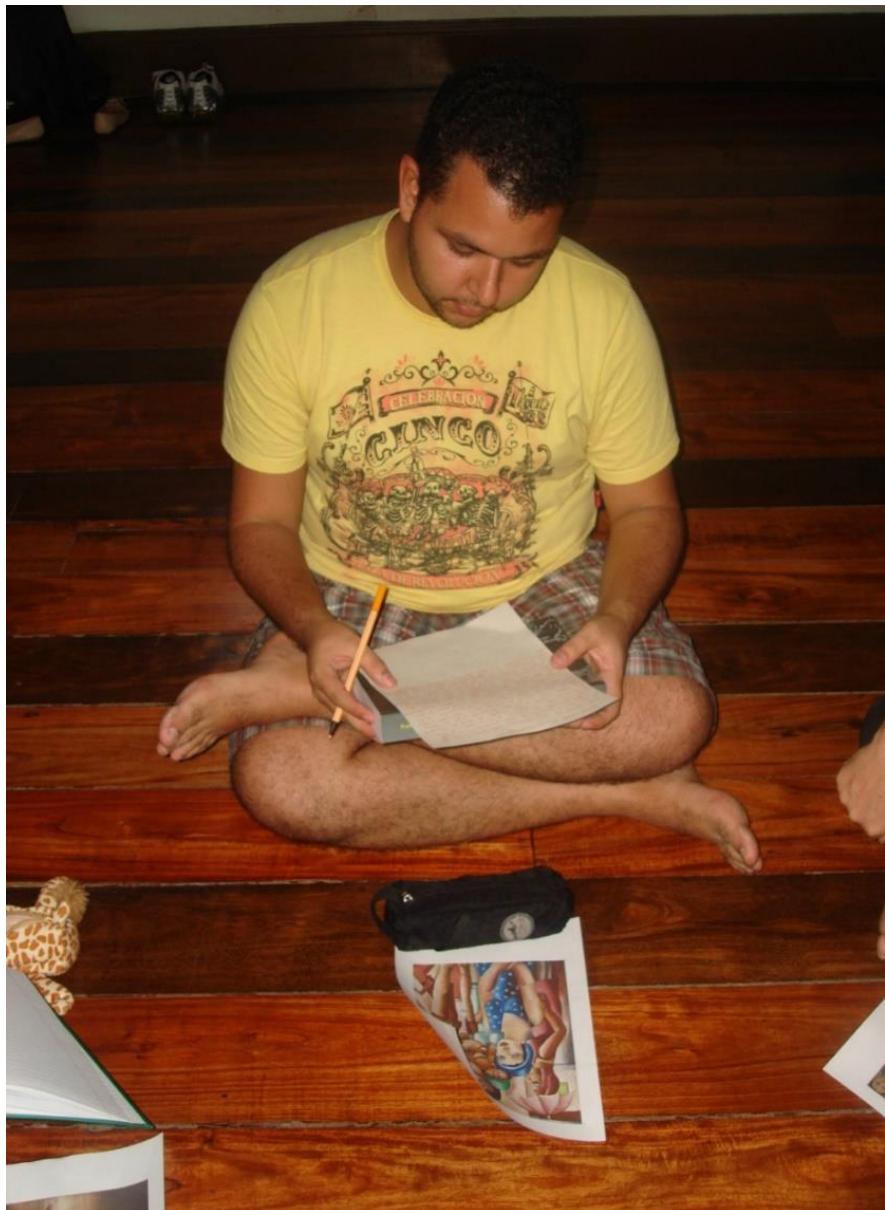

---

caminho de escritura e elaboração da tese, escolhemos Tarsila do Amaral para representar a pintura e a Arte Moderna brasileira, ao nos remetermos ao corpo, ao sensível e à antropofagia.

Estabeleceu-se um debate entre os sujeitos encarnados e cada imagem que eles possuíam e que os possuíam, desde o momento em que foram escolhidas. Ao se remeter às coisas sensíveis que preenchem o mundo percebido, Merleau-Ponty (2004a) descreve que, para contemplá-las e percebê-las, não devemos considerar que a coisa é um sistema de qualidades oferecidas aos diferentes sentidos e reunidas por um ato de síntese intelectual, assim descreve o exemplo do mel e do limão, salientando que a unidade da coisa não se encontra por trás de suas qualidades, mas é reafirmada por cada uma delas, na reversibilidade dos sentidos.

O mel é açucarado. Ora, o açucarado – “doçura indelével, que permanece indefinidamente na boca e sobrevive à deglutição” – é, na ordem dos sabores, essa própria presença pegajosa que a viscosidade do mel realiza na ordem do tato. Dizer que o mel é viscoso e dizer que é açucarado são duas maneiras de dizer a mesma coisa, ou seja, uma certa relação da coisa conosco ou uma certa conduta que ela nos sugere ou nos impõe, uma certa maneira que ela tem de seduzir, de atrair, de fascinar o sujeito livre que se encontra confrontado com ela. O mel é um certo comportamento do mundo com relação a meu corpo e a mim. E é o que faz com que as diferentes qualidades que possui não sejam meramente justapostas nele, mas, pelo contrário, idênticas na medida em que elas todas manifestam a mesma maneira de ser ou de se comportar no mel. A unidade da coisa não se encontra por trás de suas qualidades: ela é reafirmada por cada uma delas, cada uma delas é a coisa inteira. Cézanne dizia que devemos poder pintar o cheiro das árvores. No mesmo sentido, Sartre escreve em *L'Être et le Néant* [O ser e o nada] que cada qualidade é “reveladora do ser” do objeto. “O [amarelo do] limão”, prossegue, “estende-se inteiramente através de suas qualidades, e cada uma de suas qualidades estende-se inteiramente através de cada uma das outras. É a acidez do limão que é amarela, é o amarelo do limão que é ácido; comemos a cor de um bolo, e o gosto desse bolo é o instrumento que desvela sua forma e sua cor, ao que chamaremos de intuição alimentar” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 22-23).

**IMAGEM 17** - Apreciando Di Cavalcanti, 2011.



Após esse momento de apreciação, os alunos foram convidados a uma vivência cujo maior interesse era o de que eles pudessem compreender o corpo como um espaço do sensível, através de uma proposta aliada aos ensinamentos de Rudolf Laban<sup>36</sup> sobre o movimento expressivo, onde puderam experimentar categorias como peso, espaço, tempo, volume, em seu próprio corpo e através do corpo do outro, como podemos observar nas imagens a seguir:

---

<sup>36</sup> Rudolf Laban foi dançarino e coreógrafo pioneiro da dança moderna alemã, acreditava no homem como centro de todo discurso criativo e na dança como celebração da expressão interior do artista. Um dos trabalhos mais extensos de Laban foi a formulação de uma abordagem de análise/observação do movimento que ele denominou Coreologia, ou “lógica, ciência da dança”.

**IMAGEM 18** - Corpos Entregues, 2011.



**IMAGEM 19 - Dois corpos, dois seres , 2011.**



Como forma de ampliar essa vivência sensível, foi sugerido a cada aluno uma proposta de criação de cenas dos quadros, com movimentos, gestos, silêncios e todas as características que as obras lhes sugerissem, levando em consideração as categorias de tempo, espaço, peso, fluência, por meio de partituras corporais<sup>37</sup>. Através dessa vivência, os alunos interagiram com a imagem, descobrindo sua própria sensibilidade e potencialidade criativa, ao criar gestos a partir do observado/devorado e descrito/digerido.

---

<sup>37</sup> Para o trabalho com as partituras corporais, inspiramo-nos em uma experiência de Nóbrega (2009), em sua proposta de criação do espetáculo *A palavra é gesto*, para o Grupo Estandarte de Teatro, de Natal. Uma questão desencadeou esse processo criativo: O que é valsa? A partir dela, os atores convocaram lembranças, sensações, sentimentos, imaginação, músicas, compassos, gestos, dança, textos do corpo, comunicações do vivido, do experimentado, do esquecido, do lembrado, do fabricado, por meio dos textos escritos por eles, de imagens de Magritte, como: *A gigante* (1929-30), *Os exercícios do acrobata* (1928) e *A Filosofia na alcova* (1966), que foram transformadas em partituras corporais e encadeadas cenicamente. Nas partituras corporais, os acentos cinestésicos e poéticos buscam reunir palavra, conceito, pensamento e imaginação.

Para Merleau-Ponty (1999), o caminho do mundo sensível ao mundo da expressão caracteriza-se por uma trajetória perceptiva, ou seja, uma experiência corporal na qual reencontramos ou religamos a unidade do sujeito e do mundo e na qual a motricidade e as funções simbólicas não estão separadas pelo entendimento, mas entrelaçadas na reversibilidade dos sentidos, na dimensão estética.

Durante o processo de criação dos alunos da oficina, as partituras e a vivência sensível do tempo, do volume do corpo e do espaço originaram novos olhares, assim como configuraram a reversibilidade dos sentidos, em experiências corporais que transformavam o visível das pinturas em cenas, ampliando as experiências entre sentir, perceber-ser percebido, ver-ser visto, pensar e criar. Nas palavras de Merleau-Ponty (2004, p. 17):

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar e, reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inherência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciente ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro.

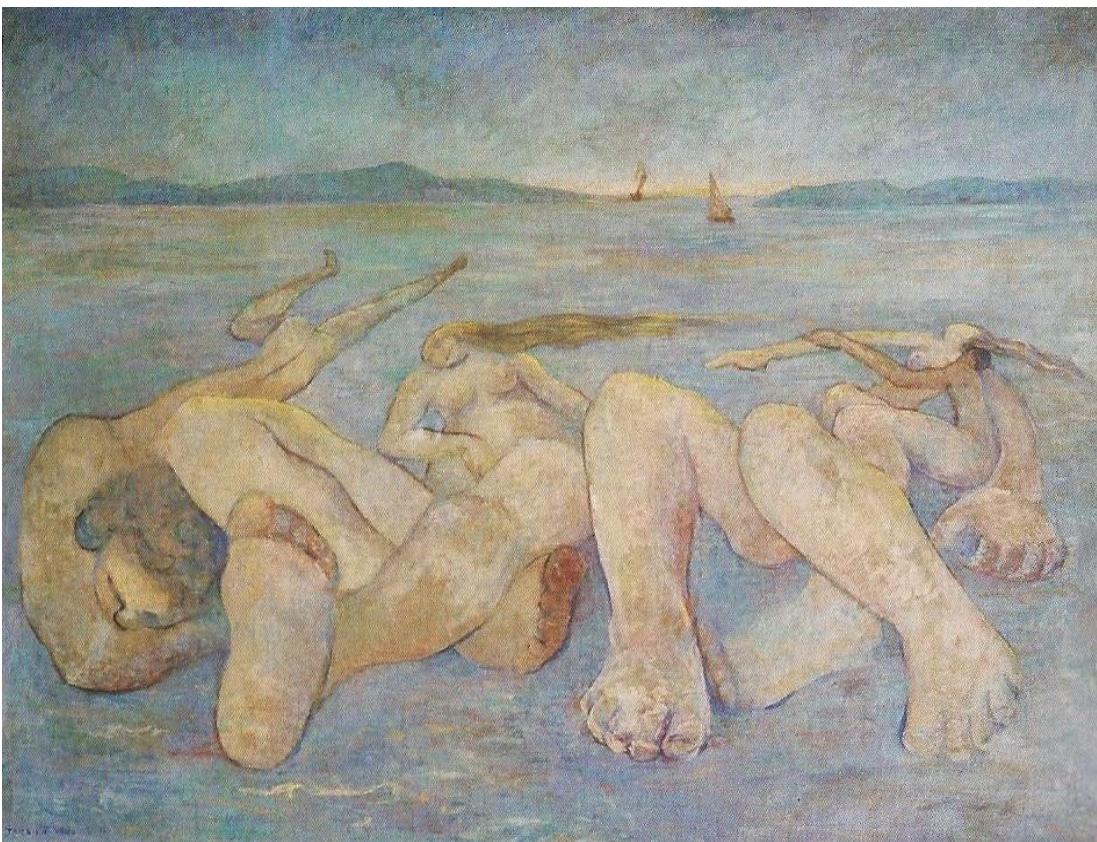
Concordamos com Nóbrega (2010) ao admitir que a reflexão de Merleau-Ponty continua desafiadora, no sentido de concretizarmos a perspectiva da sensibilidade e da corporeidade, ao tomarmos parte na história e na cultura por meio da experiência do corpo e de seus sentidos. Além disso, apesar de Merleau-Ponty enfatizar o olhar como metáfora para a sua análise estética, “há que se considerar a reversibilidade dos sentidos, apontando para outras formas de sensibilidade, como o tato, a audição e outras que possibilitam a experiência do que é expresso pelos gestos como dimensão expressiva do ser humano” (NÓBREGA, 2010, P. 93).

Nas imagens e relatos dos alunos a seguir, podemos observar o resultado dessa experiência sensível e da vivência da antropofagia como atitude corporal, de pensamento, de ação e movimento. Aqui destacamos o relato e o processo de criação dos alunos Daniel, Pedro e Denise, resultantes do encontro sobre a pintura moderna brasileira, durante a oficina. A imagem que Daniel escolheu foi *Praia* (1947), de Tarsila do Amaral. Em depoimento no seu diário de bordo, ele afirma que escolheu essa

imagem primeiramente pela sua força, pelas cores, mas não sabia que era uma obra de Tarsila do Amaral, já que apenas conhecia as obras mais figurativas dessa pintora. Em seguida, afirma que essa imagem o impressionou pela naturalidade das formas, do ato, do corpo disperso na paisagem, que se complementa com uma marina ao fundo. Assim, afirma que se sentiu inserido na obra, como se também estivesse deitado entre os corpos, na praia. Ficou atento também à distorção proporcionada por Tarsila na dimensão do corpo humano, perceptível também em Abaporu. Para o aluno, os tons pasteis remetem ao fim da tarde e à uma temperatura amena. Ao mesmo tempo em que os corpos nus são ingênuos numa naturalidade aparente, os mesmos corpos apresentam um erotismo, ou mesmo uma malícia no olhar, segundo Daniel. Em depoimento, ele acrescenta:

Bem, a obra me chamou atenção primeiramente pela sua força, eu a percebi à distância e eu não sabia que era uma obra de Tarsila do Amaral, não é? Aparentemente impressionista, com pinceladas soltas, foge um pouco daquele figurativo dela bem presente. Aí primeiramente eu vi a imagem, eu fiz uma paisagem, pela própria presença do mar, a questão da marina, que acalma, que relaxa. Eu fui vislumbrando ela nesse sentido, depois o olhar também se aflora um pouco pela malícia. Apesar de os corpos, inicialmente estarem nus, e numa naturalidade fora do comum, depois, ao olhar mais eu fui ver a questão da malícia e há a coincidência dela com a obra Abaporu, como ela distorce o ângulo de visão, não é? As pernas aqui estão maiores e os corpos se aprofundam. Aí fiz essa relação com a obra e a outra sensação que a obra me deu é que parece que você está deitado com eles, próximo, e você vê realmente as pernas deles com o corpo mais longo, tipo como se você realmente estivesse deitado com os corpos que estão retratados na obra. Os movimentos que pensei foram em nível baixo e eu tentei me remeter às mesmas cenas da obra, realizadas em movimentos lentos, pois tudo aparenta ser calmo (Daniel, depoimento em vídeo, 2011).

**IMAGEM 20 - TARSILA DO AMARAL, *Praia*, 1947.**



Fonte: CATÁLOGO, 2008.

**IMAGEM 21 - Daniel vai à Praia, 2011.**

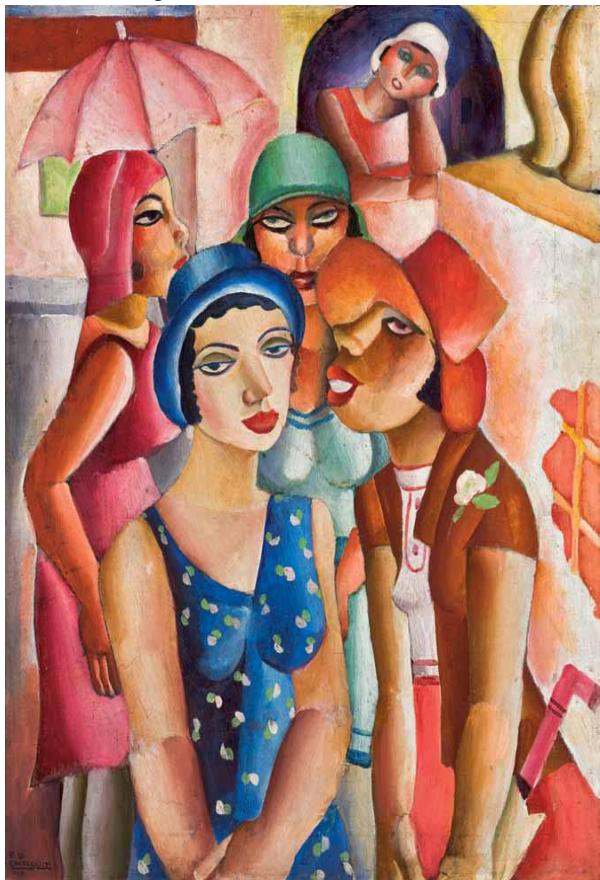


O registro de Daniel em seu diário de bordo e o seu depoimento em vídeo nos remetem ao conhecimento sensível proporcionado pelo pensamento e a filosofia de Merleau-Ponty (2004, 2005), quando o aluno se percebe e se sente extasiado por um sistema de trocas sensíveis: táteis, sonoras, visuais entre os corpos da imagem e a paisagem, entre seu corpo e a praia, revelando o imbricamento homem e mundo, a partir de uma experiência de devoração antropofágica.

A experiência de Pedro foi com o quadro de Di Cavalcanti, *As Cinco Moças de Guaratinguetá* (1930). Para descrever o quadro, ele criou histórias a respeito do que percebeu dos gestos, cores e do corpo de cada uma dessas moças, criando um imaginário que revelou sentidos ainda não instituídos pela imagem, mas que foram elaborados em sua leitura sobre esta.

Segundo Pedro, as cinco moças moram todas juntas, tiveram o cuidado de se arrumar, elas estão bonitas, perfumadas e vão sair, mas tiveram a preocupação de cada uma sair com uma roupa de cor diferente, para elas não terem a atenção confundida umas com as outras, e elas têm uma ordem de importância dentro desse grupo de amizade, uma postura diferente dentro desse grupo, idades e personalidades diferentes, inclusive uma delas cansou de esperar as outras se arrumarem. Então ele pensou em representar movimentos que lembrassem cada uma delas, no entanto, afirma que não conseguiu criar um movimento para a moça que encontra-se centralizada na imagem, visto que o que o prendeu nela foram apenas os olhos hipnotizantes e misteriosos, “olhos de cabra morta”, segundo o aluno.

**IMAGEM 22 - DI CAVALCANTI**, As Cinco Moças de Guaratinguetá, 1930.



**IMAGEM 23- As Cinco Moças de Pedro, 2011.**



Fonte: Museu de arte de São Paulo – MASP.

Essa experiência do encontro sobre a pintura moderna revelou a Pedro um talento artístico ainda desconhecido por ele, pois, em momento posterior, ele refez o quadro por meio de bonecas de pano, típicas da cultura nordestina, criando Lindonéia, um símbolo para ele de que nunca é tarde para aprender. Assim relata:

[...] dentro da oficina a primeira coisa que a Analwik pediu foi na aula sobre pintura moderna brasileira, que a gente fizesse a apreciação das obras modernistas, que eu fiquei com o quadro, que foi esse aqui: *As Cinco Moças de Guaratinguetá*, certo, e a gente tinha que fazer uma releitura desse quadro com a linguagem que a gente dominasse, eu, enfim né, eu não dominava nada e eu lembrei da questão da bruxinha e foi aí que nasceu Lindonéia, né. Eu pensei em recriar o quadro, feito de bruxinhas, assim, a bruxinha é o conhecimento da cultura potiguar, e, eu pensei vou recriar esse quadro com bruxinhas e com aqueles cenários que você vê muito na feira do Alecrim<sup>38</sup>, e tal, que é feito de caixa de fósforo, caixa de creme dental, eu falei, vamos fazer aquilo

<sup>38</sup> A Feira do Alecrim é uma feira tradicional do bairro do Alecrim, na cidade do Natal, no RN, que acontece todos os sábados, oficialmente no horário das 6 às 15h, no cruzamento das avenidas Coronel Estevam e Presidente Quaresma. Segundo a Secretaria Municipal de Serviços Urbanos (Semsur), em 2011, haviam 836 bancas de mercadorias diversas e 437 feirantes cadastrados.

dali, mas só que na hora de fazer a primeira bruxinha já foi tudo pro espaço, porque dá um trabalho gigantesco e essa bruxinha só saiu com 92% de ajuda da minha mãe, porque, quando ela viu o tamanho dos braços de Lindonéia, ela disse: Esse negócio não vai dar muito certo, mas é isso, eu fiquei feliz porque a ideia foi interessante, assim, eu pretendo recriar o quadro todo, então, a gente discutiu, tem duas páginas em meu diário de bordo contando toda a história da discussão desse quadro, quem veio na aula foi bem interessante e eu disse, ah, elas estão se arrumando, tem uma pessoa que está fotografando elas e, e essa outra já está de saco cheio porque se arrumou primeiro e essa aqui não é mulher, essa aqui é um travesti, e enfim, tem toda uma história e assim foi muito interessante eu me deparar com esse processo criativo, né e Lindonéia é um símbolo de esperança, de que nunca é tarde para aprender. E de que eu vou conseguir fazer as outras. Pronto, então esse foi o primeiro passo do processo criativo [...] Então assim, foi uma descoberta que eu fiz e que eu queria compartilhar com vocês, é, eu descobri que eu tinha um talento artístico sim e, e foi esse processo da oficina que me fez descobrir (Pedro, depoimento em vídeo, 2012).

**IMAGEM 24** - Lindonéia. Primeira criação de Pedro na oficina.



A aluna Denise escolheu para sua apreciação a imagem de Lasar Segall, *Mãe Negra*, de 1930, e criou movimentos a partir do percebido nos gestos da mulata que abraça seu filho. Segundo Denise:

Esta obra é constituída pela imagem de uma mulher negra com seu filho, em primeiro plano, e ao fundo a imagem de casas que remetem à favela. Na obra percebemos o uso das formas geométricas, linhas bem definidas, formas simplificadas. A mão da mulher é grande como o abraçar, proteger seu filho. Possui uma expressão triste e preocupada. Na obra não existe perspectiva, esta é apenas sugerida. Os elementos ao fundo são quase sobrepostos uns aos outros e também composto por formas geométricas. Existe, na obra, a predominância de tons terrosos, não há a predominância de cores vivas e contrastantes. A obra retrata a condição social de algumas famílias desse período histórico pós-guerra. Na obra não aparece a figura paterna, possivelmente morto na guerra. O tempo que a obra me remete é um tempo lento. Não sei porque. Acho que é pelo fato dela estar olhando para a frente, perdida no tempo e espaço, sem perspectivas de vida (Diário de bordo de Denise, 2011).

**IMAGEM 25** - Lasar Segall, *Mãe Negra*, 1930.



**IMAGEM 26** - Denise como mãe, 2011.



Fonte: BARROS, 2011.

Ao descrever o processo educativo gerado na troca de experiências com os alunos no interior da oficina desenvolvida, considero e afirmo a antropofagia enquanto atitude do corpo que reabilita o sensível e amplia a relação com o outro e o mundo, por meio das experiências vividas, pois não se trata de considerar o ato de devorar apenas (deglutir informações tão somente), mas transformar o ato de comer em um ato culturalmente transformador, que transforma indivíduos (os ensina a reaprender a ver o mundo); muda personalidades (aqueles que não se enxergavam como artistas, criadores), libera energia, cria laços, proclama uma identidade (maior atenção à cultura brasileira, um outro olhar para o Brasil, mais sensível, mais crítico); absorve a qualidade do outro e se deixa transformar por ela, atitudes próprias de um processo educativo que consideram o corpo, o sensível e as variadas possibilidades de criação a partir disso.

Experienciar essas possibilidades criativas é uma forma de contato com as nossas sensações, com o nosso corpo e o corpo do outro, com as experiências coletivas de perceber e ser percebido ao gestar uma ideia, um gesto, um movimento. Além disso, o conhecimento sobre a arte se amplia no conhecimento de imagens, pintores, obras e criações ainda desconhecidas e de fundamental importância para quem quer trabalhar divulgando e produzindo cultura.

Uma vivência como essa leva-nos a pensar sobre a importância de dedicar um maior tempo à apreciação de uma obra de arte, como possibilidade de produção do conhecimento e recriação de si mesmo, dos nossos valores, hábitos e costumes, frente à rapidez com que nos relacionamos com o mundo e as pessoas à nossa volta, assim como com a produção cultural contemporânea.

No terceiro capítulo, damos ênfase ao processo educativo gerado na troca de experiências com os alunos no interior da oficina desenvolvida, considerando no conhecimento sensível propiciado pela vivência da atitude antropofágica possibilidades de formação do ser, de criação de sentidos e experimentação de si, do outro e do mundo, destacando a relação corpo e mundo proposta pela Fenomenologia.

**DIGESTÃO ANTROPOFÁGICA**

*A verdadeira filosofia é reprender a ver o mundo, e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta “profundidade” quanto um tratado de filosofia. Nós tomamos em nossas mãos o nosso destino, tornamo-nos responsáveis, pela reflexão, por nossa história, mas também graças a uma decisão em que empenhamos nossa vida, e nos dois casos trata-se de um ato violento que se verifica exercendo-se.*

MAURICE MERLEAU-PONTY

*Regurgitar a comida tal como a engolimos é sinal de sua crueza e de indigestão: o estômago não fez seu trabalho se não mudou o estado e a forma do que lhe foi dado a digerir. Nosso espírito só se move sob a influência de outro, ligado e vinculado ao bom prazer das fantasias alheias, servo e escravizado à autoridade da lição de quem lhe ensinou. Tanto nos submeteram às andadeiras que já não temos os passos soltos: nosso vigor e nossa liberdade se extinguiram.*

MONTAIGNE

## UMA EDUCAÇÃO SENSÍVEL

O Terceiro capítulo, intitulado: *Digestão antropofágica*, busca identificar como a antropofagia contribui para pensar uma educação sensível, em que os processos de conhecimento permitem a vivência do corpo, dos sentidos, do outro, revelam-se como espaços potenciais de criação e ensinam a reaprender a ver o mundo. Para pensar essa relação, consideramos as categorias corpo e sensível, destacando a relação corpo e mundo, proposta pela Fenomenologia de Merleau-Ponty. Consideramos também minha experiência como educadora e o processo educativo vivenciado no IFRN, de absorção e assimilação dos movimentos culturais estudados, em especial o de transformação desses alimentos ingeridos, que correspondeu ao momento em que os alunos foram estimulados a criar um “produto” artístico, por meio de expressões corporais, através das quais eles pudessem exprimir a concepção de antropofagia que construíram durante esse percurso. Considerando a instrumentalidade do corpo e dos sentidos nos processos educativos, apontamos para possíveis caminhos das relações entre corpo e educação, com base na atitude antropofágica e na Fenomenologia do corpo de Merleau-Ponty.

Diz um antigo provérbio popular que “não se vive do que se come, mas do que se digere”. O processo de digestão é um processo que dá vida, gera energia, é preciso, portanto, digerir para viver e essa necessidade nivela com seu poder o rico e o pobre, o pastor e o rei (SAVARIN, 1995). Para descrever o processo de digestão ocorrido na oficina, é preciso, em primeira instância, estar atento ao que se ingeriu, pois esse processo encontra-se intimamente ligado à comida que será absorvida pelo nosso corpo. Nesse contexto, a cada encontro, os movimentos artísticos e políticos estudados, assim como a atitude antropofágica presente em cada um deles, eram absorvidos pelos alunos que, ao conhecê-los, descrevê-los e vivenciá-los, transformavam esses alimentos, desde o momento em que adentravam em suas bocas até iniciarem a digestão no estômago.

Durante esse trajeto, os dentes dividiram os alimentos sólidos, as diferentes glândulas que foram o interior da boca os umedeceram, a língua os amassou para misturá-los; a seguir os pressionou contra o palato para extrair seu suco e saborear seu gosto, e desse modo reunir a massa de alimentos que se formava no meio da boca; depois disso, ela arrastou os alimentos para a parte posterior da boca, onde

eles foram recebidos pela faringe, a qual, contraindo-se por sua vez, os fez entrar no esôfago, cujo movimento peristáltico os conduziu até o estômago, onde iniciou-se a digestão propriamente dita (SAVARIN, 1995). Nesse caminho, reaprenderam a ver o mundo, o outro, a si mesmos, o curso de formação em que estão inseridos, aprenderam a reconhecer o corpo e os sentidos no espaço educativo, sua sabedoria, seus movimentos, gestos, ritmos, afetos, sua linguagem sensível, reconheceram suas potencialidades criativas, para, durante o processo digestivo, viver e transformar seus delírios, desejos, suas histórias, memórias, lembranças, sonhos, frustrações e experiências, que juntos foram convocados para a criação.

Em se tratando de uma digestão antropofágica, é preciso salientar que o outro tem um papel importante, pois é alimentando-me dele que me transformo, não sou apenas eu, mas, eu e o outro, ao fazer de suas qualidades as minhas, ao incorporar seus gestos, palavras, seu próprio corpo. Essa frequentaçāo do outro nos orienta para o conhecimento de nós mesmos e só sentimos que existimos depois de já termos entrado em contato com os outros. Cada ser é só, e ninguém pode dispensar os outros, adverte-nos Merleau-Ponty, acrescentando que “não há vida em grupo que nos livre do peso de nós mesmos, e não existe vida “interior” que não seja como uma primeira experiência de nossas relações com o outro” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 50).

Nessa situação ambígua na qual somos lançados porque temos um corpo e uma história pessoal e coletiva, não só o outro tem papel fundamental em nossa reflexão sobre nós mesmos, mas também a cultura. Segundo Merleau-Ponty (2004a), nosso contato conosco sempre se faz por meio de uma cultura, de modo que, só nos realizamos como humanos, em liberdade de fato, por meio de uma linguagem que recebemos de fora, que nos orienta para o conhecimento de nós mesmos, e participando da vida do mundo.

Assim, o outro e o mundo tornam-se nossa própria carne e nos reconhecemos neles, nos oferecemos como alimentos uns aos outros, agimos uns sobre os outros ao compartilharmos nossas experiências, nossos conhecimentos, nossas angústias e possibilidades de fuga, como a atitude de projetar horizontes de reflexão e ação, como contingência para pensar o conhecimento do corpo, da arte, da produção cultural, da educação e, em sentido mais amplo para orientar a existência.

Considerando a Fenomenologia do corpo de Merleau-Ponty, apontamos a educação como um fenômeno que se caracteriza pela aprendizagem da cultura, ou

seja, é um processo que se revela na experiência do corpo no mundo, na apreensão histórica, simbólica e afetiva das diversas formas de relacionamento entre o homem e o mundo. Sendo o corpo nossa condição existencial, é correto afirmar que ele já está presente na educação, e com ele, nos apropriamos do conhecimento do mundo, absorvemos esse conhecimento, o digerimos, o transformamos e assim produzimos cultura, criamos e recriamos o mundo à nossa volta (NÓBREGA, 2005).

Essa experimentação do corpo no mundo dá-se inicialmente, de forma ampla e, sendo a existência um ato corporal, os processos educativos acontecem no movimento da própria vida, através de um saber predominantemente sensível. Entretanto, ao longo da formação da civilização ocidental e com a complexificação da vida em sociedade, o homem foi reduzindo sua capacidade de percepção sensorial, passando a valorizar apenas a razão na produção do conhecimento, o que pode ser atestado pelo advento da Filosofia, no século VI a. C., pela consolidação da Ciência no século XVII d.C. e pelo surgimento do processo de industrialização, no século XIX (Idem).

Nos séculos XIX e XX, a racionalidade moderna produziu um saber fragmentado sobre o corpo, em vários domínios, criou discursos sobre o corpo que se transformaram em atos, agenciamentos ou em usos em variadas instituições, uma delas foi a escola, onde o processo educacional passou a ocorrer. Esta, tendo como fundamento a ciência, em sua concepção positivista, incorpora a fragmentação entre o saber sensível e racional, na forma de discursos variados que tentaram silenciar a sabedoria do corpo e sua linguagem sensível (NÓBREGA, 2005).

No ideário da pedagogia moderna, a educação do corpo assume um papel significativo na história das ideias pedagógicas do Ocidente. Nessa perspectiva, o corpo é considerado instrumento para a educação, é um elemento acessório na formação do ser humano, como é possível observar nos manuais pedagógicos e nos tratados de civilidade, que descreviam a forma de bem se conduzir em sociedade, a educação dos gestos, regras de comportamento, relacionadas ao modo de se vestir, andar, olhar, portar-se à mesa e toda uma compilação de normas e regulações da vida social, que tinham como princípio dominar a natureza humana e, com isso a materialidade corporal, autorizando uma série de intervenções, práticas e interdições corporais que, com o surgimento da burguesia, vão sendo modificadas por uma nova noção de higiene e pela aceitação de uma nova privacidade (NÓBREGA, 2005a).

Conduzida segundo uma liberdade bem orientada e como modelo para a

sociedade burguesa, a educação incorpora a ginástica científica como um novo código de civilidade no século XIX. A ginástica será um dos elementos de pedagogização da sociedade, uma pedagogia do gesto e da vontade, que combinou a ciência e a técnica para controlar os excessos do corpo, que torna-se cada vez mais rígido, reto, esvaziado em suas potencialidades sensíveis em nome desta lógica do controle e desta estética da fixidez (*Idem*).

No entanto, ainda que nos limites impostos pelos códigos de civilidade e pelas regras de disciplinamento, o corpo nunca saiu completamente de cena dos sistemas de pensamento e instituições. Não poderia deixar de ser diferente, pois o corpo enquanto espaço tanto biológico como simbólico, é o traço mais significativo da presença humana; não sendo ideia, nem objeto, mas sexualidade, linguagem, expressão singular da existência do ser humano que se move, o corpo atesta sua realidade viva, pulsante, que nos permite sentir e perceber o mundo, conhecer e a um só tempo viver (NÓBREGA, 2005a).

Montaigne (2010), em seus *Ensaios*, descreve *Sobre a educação das crianças*. Ao considerar o debate pedagógico sobre a educação da nobreza e a ambição das ciências em geral a serviço de nossa vida, o filósofo toma posição contra a formação meramente escolar, ministrada no colégio, que então recebia os filhos da nobreza, para valorizar a experiência do corpo no mundo. Encorajado a escrever mais detidamente sobre como educar os meninos, fala de sua própria educação, ao pensar nos métodos delicados com que seu pai o educou, em absoluta docura e liberdade, sem rigor nem coação, tendo a experiência vivida como principal método de aprendizagem.

Ao descrever sobre a educação das crianças, Montaigne (2010) ressalta a missão do preceptor<sup>39</sup> escolhido para os filhos, de cuja escolha, segundo ele, depende todo o resultado de sua educação. Para Montaigne seria preciso “escolher um preceptor com a cabeça mais benfeita do que bem recheada, e que dele se exigissem essas duas coisas, porém mais os costumes e a inteligência do que o conhecimento, e que em seu cargo ele se conduzisse de uma nova maneira”, diferente daqueles professores que “não param de gritar em nossos ouvidos, como quem entornasse o conhecimento num funil” e que “empreendem com a mesma lição e o mesmo grau de comando ensinar a vários espíritos de formas e capacidades tão diversas”

---

<sup>39</sup> O preceptor é a pessoa designada a acompanhar e orientar a educação de uma criança ou de um adolescente, mais comumente em internatos.

(MONTAIGNE, 2010, p. 91, 92). Cabe ao preceptor estimular o amor e o entusiasmo das crianças pelo aprendizado, que esteja atento para a escuta do outro, fazendo-as provar, escolher e discernir as coisas por si mesmo, ora abrindo-lhes o caminho, ora deixando-as abrir. “Que ele não lhe peça contas somente das palavras de sua lição mas do sentido e da substância. E que julgue o proveito que a criança terá tirado, não pelo testemunho de sua memória, mas pelo de sua vida” (MONTAIGNE, 2010, p. 92).

Ademais, que o preceptor possa estimular o espanto filosófico nas crianças, e a condição de estarem atentas à figura de um outro, pois esta é também uma das formas de nos conhecermos. Assim, aprenderá sobre o saber e a ignorância, qual é o objetivo do estudo; o que é coragem, temperança e injustiça; qual a diferença entre ambição e avareza, servidão e sujeição, licença e liberdade, lições que lhes ensinarão a se conhecer e a saber bem morrer e bem viver (MONTAIGNE, 2010).

Ele sondará o alcance de cada um: um vaqueiro, um pedreiro, um passante. É preciso tudo explorar [...] e até a tolice e a fraqueza alheia o instruirão. Ao avaliar as atitudes e as maneiras de cada um, ele gerará em si mesmo desejo pelas boas e desprezo pelas más. Que lhe inculquem na mente uma curiosidade honesta de indagar sobre todas as coisas; verá tudo o que houver de singular ao seu redor: uma construção, uma fonte, um homem, o lugar de uma batalha antiga (MONTAIGNE, 2010, p. 99).

Montaigne não considera inválida a importância do conhecimento científico na construção da educação e na formação das crianças, mas adverte-nos de que só depois de terem ensinado às crianças de que lhes serve tornar-se mais sábio e melhor, que lhe exponham o que é a lógica, a física, a geometria, a retórica, e afirma que é da mesma opinião de Plutarco, “de que Aristóteles nunca ocupou muito seu grande discípulo [Alexandre o Grande] com o artifício de compor silogismos ou com os princípios da geometria, e sim ensinando-lhe os bons preceitos sobre valentia, bravura, magnanimidade e temperança, e a segurança de nada temer” (MONTAIGNE, 2010, p. 111).

Segundo Montaigne, não se deve separar, na educação das crianças, o sujeito e o objeto de conhecimento, pois “não é uma alma que se forma, não é um corpo que se forma, é um homem. Não se deve separá-los” (MONTAIGNE, 113) e, sendo a filosofia sua principal lição, que seja dado ao menino “um gabinete, um jardim, a mesa

e a cama, a solidão, a companhia, de manhã ou à tarde, todas as horas lhe serão equivalentes, todos os lugares lhe serão de estudo: pois a filosofia, que como formadora de julgamentos e costumes será sua principal lição, tem esse privilégio de se imiscuir em tudo" (*Idem*, p. 112).

Não podemos negar que o discurso de Montaigne sobre a educação das crianças, considerando em especial a época em que foi inscrito, também apresenta algumas normas e regulações da vida social, como a boa conduta física, por meio de jogos, das corridas, lutas, da música, da dança, da caça, do manejo com cavalos e com armas, pelo discernimento e graça de sua linguagem, a temperança em suas volúpias, a ordem na gestão de seus bens ou a indiferença em relação ao gosto, seja carne, peixe, vinho ou água (MONTAIGNE, 2010). Entretanto, para esses aspectos sobressai o lugar da experiência na educação, não só da razão, do intelecto, mas de um conhecimento sensível, construído e vivido pela experiência do ser no mundo, fato que assemelha-se à atitude antropofágica e à Fenomenologia de Merleau-Ponty.

Os discursos do corpo, fundamentados na instrumentalidade, no disciplinamento e na aprendizagem da civilidade não condizem com a vitalidade do corpo na Fenomenologia de Merleau-Ponty. Mas, de modo geral, essa compreensão do corpo como elemento acessório no processo educativo ainda é predominante. Assim, precisamos investir em um saber que reconheça a complexidade do corpo e do movimento como elementos existenciais. O saber incorporado, a experiência vivida, os sentimentos e valores humanos são próprios à sensibilidade e são fundamentais como alternativa ao paradigma racionalista da modernidade e para uma nova percepção da realidade (NÓBREGA, 2005, 2010).

A reflexão de Merleau-Ponty (1999) sobre o sentido do corpo em movimento, faz-se extremamente necessária e configura uma percepção do mundo capaz de interpretar a realidade via motricidade, compartilhando uma infinidade de possibilidades sensório-motoras, criando um mundo simbólico de representações e construindo sentidos durante a vivência da experiência humana que é, culturalmente, incorporada. Ao levarmos em consideração essa dimensão existencial do conhecer, permitida pela interpretação que emerge da relação entre eu e o mundo, Merleau-Ponty (1999) afirma uma ontologia do corpo, uma compreensão do sujeito não pelo cogito, pela razão ou consciência, mas pela sua condição corpórea.

Desaprendemos a conviver com a realidade corpórea, desaprendemos a ver, tocar, ouvir e, em geral, a sentir. Privilegiamos por muito tempo na educação e em

toda experiência humana uma razão sem corpo. No entanto, a percepção, compreendida como um acontecimento da existência, pode libertar-nos desse saber (NÓBREGA, 2010). Segundo a autora,

O conhecimento não se deixa apreender pela perspectiva reducionista da intelecção, emergindo dos processos corporais. No movimento dos corpos, podemos fazer a leitura com lentes sensíveis dos aspectos visíveis e invisíveis do Ser, do conhecimento e da cultura [...] As significações que surgem, o sentido, são, em última instância, significações vividas e não da ordem do eu penso (NÓBREGA, 2010, p. 77).

Estamos acostumados a uma educação que absorve, que come apenas, mas que pouco digere e transforma. Precisamos de conhecimentos que sejam mais do que pedaços e fragmentos isolados, precisamos perceber as coisas do mundo em sua totalidade, observando o contexto, bem como a interligação de todas as coisas. Os corpos retos, uniformes e podados de sentido nos espaços educativos devem ser estimulados a se transformarem. Para isso, precisamos viver processos educativos mais prazerosos, criativos, menos massificados ou padronizados, que levem em consideração os desejos e as singularidades que os sujeitos precisam para melhor se relacionarem com o mundo. A verdadeira educação e aprendizagem só vão ocorrer quando respeitarmos o ritmo de nosso processo digestivo, a vivacidade de nosso corpo, a estesia proporcionada pelos nossos sentidos, e quando sentirmos que pertencemos a algum lugar e temos uma certa ligação com o mundo.

Esses ideais têm muito em comum com uma educação mais sensível e humana, na qual o respeito pelos nossos legados culturais têm implicações de longo prazo, ao considerar a experiência vivida no mundo e ao assumir a complexidade dos seres e da vida. Dessa forma, os alunos têm tempo não apenas para memorizar, mas também para entender o que está sendo ensinado e isso faz com que eles percebam que não se aprende só com os livros, mas que viver é aprender.

Merleau-Ponty (1991), em sua *Leitura de Montaigne*, destaca que esse filósofo fala do lugar de nossa humanidade na vida de cada um de nós, a partir de sua própria experiência e de um certo espanto diante de si, que é, segundo Merleau-Ponty, a sua medida de todas as doutrinas, que constitui toda a substância de sua obra e de sua sabedoria. Para Montaigne, o *eu* não é a pureza de uma consciência intelectual, e o *mundo* não é um sistema de objetos cuja ideia possua em seu íntimo. Para ele,

estamos interessados por um mundo cuja chave não temos, ilimitado que seja, e nossas ideias claras, objetivadas e sem corpo, correm o risco de serem máscaras sob as quais escondemos nosso ser (MERLEAU-PONTY, 1991).

Dessa forma, trata-se de nos voltar a nós mesmos, visto que, ao aderirmos a alguma coisa, tornamo-la nossa e, entretanto, retiramo-nos dela e a mantemos à distância, sem o que nada saberíamos dela. Mas não escapamos de nós mesmos, assim como não escapamos das coisas. Ao se remeter a Montaigne e à sua obra, Merleau-Ponty (1991, p. 223) destaca uma vez mais:

O conhecimento de si em Montaigne é diálogo consigo mesmo, é uma interrogação dirigida a esse ser opaco que ele é e de quem espera resposta, é como um “ensaio” ou uma “experiência” de si mesmo. Propõe uma investigação sem a qual a pureza da razão seria ilusória e finalmente impura. Espanta-nos que ele tenha querido mostrar até os detalhes de seu humor e de seu temperamento. É que para ele qualquer doutrina, separada do que fazemos, corre o risco de ser mentirosa, e ele imaginou um livro onde, de uma vez por todas, se encontrasse expressas não só ideias, mas também a própria vida em que surgem e que lhes modifica o sentido.

A questão da experiência em Montaigne e em Merleau-Ponty permite afirmarmos o argumento de nossa pesquisa, de que a antropofagia reabilita o sensível e desperta o mundo percebido e que não aprendemos apenas com a razão, por meio de uma inteligência sem corpo, mas imbrincados no mundo, por intermédio do corpo, de nossa sensibilidade, criação e imaginação. Nos capítulos anteriores, observamos que essa imbricação homem-mundo foi revelada na obra de Tarsila do Amaral, em suas criações, fruto de suas experiências de vida, em suas viagens antropofágicas, repletas de conhecimento e sensibilidade, assim como na experiência dos alunos ao conhecer e viver a antropofagia.

Aqui, retornamos à experiência vivida no IFRN – Campus Cidade Alta, para compartilhamos um processo de criação artística, por meio de expressões corporais, através das quais os alunos puderam exprimir a noção sobre antropofagia que construíram. Essas expressões corporais, enquanto experiências fundadas na relação homem-mundo, são históricas, vivas, significantes, mutáveis e permitem o acesso à sensibilidade e ao redimensionamento do ser, anunciam um conhecimento sensível e um corpo que é a um só tempo condição de existência, comunicação e expressão. A criação de um texto, a letra de uma música, os gestos de uma dança, as cores, sons,

os contornos dos desenhos e telas construídas, todas as expressões corporais criadas nos levam a pensar, incorporam memórias, experiências de vida, de corpos vivos, atados ao mundo.

Ao falar sobre suas criações, os alunos refletem esse aprendizado sensível, refletem o movimento que o conceito sobre antropofagia ganhou ao longo do processo vivenciado e o envolvimento com o mundo que os rodeia, ao considerarem a representação simbólica advinda deste e de suas experiências vividas, como podemos observar no depoimento de Carla:

Na minha noção inicial sobre antropofagia eu trouxe essa imagem, que é o Ouroboros, acho que foi o primeiro ou segundo dia de oficina, e essa ideia da antropofagia como algo cíclico, que vai se renovando, né? Assim mesmo, eterno, não tem fim, vai se transformando, se transformando, se transformando. E hoje, dentro do processo de criação, da performance que eu vou apresentar, eu tenho a antropofagia também com essa significação, mas como algo que ressignifica, como uma ideia de algo dentro dessa noção cultural né, que transforma algo. Se a gente for pegar a palavra é o corpo, comer o corpo, e esse comer o corpo é o corpo do outro, segundo o que a gente viu, é transformar em comida, mas não é qualquer comida, se é um índio, um guerreiro ele não come qualquer um, ele escolhe aquele para pegar a força dele, aquela energia, então essa ressignificação, e eu entendo antropofagia assim hoje, e dentro do processo que eu construí eu peguei elementos da minha vida pessoal, de momentos que ela se ressignificou, seja por mudanças, por objetos, por vivências, por algo que trouxe uma ressignificação na minha vida (Carla, depoimento em vídeo, 2012)<sup>40</sup>.

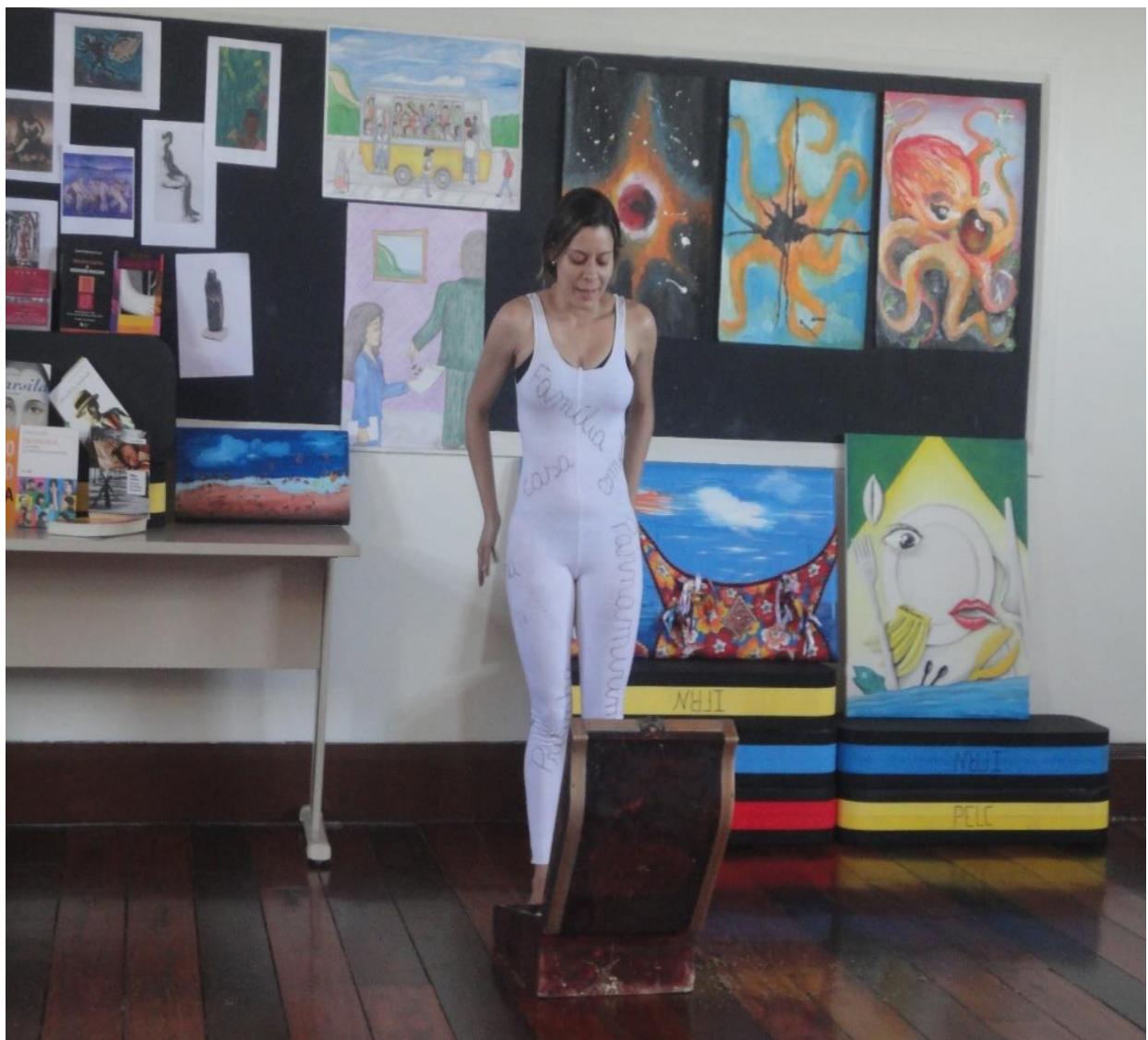
Carla, aluna da segunda turma do curso de Tecnologia em Produção Cultural, apresentou enquanto expressão corporal uma criação em dança, que caracterizou como performance<sup>41</sup>. Vestida com um macacão branco colado no corpo, no qual

<sup>40</sup> Os depoimentos que fazem parte deste capítulo foram transcritos de um vídeo gravado em um dos últimos encontros presenciais da oficina, quando os alunos falaram sobre o processo da oficina e sobre seu processo de criação, apresentando o que construíram. Desses depoimentos foram retirados apenas alguns “vícios” de linguagem, para melhor compreensão das falas dos alunos. Entretanto, o depoimento, na íntegra, encontra-se ao final da tese, em anexo.

<sup>41</sup> É preciso atentar-se para a diferença entre dança e performance. Segundo Cohen (2002), a definição de performance é ampla, mas poderíamos concebê-la como uma linguagem híbrida, que está na fronteira de diversas linguagens artísticas, como o teatro, a dança, o audiovisual e as artes plásticas e possui, por vezes, todos esses elementos integrados numa única proposta estética. No entanto, o que diferencia a performance das outras linguagens, é o seu caráter autobiográfico, ou seja, não existe uma interlocução com o público por meio de uma personagem, é o próprio intérprete expressando para o mundo suas inquietações de vida, que podem, e devem, ter cunho político e ideológico (COHEN, 2002).

haviam escritas diversas palavras que tinham sentido para a aluna, diante das experiências de sua vida, como: casa, família, dança, mudança, Porto Velho, Belém, Natal, Marta, Pretinha, comida, Parnamirim, Rosalina, Carla arrasta um baú até um determinado ponto da sala, como nos mostra a imagem a seguir.

**IMAGEM 27-** *Dançando a vida*, 2012.



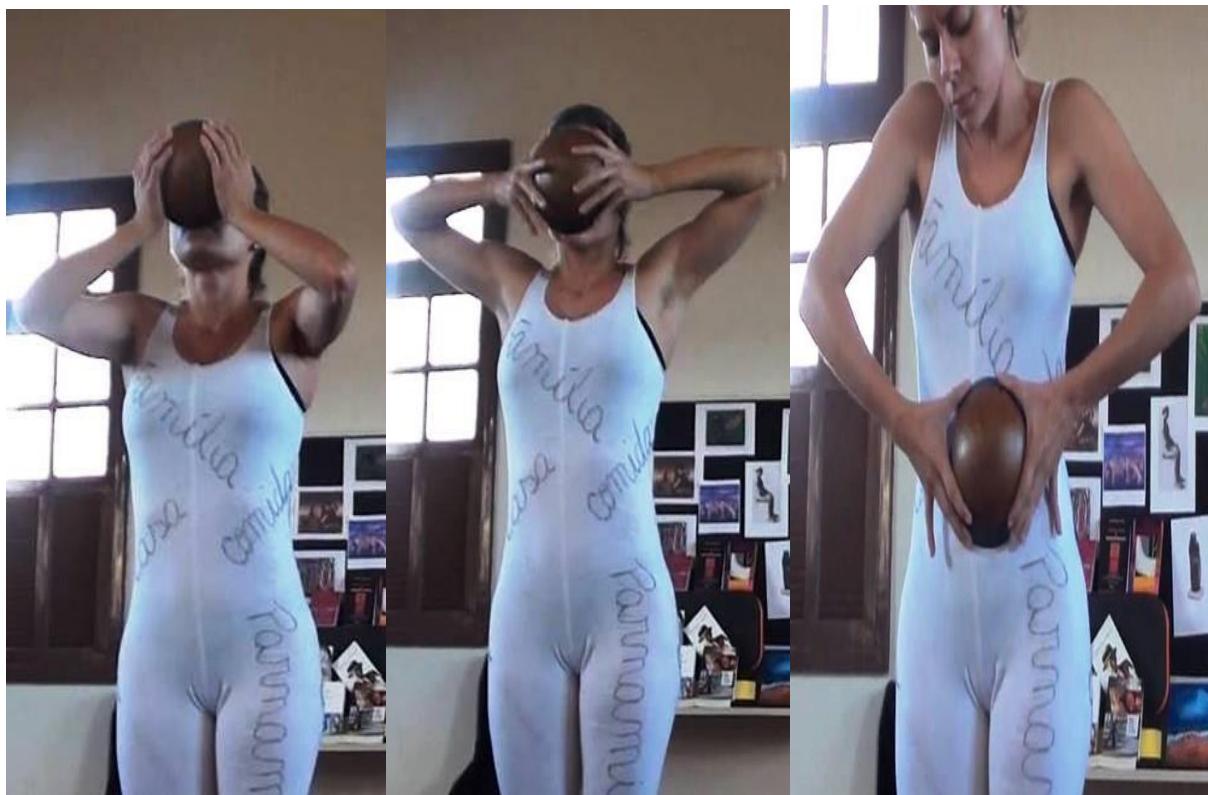
Carla abre o baú, retirando dele uma boneca preta de pano, com a qual demonstra ter profunda intimidade. Ela se deita devagar, pega a boneca pretinha no colo e a nina, faz movimentos com o corpo e a boneca, a coloca entre os pés e transforma o espaço de seu corpo em um espaço seu e de pretinha, como se revivesse os momentos da infância em que ela era sua companhia e como se ninguém mais as tivesse observando.

**IMAGEM 28 - Carla e pretinha, 2012.**



Em seguida, Carla deixa a boneca em um lugar da sala e arrasta seu baú, seguindo uma trajetória circular, abre-o novamente e de dentro dele aparece uma cuia, a leva à boca, como se estivesse bebendo algo, em seguida cobre todo o rosto com a cuia e, como se estivesse reconhecendo aquele objeto brinca com ele, transforma-a em um de seus seios, transforma-a em seu ventre, em seguida transforma-a em sol, balançando-a de um lado a outro, até que decide virá-la, colocando-a apoiada no chão, como podemos perceber nas imagens a seguir:

**IMAGEM 29 - A cuia do Norte, 2012.**



Ela tira do baú um pouco de terra e, de pé, joga a terra dentro da cuia, e o que se ouve, além da música de fundo, com batidas instrumentais ao mesmo tempo suaves e fortes, é o cair da areia na cuia, pouco a pouco. Eliade (1992), ao se remeter à simbologia da Terra, afirma a ideia de uma aliança estreita entre uma região e seus habitantes, desse modo, a terra constitui-se como um pertencimento cultural que identifica seus habitantes e deles se aproxima, por meio de um laço que se fortifica ao longo da vida. A cuia e a terra, representadas pelos gestos de Carla, remetem à sua origem, ao local onde nasceu e cresceu, a todos os aprendizados e simbologias que ela apreendeu e vivenciou, como nos mostram as imagens a seguir:

**IMAGEM 30 -** *Carla, o baú, a cuia e a terra, 2012.*



Posteriormente, Carla fecha o baú novamente e o arrasta, percorrendo a trajetória circular imaginária. Desta vez, tira do baú um par de sapatilhas, se ajoelha, coloca as sapatilhas nas mãos e retira do baú com a boca um punhado de chaves. Ergue os braços e, com as sapatilhas nas mãos, faz movimentos como se estivesse caminhando, até que abre os braços na lateral, deixa o corpo cair para trás e mostra as chaves na boca. Repete o movimento, até que abandona as sapatilhas e as chaves no chão. Arrasta pela última vez o baú, com cuidado, completando a trajetória circular. Ao abaixar, enche uma das mãos com um punhado de areia que espalha na linha que antes havia traçado imaginariamente, realizando círculos ao redor de cada um dos objetos deixados no chão. Ao se aproximar do baú, novamente pega mais areia e corre sem parar pelo círculo completado. Em seguida faz movimentos com todo o corpo com a intenção de expandir, torcer e recolher em cada etapa traçada, brinca com o tempo e o espaço, até chegar em frente ao baú, onde abre os braços, expande todo o corpo e em seguida o abandona ao chão, corre novamente pelo círculo uma, duas vezes, até que para de costas, respira profundamente e encerra sua apresentação.

Ao final da apresentação, Carla revive as memórias do corpo que acaba de dançar, salienta uma vez mais o quanto seu processo de criação esteve ligado às suas próprias experiências, na dança, no seu entendimento sobre o mundo, o conhecimento e à própria vida:

Minha criação é uma performance, uma dança e começa com essa bonequinha, a Marta, pretinha, eu tenho ela desde seis meses de idade e ela vem sendo transformada desde então, porque ela tinha o cabelo diferente, era tipo um saquinho, aí hoje ela tem esses dreds. Ela foi sendo transformada, aí ela ficava velhinha, mãe pegava e costurava ela de novo, mãe pegava e costurava e botava outro cabelinho por cima, então essa boneca sempre me acompanhou, era meu melhor brinquedo, meu brinquedo favorito né, e ela fez parte da minha vida assim, então, ela representa esse momento. Aqui já é a parte da mudança, eu nasci em Porto Velho, morei em Belém, de Belém eu vim pra cá, então, um elemento que representa que é a cuia, que lá no Norte a gente toma muito açaí, tacacá essas coisas, e a terra é justamente essa, é Natal né, essa mudança, é o aqui, essa mistura, que foi um momento de ressignificação da minha vida também. E aqui a gente já entra na questão da dança né, que eu também comecei a dançar, a dança me levou pra faculdade, me levou, né, pros cursos e também causou uma mudança, a questão das chaves, das chaves de casa, da independência, de ampliar uma visão de mundo que hoje eu tenho, e a areia ao redor do círculo vem do primeiro significado que é o Ouroboros, dessa questão circular e que não tem fim, assim como o conhecimento e o ciclo da vida (Carla, depoimento em vídeo, 2012).

No depoimento e na performance de Carla, observamos que a noção de antropofagia construída e expressada por meio da dança apresenta a ideia de um percurso circular e singular, que tem na experiência vivida da aluna seu principal alicerce e que apresenta semelhanças com a atitude fenomenológica proposta por Merleau-Ponty, ao tratar de um conhecimento encarnado, para o qual a ciência e o conhecimento em geral não podem ser pensamentos de sobrevoo, mas sim ancoragem, fenômeno situado, experiência vivida, que permite o acréscimo de sentidos históricos, sociais, culturais, afetivos, revelando a sensibilidade como potência de conhecimento ao “retornar às coisas mesmas”, à infância, à adolescência, extraíndo, dessas experiências vividas, as mudanças que constituem a Carla de hoje, por meio de um ciclo que se faz e se refaz e que continua no decurso de sua vida, de forma contínua e inacabada.

Além de Carla, podemos citar o depoimento de Sônia, que, ao descobrir o sentido da antropofagia durante o processo da oficina e em suas criações, duas telas pintadas com imagens e tamanhos diferenciados, também descobriu-se inserida no mundo, descobriu-se como parte deste num contexto através do qual ela se sentia alheia e distante, redescobriu o mundo, reaprendendo a vê-lo. A primeira de suas duas criações apresenta-se abaixo:

**IMAGEM 31 - SÔNIA AVOLIO, *Sônia vai ao interior*, 2012.**



A partir dessa imagem, destacamos o depoimento feito durante a realização da oficina, em que Sônia nos faz compreender que a concepção de antropofagia que construiu inclui uma absorção e uma digestão que não podem acontecer distanciadas do corpo, do sensível, da carne do mundo que somos e ao qual pertencemos. Ao apresentar sua primeira criação, Sônia relata as impressões, experiências, descobertas e emoções advindas durante a pintura de sua tela, especialmente elaborada para a conclusão da oficina:

[...] esse pequenininho, ele tem um pouquinho assim da minha história, que é o interior, com uma igrejinha, aquela festa junina, que era feita assim normamamente na comunidade, uma vez ou outra. Eu não sei porque eu achava que o que se destacava mais era a roda gigante, muito mato né e nada disso me pertencia, porque eu não era, não tinha uma religião, e a festa junina no interior está sempre ligada à igreja, então eu ia comia, bebia, mas não pertencia àquele espaço, eu não me sentia me pertencendo e nem que aquilo viesse a me pertencer, agora eu já vejo que me pertence, né, porque nessa oficina eu enxerguei justamente isso, porque não? Era da minha época, eu passei por isso, e é meu sim, pertence a mim, faz parte né, então eu comecei a, como é que se diz, deglutiir isso aí, e tudo isso aí agora, eu transformei nisso aqui, nessa pintura, que é algo que representa o que

eu penso agora, vou absorver tudo isso, vou botar no papel, e é minha vida sim. Então foi dessa forma que aconteceu (Sônia, depoimento em vídeo, 2012).

Ao ouvir essas palavras, durante as apresentações das criações dos alunos, em que estes também falaram sobre o processo da oficina e sua participação e envolvimento nesta, muitas vezes emocionei-me e percebi que a sensibilidade que brotava das falas e expressões corporais dos alunos, mais que expressar uma noção de antropofagia, levaram em consideração a dimensão existencial do conhecer, permitida pela interpretação que emerge da relação homem-mundo, proposta na Fenomenologia de Merleau-Ponty. Há aqui uma ontologia do corpo, uma forma de comunicação e expressão humana que faz-se extremamente necessária para a educação, que revela e configura uma percepção do mundo capaz de interpretar a realidade, a cultura e toda a simbologia advinda desta, via motricidade, pela nossa condição corpórea, em que cada um, imerso no mundo e em relação com o outro, cria sentidos para a sua própria existência (MERLEAU-PONTY, 1999).

Ao pintar, assim como o fez Tarsila do Amaral, em muitas de suas obras, Sônia revive a infância, faz uma longa viagem ao interior onde morava, experimenta uma vez mais os sabores e as cores das festas brasileiras do mês de junho, reconhece o espaço que se apresenta aos seus olhos e que, a cada gesto, surge em seu pequeno quadro. Absorve novamente este tempo longínquo que por um instante ou vários torna-se seu presente, metaboliza-o sem pressa e assim o transforma pouco a pouco em pintura.

Na mesma direção, a segunda tela de Sônia surge. Ao falar sobre esse processo criativo, a aluna afirma que sua concepção sobre antropofagia reside na ideia de absorver o que encontramos de disponível no mundo, por meio de nossas experiências, transformando esses sentidos assimilados em um sentido próprio, afirmindo nesse processo nosso pertencimento cultural. Abaixo, podemos observar seu quadro:

**IMAGEM 32 - SÔNIA AVOLIO, *Os bois de Sônia, um símbolo de pertencimento cultural*, 2012.**



Ao apresentar sua segunda tela, Sônia devora os símbolos que inserem-se no mais profundo do seu ser e que a caracterizam dentro do contexto cultural brasileiro, para nos relatar que os bois que não a pertenciam, hoje a conformam, são parte integrante se sua história e de sua cultura. Suas memórias e experiências vividas e retomadas ao longo da elaboração de sua pintura e de seu depoimento costuram-se e emendam-se, para nos revelar um conhecimento encarnado, assim descrito por Sônia ao se remeter à sua segunda criação:

E esse outro quadro tem mais a ver com o Rio Grande do Norte. Eu sou do Rio, morei em Brasília, Brasília é uma mistura assim alucinada, então, o boi é da região Norte e Nordeste, aí eu cheguei aqui não vi nem festa junina, nem boi, aí falei assim: Que história é essa? No Rio Grande do Norte tem, né, no Nordeste não tem isso? [...] então eu acho que, eu encontrei que realmente tem, faz parte da cultura brasileira e da minha também, porque de alguma forma eu vi esse boi quando eu era pequena, só que ele não me pertencia, eu não via assim, não via nenhuma ligação com a minha pessoa, a questão da chita, que era um tecido que a gente usava muito quando eu era pequena, muita fita, é, essa questão de você assim, se você observar a tela de perto você vai ver que ela traz assim uma coisa do interior,

que é aquela emenda, aquela costura [...] Então a antropofagia para mim foi isso. Eu posso absorver tudo, eu acho que está tudo disponível aí, você pode absorver, e você vai transformar no que é seu, do jeito que você vê, como você sente que é dentro de você, e foi assim que eu me expressei, botei os meus dois bois ali, dessa forma (Sônia, depoimento em vídeo, 2012).

Além das duas telas, Sônia relata que todo o processo da oficina, a contextualização, descrição e vivência dos movimentos culturais estudados também foi fundamental para que ela se afirmasse como pertencendo a essa herança cultural brasileira, uma vez que vivenciou a época tensa em que esses movimentos aconteceram, marcada pela ditadura militar e por toda uma repressão sociocultural. No entanto, ela afirma que apesar de ter vivido nessa época, passou por ela distorcida, uma vez que não tinha acesso às informações, e a oficina tinha sido importante para despertar nela esse sentimento de pertença à cultura, ao mundo, dando sentido e significado à sua própria vida, como nos mostra seus depoimentos abaixo:

Quando nasci, em 1961, no interior do Rio de Janeiro, onde vivi até os 12 anos de idade, tive contato com animais, plantas, plantação; menos com livros, sim, este era um objeto muito desejado, porém indisponível, coisa da época, biblioteca era coisa pouco conhecida e falada, pelo menos lá onde eu morava; quando fui “pra cidade”, em 1974, período este conturbado politicamente, passei por ele como se nada estivesse acontecendo, numa completa ignorância, ignorava completamente tudo que estava acontecendo ao meu redor, no interior o meio de comunicação era um rádio AM; já na cidade tive contato com a TV, mas não tinha tempo; no interior não ia à escola, mas, já na cidade passei a frequentá-la, logo, tinha que recuperar o “tempo perdido”. Tá aí coisa difícil de se acreditar que possa ser feita. Ditadura, Tropicalismo, Mangue Beat, literatura... poemas... passei por tudo isso e nem percebi (Diário de bordo de Sônia, 2012).

Eu considero a oficina assim um presente para mim, porque Tropicalismo, Mangue Beat, Recessão, todos aqueles movimentos que marcaram muito a história do Brasil [...] eu passei por esse período todinho ignorantemente, assumo, porque eu era do interior, a única coisa que a gente tinha acesso era rádio ou então uma coisinha e outra que acontecia né, então para mim foi muito interessante porque eu aprendi muita coisa, e apesar de ter uma certa idade, ter a informação disponível, não é por isso que a gente aprende né, a gente precisa de um, de repente de um impulsozinho né, eu acho que o grupo todo ele faz isso né, faz você crescer como grupo, e para mim foi importante por isso (Sônia, depoimento em vídeo, 2012).

Os depoimentos da aluna nos advertem para a importância da relação eu-corpo-outro-mundo em todo e qualquer processo de conhecimento. Durante a oficina, a maneira como os movimentos culturais escolhidos para se pensar a atitude antropofágica foram contextualizados e vivenciados, como parte integrante da vida dos alunos, fez a diferença na educação, pois assim eles digeriram um saber que se processou nas próprias entranhas, vivo, que emerge da experiência do corpo, nas dobras que entrelaçam vida e conhecimento.

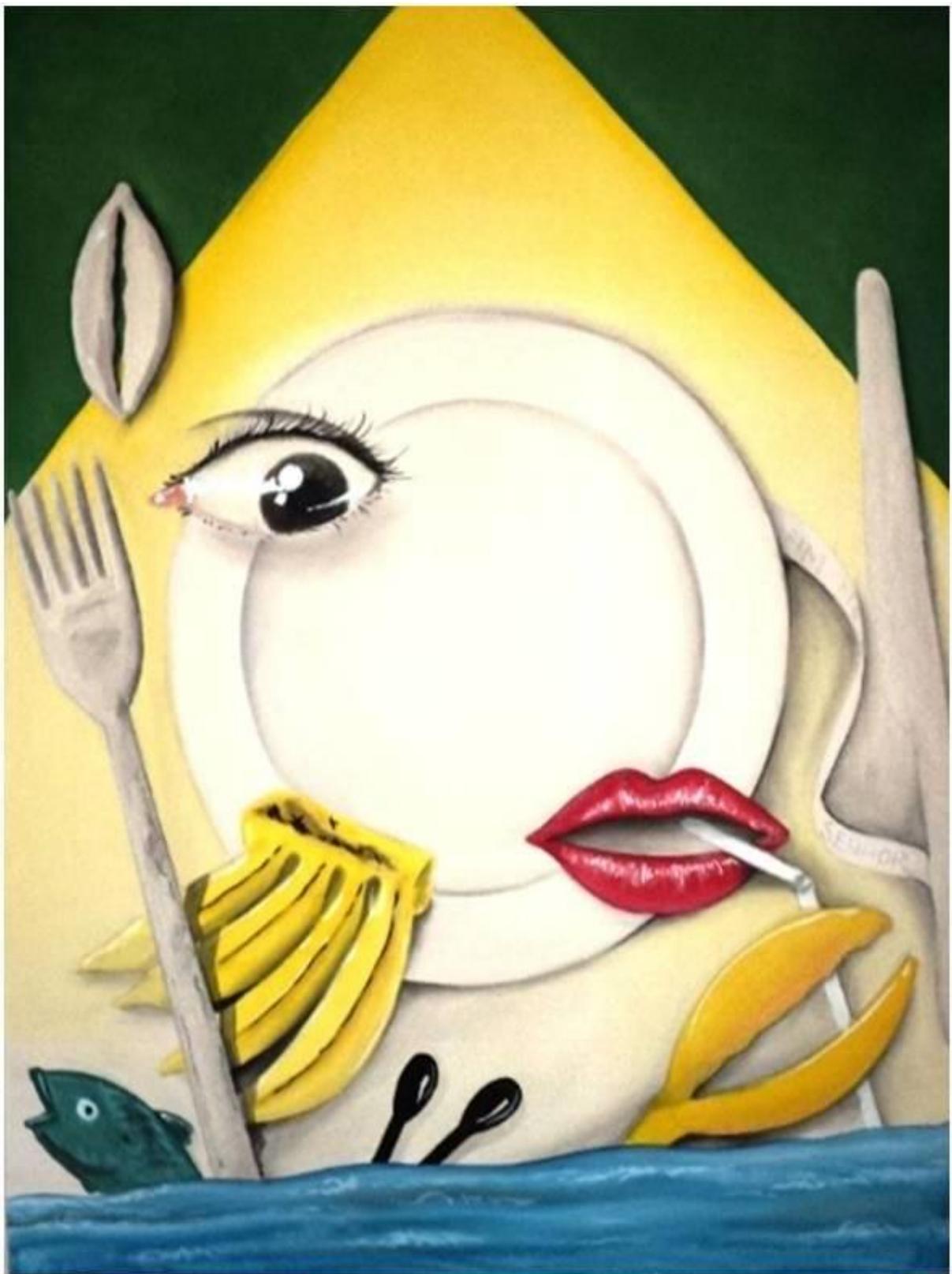
Ademais, em meio aos registros de seu diário de bordo, Sônia também descobriu-se, a partir da assinatura de seus trabalhos artesanais e artísticos anteriores à oficina, descobriu sua particularidade no mundo, descobriu-se como parte do mundo, participando dele como agente ativa, que absorve, cria e recria a cultura e atribui sentidos a esses acontecimentos corporais.

SoniAvolio. Este é o nome que uso em meus trabalhos artesanais e artísticos. Nome de nascimento Sônia Maria, nascida no Estado do Rio de Janeiro em 14 de julho de 1961. Filha de Maria de Lourdes e Carlos Simões. Registrada primeiramente como filha de mãe solteira e posteriormente assumida (por afeição) pelo tio, passando a me chamar Sônia Maria Ferreira da Silva e, ao casar, Sônia Maria Ferreira da Silva Avolio (pelo tamanho do nome parece até nome de princesa) mas, vejo agora que isso tudo parece muito com o tema de nossa oficina/estudo, uma antropofagia (pessoal); me pego pensando em como um nome pode mudar tantas coisas, te identificar como pessoa no meio de tantos outros, a que família (s) você pertence (sobrenome de pai, mãe, marido) e se este nome tem alguma origem que o destaque (brasão, país, família, uma história), percebo que estamos o tempo todo a deglutiir informações pessoais, informações/fatos/atos, enfim, de tudo que vemos, ouvimos, tocamos, aprendemos. Na minha opinião, isso nos torna melhor (Diário de bordo de Sônia, 2012).

Assim como Sônia, Jonathan, que também vivenciou a época em que os movimentos culturais estudados durante a oficina aconteceram, relata a importância da arte e da mobilização dos artistas presentes nesses movimentos, que, por meio de suas músicas, da escrita de seus manifestos, expressavam-se e ampliavam suas visões de mundo. Da mesma maneira, procurou relatar em seu depoimento suas experiências e memórias, estas que foram convocadas para o momento da criação de sua tela, uma obra de clima um tanto surrealista, onde ele imprime, por meio de cada pincelada, registros em que se descobre ainda menino, imerso em meio ao emaranhado cultural e à musicalidade que efervescia na região de mangues de

Pernambuco, onde nasceu e cresceu. A seguir, podemos contemplar sua obra e sensibilizar-se com seu relato.

**IMAGEM 33 - JONATAHAN FRANCIOLI, *Os sentidos do mangue*, 2012.**



Eu sou de 69 né, e comecei a me entender por gente no finalzinho da ditadura militar [...] E por causa de todos esses acontecimentos que a oficina mostrou como antropofágico, esses movimentos que foram movimentos de revolta, se não de revolta, mas de conscientização de artistas, da sociedade, políticos, é, foi que eu comecei a somar e uma coisa derivava da outra [...] e me encontrei nesse emaranhado, principalmente porque eu faço parte da época do Mangue Beat, desse movimento, então eu participei a fundo dessa situação, porque eu morava numa região de mangues, praias, né, via isso todos os dias acontecendo lá em Recife, o Mangue Beat, juntamente com Chico Science, aquela musicalidade dele, o que é que ele queria dizer, o "Caranguejos com Cérebro" e aí eu via aqueles caranguejos o dia inteiro, e aquela lama que fede imensamente no centro da cidade e era uma revolta, porque ninguém sabia o que fazer com aquela fedentina lá, mas fazia parte da cidade e eu tava inserido naquilo ali, então, é, deixa eu ser mais claro, querendo ou não eu tava naquele movimento, né [...] o que me mobiliza no meu caso é a manifestação através da pintura né, das artes, do desenho, enfim, alguma coisa eu tenho que fazer para que alguma coisa mude e, a coisa da antropofagia é justamente isso, de você adquirir todos esses elementos, que fazem parte desde o nascimento, daí a gente vai adquirindo, vai se alimentando [...] cada coisa daquela, cada pecinha daquela tem um significado, né, pra você. Enfim, quando a gente se acerta nesse conhecimento, de montar esse quebra-cabeças, aí a gente toma fôlego e vai, e vai à luta, né, para produzir alguma coisa. E eu estou nessa busca agora, mais calçado, né, mais conhecedor dessas ligações, dessas influências [...] E aí eu me expressei aqui na minha tela dessa forma devido aos elementos participantes desse processo, é, pelo próprio ar de antropofagar alguma coisa, comer, então aqui tem um prato, talheres, mas não é só isso, né, é a nacionalidade remetida através da nacionalização da bandeira, a banana que foi um elemento difundido como o nosso maior produto, no século passado, com a Carmem Miranda, dançando com ela na cabeça, aquelas coisas lá, "Yes, nós temos bananas"! Aí o olho, que, querendo ou não é uma figura que mexe comigo bastante essa coisa do olhar [...] Aqui tem a pata do caranguejo e os olhinhos, que são a maior significação do Mangue Beat, né, e eu cresci vendo essas Marias farinhas, correndo lá, criando castelos de areia com o meu pai na praia, o peixe ali por uma questão de sobrevivência num mangue que foi prejudicado com a poluição, e o próprio mar, que é de onde a vida veio, de onde essa vida surgiu e aí remetendo ao sincretismo, eu pus ali um búzio, uma fita do Senhor do Bonfim, que remete à coisa da umbanda, do candomblé, e que é muito forte lá em Pernambuco e eu acho que eu tenho uma ligação muito forte com isso aí, além de ser politeísta como meu pai, não tenho religião definida, e, eu acho que é isso aí, que a gente vai juntando e vai colando no corpo da gente para formar o que a gente é, assim, eu não sei se é uma hibridização do conhecimento, se é uma colagem, que a gente junta o que vem na cabeça para transcrever, eu sei que a gente é mutável o tempo todo, então, eu estou pensando assim agora, mas daqui há um ano, dois anos eu vou estar com outra cabeça, mas com toda essa raiz, com todo esse conhecimento que eu adquiri né, e agora mais consciente acerca desse processo da antropofagia, e que é isso aí, a gente é o que a gente come, o que a gente processa, o que a gente rumina, o

que a gente põe pra fora e o que a gente se manifesta, né (Jonathan, depoimento em vídeo, 2012).

Na fala de Jonathan e na observação atenta de sua pintura, percebemos que, ao “retornar às coisas mesmas”, de forma originária, o aluno revelou-se como “ser no mundo” ao sentir a si mesmo e ao outro, dedicando-se à vivência do corpo e colocando-se face a face com os estímulos do mundo no ato de sua produção, propagando significações afetivas, culturais, sociais e produzindo sentidos que fundam sua existência individual e coletiva nesse processo de criação, recriação e aprendizagem da cultura. Em todo esse processo sensível vivido, durante a sua criação artística, ele destaca a figura do pai, policial e amante das artes, como primeiro e grande incentivador de seus desenhos e esboços de pintura (MERLEAU-PONTY, 1999).

Meu pai era policial, então, nada podia se conversar, nada podia se expressar [...] Meu pai era amante das artes, mas eu acredito que a coisa da polícia prendeu né, essa manifestação dele e ele se manifestava através de mim, porque tudo o que eu fazia, tudo o que eu desenhava, tudo o que eu pintava ele pregava na parede, eu morria de vergonha né porque às vezes ele chamava os amigos e mostrava, fotografava, juntava o povo na rua e eu morto de vergonha, mas enfim, eu nunca fui reprimido por causa disso e eu não entendia porque ele era policial e essa coisa da manifestação artística, segundo ele o trabalho dele reprimia e ele não me reprimia em casa (Jonathan, depoimento em vídeo, 2012).

O relato de Jonathan nos aproxima da reflexão de Montaigne (2010) sobre a educação das crianças, e das ideias de Merleau-Ponty (1999), ao salientar que nossas experiências são fruto de nossa vivência no mundo e que cada um deve dispor-se livremente de si mesmo para que obtenha o sentido que delas emergem, entretanto, o mundo que se descortina para mim é o mesmo mundo que se descortina para os outros. Seria preciso um olhar antropofágico que vivencia, mas que transforma essa vivência, criando novos olhares para as significações históricas, sociais e culturais já existentes. Montaigne (2010, p. 94) sugere:

que cada um disponha livremente de si mesmo. Que ele saiba, ao menos, que sabe. Precisa impregnar-se de seus humores, e não aprender seus preceitos; e que esqueça ousadamente, se quiser, onde os obtém, mas que deles saiba se apropriar. A verdade e a razão são comuns a toda a gente e pertencem tanto a quem as disse primeiro

como a quem as disse depois. E uma coisa não é mais segundo Platão do que segundo eu mesmo: pois ele e eu compreendemos da mesma forma. As abelhas libam as flores aqui e ali mas depois fazem o mel, que é todo delas; não é mais tomilho nem manjerona. Assim, ele transformará os elementos emprestados de outro e os fundirá para fazer uma obra toda sua, a saber, seu julgamento, sua educação, seu trabalho e seu estudo, que só visam a formá-lo.

A educação ganha outro sentido nessa discussão, transformando-se em uma forma de compreensão da existência capaz de provocar o logos estético do sujeito, uma estética como linguagem sensível que se constitui no corpo, por meio de nossas experiências vividas, em que somos afetados pelo mundo, pelo corpo e para além do próprio corpo. Buscando compreender aspectos que possibilitam a apreensão e expressão do mundo vivido, descoisificamos o corpo, reinterpretando o modo de se expressar no mundo, com o corpo todo e não apenas pela razão. Os métodos tradicionais de ensino, centrados na figura do professor, não solicitam a capacidade criadora dos alunos. É preciso uma educação de corpo inteiro, em que o movimento possa despertar no sujeito a percepção de si mesmo como ser corporal, em relação com os outros e com o mundo, e da sensibilidade como atribuidora de significado às ações humanas. A atitude antropofágica contribui, sobremaneira, para esse aspecto.

Nesse sentido, outra questão que merece destaque é a maneira como alguns alunos descobriram-se no interior da oficina diante desse processo de criação, pois eles não acreditavam em sua capacidade de criar, em sua sensibilidade artística, admitindo que não tinham “aptidão” nenhuma como artistas ou não possuíam técnicas necessárias para se expressar corporalmente. No entanto, suas criações surgiram repletas de valor estético e artístico, plenas de sentido e muito sensíveis ao afirmarem a leitura do mundo ao seu redor.

Acreditamos que compreender e fazer arte fazem parte do conhecimento sobre arte, pois não basta apreciá-la. Fazer arte faz retomar o vivido, é impossível não colocar na arte que fazemos o que nós somos, já que existimos como corpo e essa existência constitui-se como um compartilhar entre eu, os outros e o mundo. Mas é preciso estar atento a esse processo, percebê-lo, estar sensível a ele, e não somente dominar ou usar uma técnica, isso faz a diferença. Isso é educação, é autofazer-se, é antropofagia. Os depoimentos de Hilana, a seguir, são um exemplo da descoberta de si, a partir de um modo sensível de expressão e de sua capacidade de criar sentidos no mundo e com o mundo em que vive:

[...] uma das grandes questões era externar a nossa noção sobre antropofagia e, por eu não ter nenhuma aptidão artística, nem pintar, nem dançar, performance, nada, um caminho foi a fotografia pra registrar essa minha noção sobre a antropofagia. Aí a base o que é, você comer, digerir e regurgitar né, ideias, e conceitos, e sentidos. Eu adaptei algumas palavras, para mim é você conhecer, compreender e você externar a sua interpretação e foi o que eu fiz (Hilana, depoimento em vídeo, 2012).

Tomei como ponto de partida a reflexão sobre o conceito base sobre antropofagia, o conceito da semiologia e uma análise da minha realidade. Com uma câmera na mão e uma ideia antropofágica na cabeça, registrei elementos que simbolizam: a cultura popular, nossas raízes; a arte do povo; ideias, conceitos/novos, sentidos; a diversidade cultural. Os espaços observados foram a minha própria casa, o comércio de Ceará-Mirim e o comércio da cidade do Natal, os dois últimos sob a inspiração da obra “A Feira II”, de Tarsila do Amaral, em que fica nítida essa diversidade cultural com que nos deparamos. Utilizei a semiologia, pois somos muito ligados a representações e estamos o tempo todo atribuindo sentidos às mesmas. Com um olhar de produtora cultural registrei a mistura de ideias e sentidos encontrados em cada indivíduo e com o olhar de Hilana registrei elementos constituintes de minha realidade, da minha história. Foi durante o período da oficina que eu me tornei uma buchinha, absorvi tudo, comi de tudo, e ao “ir à campo”, exercitar o meu mais novo olhar conquistado, (o antropofágico), descobri de fato que somos o que “comemos”, que atribuímos sentidos a determinadas coisas, ações, momentos e que passamos nossa vida inteira com esse processo: comer, digerir e regurgitar. Acredito que assim encontramos a verdadeira essência da vida (Diário de bordo de Hilana, 2012).

Ao falar sobre seu processo de criação antropofágica, Hilana registrou não apenas fotografias, mas apontou indícios do que move a produção, de como o corpo se mobiliza para o fazer, como se percebe, como troca com o mundo e se reconhece nessa troca. O quadro de Tarsila do Amaral, *A Feira II*, tomado como inspiração para a aluna, revela a diversidade, o gosto, a textura, o cheiro do mundo de Tarsila, que também é seu. A sensibilização do corpo de Hilana pela obra de Tarsila, impulsionou a aluna a descortinar um olhar próprio sobre a realidade, concretizado na experiência estética de perceber e sentir o mundo.

IMAGEM 34 - TARSILA DO AMARAL, *A Feira II*, 1925.



Fonte: CATÁLOGO, 2008.

Ao “comer” *A Feira* de Tarsila do Amaral, Hilana digeriu sua própria realidade, partindo de sua casa; da cidade de Ceará-Mirim, onde nasceu e cresceu e da cidade do Natal, onde estuda, para regurgitar, criar 16 fotografias que revelaram o modo de perceber a si mesma, os outros e o mundo em que vive. Essas estratégias de criação assemelham-se à dinâmica da arte moderna, em que não existe um modelo a seguir, que seja uma cópia do mundo, mas a liberdade de expressão do artista, que cria e esboça sentidos sobre o mundo ao desenvolver uma maneira própria de fazer e sentir a arte, como é possível visualizar a seguir, nas quatro fotografias escolhidas, que fazem parte do processo criativo de Hilana:

IMAGEM 35 - HILANA BERNARDO, *Raízes*, 2012.



IMAGEM 36- HILANA BERNARDO, *Saberes*, 2012. IMAGEM 37 - HILANA B., *Céu da boca*, 2012.



**IMAGEM 38 - HILANA BERNARDO, *Colores*, 2012.**



Cada imagem registrada por Hilana, seja em sua própria casa, na feira de Ceará-Mirim, ou no comércio do centro da cidade do Natal, nos faz refletir sobre o outro e o mundo humano, sobre como um objeto no espaço pode tornar-se o rastro falante de uma existência e o quanto essas questões nos fazem perceber a educação como aprendizagem da cultura. Seus objetos pessoais, os símbolos religiosos registrados, as bonecas de pano bem brasileiras ou as bonecas japonesas, os chapéus pendurados esperando um comprador, as ervas, o vermelho vivo da pimenta, as cores de uma pintura, os sabores e olhares catalogados nos atestam que, em cada objeto cultural compreendemos o mundo e sentimos a presença próxima de outrem, já que as sensações aparecem associadas a movimentos e cada objeto convida à realização de um certo gesto, não havendo, pois representação, mas criação, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações existenciais. Merleau-Ponty (1999, p. 465, 466), ao refletir sobre a nossa relação com o mundo cultural, afirma:

Assim como a natureza penetra até no centro de minha vida pessoal e entrelaça-se a ela, os comportamentos também descem na natureza e depositam-se nela sob a forma de um mundo cultural. Não tenho apenas um mundo físico, não vivo somente no ambiente da terra, do ar e da água, tenho em torno de mim estradas, plantações, povoados, ruas, igrejas, utensílios, uma sineta, uma colher, um cachimbo. Cada um desses objetos traz implicitamente a marca da ação humana à qual ele serve. Cada um emite uma atmosfera de humanidade [...] No objeto cultural, eu sinto, sob um véu de anonimato, a presença próxima de outrem. Servem-se do cachimbo para fumar, da colher para comer, da sineta para chamar, e é pela percepção de um ato humano ou de um outro homem que a percepção do mundo cultural poderia verificar-se.

Os depoimentos de Hilana, os registros em seu diário de bordo, as suas fotografias nos fazem atentar para o fato de que a expressão humana não pode ser pautada por uma visão clássica da arte e que o conhecimento perceptivo não é uma adequação, mas fundamentalmente criação, pois permite que, ao nos movermos no mundo, possamos criar diferentes sentidos que, em conjunto, expressam a sensibilidade humana. Dessa forma, para além da visão clássica da aptidão no ato de criar, salientamos a dimensão expressiva do corpo como comunicação da realidade sensível, manifestada por meio do gesto (MERLEAU-PONTY, 1999).

Além de Hilana, Pedro, que também mencionava não ter nenhuma prática artística, descobriu-se durante seu processo de criação. Para ele, a oficina foi fundamental na mudança de atitude frente a si mesmo, na descoberta de sua sensibilidade e criatividade.

é, eu tenho um olhar, assim de prestar atenção nos detalhes [...] mas assim, prática artística eu achava que eu não tinha nenhuma, eu num tive educação para isso, só tive educação para ser católico e flamenguista, o resto... e assim, essa educação não deu muito certo mas, música, dança, teatro, uma vez ou outra no colégio, nada, nada disso era permitido, nada disso era, feito e eu, e eu sempre começava, todas as aulas que tinha um professor novo perguntava: Porque você está fazendo Produção Cultural? Aí um era cantor, um era pintor, outro era tradutor, outro era não sei o quê e Pedro não é nada, Pedro não é nada, Pedro não é nada, e assim, essa oficina contribuiu, assim, com essa quebra de paradigma, então eu sempre me lembro da figura do pintinho saindo do ovo, que eu acho que é o maior paradigma que pode acontecer, realmente eu considero essa história (Pedro, depoimento em vídeo, 2012).

Sua primeira criação, a boneca Lindonéia, resultante das experimentações na aula sobre a pintura moderna, foi a primeira descoberta para Pedro de que ele, para além de aptidões que classificam o sujeito, tinha sensibilidade para perceber o mundo, e assim criar e recriar a cultura à sua volta. O segundo processo criativo a que se refere o aluno diz respeito à construção de seu diário de bordo, que posteriormente, no formato de portfólio correspondeu à sua criação final.

[...] o meu diário de bordo ficou nesse formato como um portfólio, eu fui juntando as coisas que eu fazia [...] e então eu falei eu vou ordenar, eu vou ordenar tudo o que eu for pensando, é, fotos e os textos e as coisas que eu for escrevendo [...] E eu montei esse portfólio e aí eu fiquei me preocupando, o quê que eu vou fazer [...] no feriado da Semana Santa ou profana, vocês escolham, eu voltei a Florianópolis depois de oito anos, e eu sou maníaco por papel, por cartão postal, por folder, eu guardo até nota fiscal, porque eu pego a nota fiscal e lembro, nossa eu comi isso aqui, às 14:32, naquela lanchonete e foi quando eu tirei aquela foto, aí eu trouxe todo aquele material de Florianópolis e eu fui ver que eu tenho uma parte grande da minha estante com vários álbuns, no começo chamava colar na agenda, aí depois virou scrap book, né, agora já virou chique, então eu tô fazendo isso [...] eu penso que desde pequeno eu tenho essa tendência de colar na agenda mesmo e guardar o papel e o folder, os negócios ali e eu não sei se isso já existe, se existe um nome, mas eu vi que eu sou um artista de guardar recordações, de tudo, de toda a vivência [...] Então, assim, o meu processo artístico foi esse. Eu sou um artista de guardar recordações e vou ser sempre e, foi aí que me deu a ideia de montar um portfólio com a questão da oficina e ela está toda aqui documentada, junto com Lindonéia (Pedro, depoimento em vídeo, 2012).

Importante salientar que durante o processo da oficina as descobertas dos alunos se ampliaram, além de descobertas sobre si mesmos, os alunos descobriram a possibilidade de acrescentar outros olhares acerca do conhecimento, de um conhecimento mais humano, mais sensível, menos positivista, quantitativo e racional. No depoimento de Messias, observamos que esse conhecimento sensível só se realiza considerando as experiências vividas no mundo, e a antropofagia destaca-se nesse contexto, ligando-se à ideia de fluxo, de ciclos que se renovam, a partir do encontro com o outro e do que já foi produzido culturalmente.

Meu nome é Messias [...] Eu gostaria de falar sobre minha visão sobre o conhecimento antes de ter essa oficina, né, com Analwik. Eu era um cara muito é, adverso a pensamentos acadêmicos, eu queria ser autodidata, era meu sonho fazer as coisas sozinho, então, eu percebi

com essa ideia que a vida é um ciclo, né. Logo no começo da oficina eu falei sobre Steve Jobs, que, antes de morrer falou uma frase muito bonita que, a natureza tinha criado uma das maiores invenções, que era a morte, que, fazia com que os ciclos sempre se renovassem né, então, foi essa a ideia muito forte que eu tive sobre a antropofagia, é exatamente esse ciclo que se renova e a necessidade de sempre se buscar atrás o que o ser humano já fez, não é [...] não tem como a gente esquecer tudo o que já foi feito né, tudo o que já foi pensado, porque senão a gente vai estar renegando tudo que, todos esses anos, todos esses milhões, esses milhares de anos que a humanidade viveu. Então é essa a noção de antropofagia que eu acho que ficou bem forte em mim. E eu aprendi a olhar menos crítico pros outros e tentar abstrair os elementos que eu achava importante pra mim. Ver que eu não sou sozinho nesse mundo, né? Que eu sou a composição do mundo, então foi bem interessante eu ter essa visão né e que ela está bem atrelada às necessidades que a gente sente, porque a gente sempre resgata o passado, mas a gente molda, por que? Porque as necessidades são outras, por exemplo, o português, o português é totalmente antropofágico, a nossa língua, as necessidades foram outras no nosso país, então, a gente aprendeu a falar de uma forma totalmente diferente [...] então, era isso assim, que eu queria colocar sobre o que ficou bem forte em mim sobre antropofagia, que, é importante olhar para os outros, é importante aprender com os outros (Messias, depoimento em vídeo, 2012).

O depoimento de Messias evidencia a relação que o aluno fez entre a antropofagia e a ideia de fluxo, de ciclos que se renovam para pensar a vida e o conhecimento. Quando falamos em fluxo, em ciclos no interior da antropofagia, assim como na Fenomenologia de Merleau-Ponty, admitimos que o conhecimento é inacabado, está sempre se renovando, à medida em que vivemos e lançamos novos olhares sobre o mundo. Nesse contexto, a noção de fluxo atesta a presença humana no mundo, por meio da expressão, da linguagem, da cultura e assim poderíamos nos referir à essa noção, ao considerar os ciclos digestórios, de tudo o que entra e sai do nosso corpo, ao nos alimentarmos e transformarmos o digerido; poderíamos nos remeter ao fazer arte para pensar os fluxos de recordações, de vidas, de diferentes olhares no momento da elaboração de uma pintura, por exemplo, ou o próprio fluxo da vida, com os ciclos de vida e morte, demonstrando que, como humanos, temos um destino comum.

Quanto ao ciclo de vida e morte, destacamos a meditação de Montaigne. Ao se referir a esse filósofo em seu ensaio *Leitura de Montaigne*, Merleau-Ponty (1991) evidencia que Montaigne quer que meçamos o não-ser com um ohar seco, e que, conhecendo a morte inteiramente nua, conheçamos a vida inteiramente nua, isto porque a morte destaca na massa confusa do ser essa zona particular que somos

nós, “põe em evidência sem-par essa fonte inesgotável de opiniões, de sonhos e de paixões que animava secretamente o espetáculo do mundo, e assim nos ensina melhor do que nenhum outro episódio da vida o acaso fundamental que nos faz aparecer e que fará desaparecer” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 225).

Desse entendimento sobre o conhecimento e sobre si mesmo, como ser no mundo, que aprende com o outro, surge o processo de criação de Messias, traduzido em forma de música, intitulada *Antropofagia*. Na letra de sua música, Messias destaca que a atitude antropofágica permite conhecer e se reconhecer no outro, sendo necessária para a vida. E que o conhecimento não encontra-se distante, numa razão sem corpo, mas está nos processos corporais, que nos faz humanos e através dos quais ressignificamos nossas vidas, como podemos perceber também em seu depoimento, a seguir:

### **ANTROPOFAGIA**

♪♪ Éêêêê lemanjá, é minha mãe, minha mãe, minha mãe lemanjá  
 Éêêêê lemanjá, é minha mãe, minha mãe, minha mãe lemanjá  
 AN- TRO-PO-FA-GIA, AN- TRO-PO-FA-GIA, AN- TRO-PO-FA-GIA,  
 Comendo até os ossos, comendo até os ossos do Bispo Sardinha.

Desde o nascimento aprendemos a viver,  
 Como humanos  
 E a se comportar como humanos  
 Desde os tempos mais primórdios aprendemos a viver  
 Como humanos  
 A transformar o mundo em humano

Em todas as políticas, religiões, crenças morais  
 Em todas as guerras travadas de visões continentais  
 Tudo o que sabemos e um dia sonharemos em saber  
 Faz parte dessa sopa fria que comemos pra viver

AN- TRO-PO-FA-GIA, AN- TRO-PO-FA-GIA, AN- TRO-PO-FA-GIA,  
 Comendo até os ossos, comendo até os ossos do Bispo Sardinha.

O homem é imortal, talvez sua alma seja imortal,  
 Em sua herança cultural  
 O homem se humaniza em outro homem ♪♪  
 (MESSIAS, 2012).

**IMAGEM 39 - *Antropofagia*, 2012.**



Sobre o processo musical, o processo criativo [...] sempre estamos criando, né [...] se coloca que é muito importante o convívio social na educação do ser humano, vi que isso era muito importante. A humanização do ser humano através de outro ser humano, que isso tem tudo a ver com antropofagia, cara, que a gente pega do outro para saber quem nós somos. Então eu vou falar um pouco sobre a música em si. O processo de criação né. Eu tentei colocar a antropofagia [...] como uma coisa necessária, é, autonecessária, para que a humanidade se reinventasse e conseguisse progredir [...] escrevi o texto todo em primeira pessoa do plural, pra quê? Para dar essa ideia de pluralidade, de coletividade [...] como se eu tivesse criado uma identidade para mim, mas que ela fosse coletiva, entendeu? [...] tentei dizer que o conhecimento que se apropria, não um conhecimento qualquer né, o conhecimento, como é que eu posso dizer, doutrinado, alienado, o conhecimento que você sabe o caminho dele, você sabe onde está, você traz ele pra você, não, ele não é apenas um objeto, né, um instrumento e, e esse final né, que é bem importante, que tudo o que sabemos e um dia sonharemos em saber, faz parte dessa sopa fria que comemos pra viver. Porque uma sopa fria, né? Porque ela foi feita há algum tempo, né? Então [...] essa sopa fria já é um pouco antiga. E porque comemos ao invés de bebemos? Porque ela é densa. Uma sopa que se tornou densa com o tempo e foi isso que eu tentei passar, né. E no final de tudo eu, eu falei que o homem era imortal [...] na herança cultural né, que a gente perpetua o que a gente tem [...]

Então, eu acredito que você é imortal, o ser humano é imortal, mas se você deixar algo né, se você passar aqui só por passar você, você não viveu, você foi um vegetal, não deixou nada para a própria comunidade né? E o homem se humaniza com outro homem, fechando tudo. É isso (Messias, depoimento em vídeo, 2012).

Durante o processo da oficina, assim como nos depoimentos, percebemos em nossos encontros o quanto as pessoas não conhecem a própria cultura, a cultura brasileira, a cultura potiguar, e o quanto esse conhecimento é importante, em especial para quem produz cultura. E em relação à cultura potiguar, como poderíamos descrever o Rio Grande do Norte em termos culturais, e mais especificamente Natal? Observamos que as pessoas não conhecem a história da cidade, e a educação não tem dado conta disso, nem as produções ou investimentos culturais, que em termos políticos são ainda muito pontuais em nossa cidade. Os depoimentos de Jonathan e Pedro refletem essa questão. Para Jonathan, ao chegar em Natal, vindo de Recife em plena efervescência cultural do Mangue Beat, depara-se com um marasmo cultural que sente até hoje, pois não vê estímulo para a produção artística, já Pedro, potiguar de nascimento, afirma que é importante também o olhar de valorização para a nossa cultura, para o que é nosso.

[...] E aí aconteceu de eu vir para Natal. Cheguei aqui em Natal exatamente no meio do Movimento Mangue Beat e aí nada encontrei aqui, era aquele marasmo, aquela coisa calma, branda, e aí eu latente, me mexendo pra dentro, me incomodando, mas eu não podia estar lá, acompanhava pelo noticiário né, tudo o que acontecia, mas, é, eu me sentia feliz porque eu tinha uma ligação, não sei se afetiva, não sei se espiritual, não sei se o cordão umbilical, que nunca foi repartido, e a partir dessa oficina, é que eu fiz essas ligações né, e pela minha própria constituição de artista que, eu tenho latente lá dentro, né, assim, de vez em quando vem, vem os lapsos, que a gente quando nasce com o sentir de artista é uma coisa que não tem o que fazer né, eu não sei como, nem quando, nem em que momento eu vou dar esse, esse boom, né, mas a gente percebe né que não veio para ser uma pessoa comum, uma pessoa que, que passa a vida, a vida passa por ela, mas aí ela não tem, não faz nada que signifique, né. Aquela, digamos que uma vida comum, de nascer, crescer, morrer e não criar nada e o que me incomoda bastante é, eu estava conversando agora com a professora, assim, que, pela questão de eu ser artista eu nada faço, nada produzo, não sei se a cidade ajuda com isso aí (Jonathan, depoimento em vídeo, 2012).

eu sou um natalense típico, e eu sou muito revoltado com essa falta, falta não, eu vou falar as palavras, mas me perdoem, com essa

pseudofalta da cultura natalense, da cultura potiguar e, o quê que a gente tem, quem que a gente é, e, e a gente fica sempre, né, se espelhando assim, eu sou completamente apaixonado pela cultura de Pernambuco, mas fiz questão de fazer essas coisas, coloquei a bandeira do Rio Grande do Norte aqui, sabe, não é fácil, mas eu, eu fiquei pensando nisso, eu peguei várias coisas do nosso estado, tem um pintor que eu gosto muito, eu vou mostrar para vocês, que é, o Flávio Freitas, é um pintor natalense que eu gosto muito, que eu coloquei também, está aqui no meio do meu portfólio e eu falei ah, eu trabalhei com ele, eu gosto muito do traço dele, eu acho que ele traduz muito isso, e tem obras fantásticas, obras maravilhosas, e eu falei, eu não vou mais ficar com essa história de ficar reclamando, reclamando, eu vou pesquisar, eu vou dizer, eu vou defender nossa cultura (Pedro, depoimento em vídeo, 2012).

Na mesma direção de Pedro, Daniel, em seu processo antropofágico de criação, buscou incluir elementos e aspectos que pudessem valorizar a cultura norte-rio-grandense. Para isso, relata que a inspiração partiu da atitude antropofágica dos artistas que lideraram os movimentos estudados durante a oficina, que tornaram-se um marco na cultura brasileira pela sua força política, pela sua arte com delírio, desejo, beleza, com vontade de mudar, sem se prender a um academicismo técnico e estético, e esse sentimento, essa busca de expressar seus anseios, condensou-se em sua criação antropofágica. Seu principal exemplo foi Oswald de Andrade. Daniel apoiou-se na experiência de Oswald, em um texto denominado *Novos Roteiros*, em que o autor saboreia rã entre copos de um Chablis gelado. Daniel, como forma de “mastigar” o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, comprou rã e um vinho Chablis, tentando saborear e absorver esse prático exótico, agregado a uma bebida tradicional francesa, produzida na região de Chablis<sup>42</sup>, que é a região localizada mais ao norte da Vinícola de Borgonha, na França, provando que nessa degustação já existe uma mistura. Segundo Daniel, o exemplo que descreve sobre a rã e o vinho é citado como uma abertura para novas experiências.

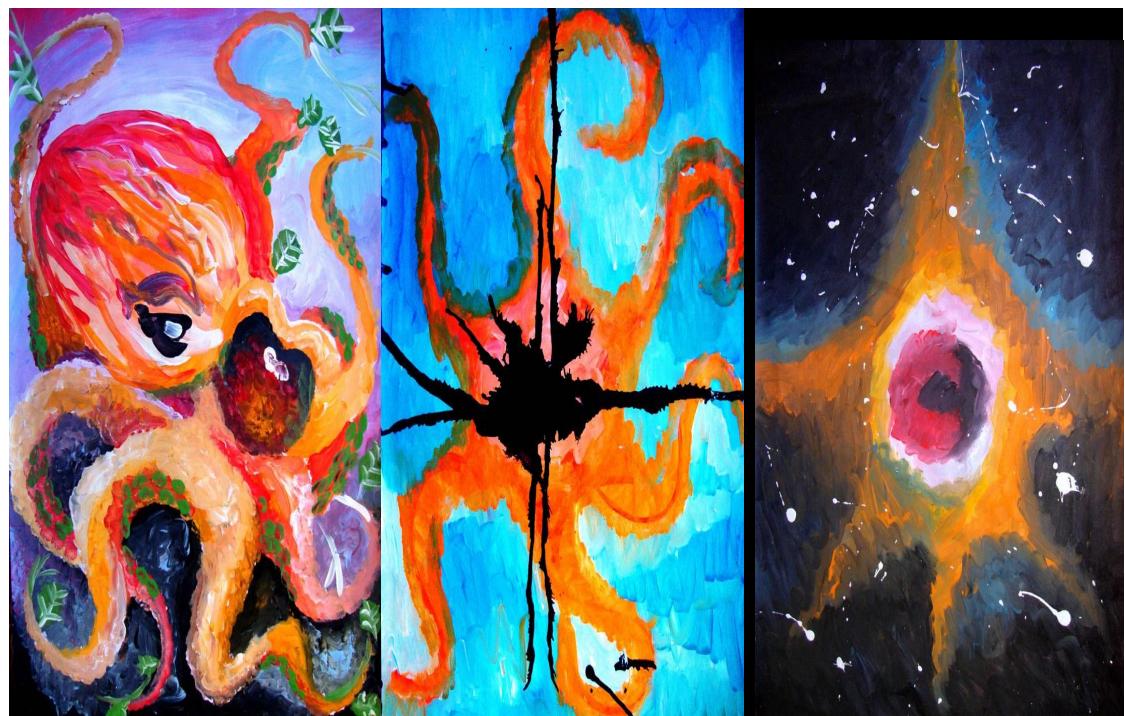
Ao buscar símbolos que pudessem caracterizar a cultura norte-rio-grandense, depara-se com o sol, as praias, as dunas, a chanana, uma florzinha que colore os canteiros da cidade do Natal, mas fixa seu olhar e pensamento em especial na ideia do polvo, que surgiu de uma pesquisa sobre o maior cajueiro do mundo, que encontra-se localizado em Pirangi, no Rio Grande do Norte, considerado, pela Revista Cruzeiro, como um polvo, devido à sua anomalia genética, que faz com que ele cresça

---

<sup>42</sup> As videiras em torno da comuna de Chablis são praticamente todas Chardonnay, utilizadas para fabricar um vinho branco seco renomado devido à pureza de seu aroma e gosto.

desenfreadamente, criando novas ramificações e buscando novos caminhos. Nesse sentido, Daniel cria três telas que, juntas, formam o contexto de sua ideia. O artista relata que foi pesquisar os hábitos do polvo para, metaforicamente, construir um sentido para suas pinturas.

**IMAGEM 40 - DANIEL TORRES, *O Polvo*, 2012.**



O aluno percebeu que o polvo é atribuído como um dos animais mais inteligentes, pela sua capacidade de se camuflar, pela sua habilidade e mobilidade e tudo isso fez sentido para Daniel no ato de criar, assim ele associou suas três pinturas ao contexto da produção cultural, produções que acontecem, muitas vezes, sem um investimento cultural adequado por parte do poder público, necessitando de uma maior mobilidade por parte dos artistas e produtores para dar vida às suas ideias e produções. Além disso, ao considerar a atitude antropofágica dos artistas modernos brasileiros, no ato de sua criação, incorporou um fazer não apenas restrito a uma técnica específica ou um modelo do mundo, mas considerou-se livre para se expressar, elaborando sentidos que encontram-se sempre abertos, prontos para ser criados ou recriados.

IMAGEM 41- DANIEL TORRES, *O Polvo*, 2012.



Então aqui, aqui eu tentei traduzir a mesma ideia de um polvo, mas isso aqui lembra um caju. E essas próprias ramificações dão vida ao ato de respirar, é por onde a planta respira, né, que são as folhas e essa diversidade das cores, essa presença do polvo enquanto ele tem vida, né? (Daniel, depoimento em vídeo, 2012).

IMAGEM 42 - DANIEL TORRES, *O Polvo*, 2012.



Esse aqui eu tentei camuflar e expor isso, isso é o sol e um polvo ao mesmo tempo. E essa mancha, né? Então assim, no próprio processo de criação eu expeli tudo do corpo né, tentando me deixar livre, sem nenhuma amarra de exigência de uma técnica específica, ou preocupação da estética ao pintar, simplesmente pintei à vontade, me senti livre com a própria produção [...] E essa mancha diz respeito ao próprio hábito do animal, é o próprio modo de defesa dele, ele expele uma tinta como defesa, para confundir o predador (Daniel, depoimento em vídeo, 2012).

IMAGEM 43 - DANIEL TORRES, *O Polvo*, 2012.



E aqui, é meio que esse modo de defesa se camufla, mas ele tem um eixo e um ponto de luz, que seria uma saída. Então, a figura representa a tentativa de construir essa ideia desse polvo, metaforicamente e isso se transmite muito nas minhas obras [...] Então aqui você tem um pouco também do retrato do contexto da produção, assim, como que eu vejo a produção, e como eu vejo essa questão dessas influências na nossa cidade (Daniel, depoimento em vídeo, 2012).

Daniel, em depoimento, afirma que foi difícil encontrar esse eixo norteador enquanto processo criativo, pois se viu rodeado de muitas referências. No mesmo sentido, Carla relata em seu diário de bordo a dificuldade do processo de criação que, para alguns alunos, foi sendo degustado aos poucos, ruminado, pouco a pouco, fruto de várias tentativas, pensamentos, projetos, para que as expressões corporais ganhassem vida e para que cada um retomasse seu próprio caminho em direção à criação.

Senti dificuldade no momento da criação, acredito que pelos transtornos do caminho, por ausências minhas, o que gerou algumas quebras no decorrer da oficina, no entanto, tinha o desejo de compreender e tornar real e físico os estudos antropofágicos. As primeiras ideias incorporaram elementos como: terra, sementes, corpos, tendo a antropofagia enquanto ressignificação. Iria construir uma árvore antropofágica em que a terra seria o espaço fértil; as sementes as influências culturais, pessoais e a árvore seria o resultado da germinação das diferentes sementes lançadas na terra. O público/plateia imaginei como semente pronta para plantar; ou como a própria estrutura da árvore. Eu iria distribuir punhados de terra para a plateia e convidá-los a formar uma árvore com o corpo. Fui conversar com a professora, pois estava repleta de dúvidas, e ela me sugeriu que a árvore era um elemento habitual e que eu deveria tentar fugir da forma habitual, do óbvio, podendo retornar ao diário de bordo, aos elementos trabalhados durante a oficina. Percebi que a imagem e a ideia do Ouroboros, que trouxe para externar minha compreensão sobre antropofagia nas primeiras aulas, se encaixava nesse contexto. Assim, busquei elementos pessoais que representavam uma transformação na minha vida. Daí surgiu o meu segundo processo de criação (Diário de bordo de Carla, 2012).

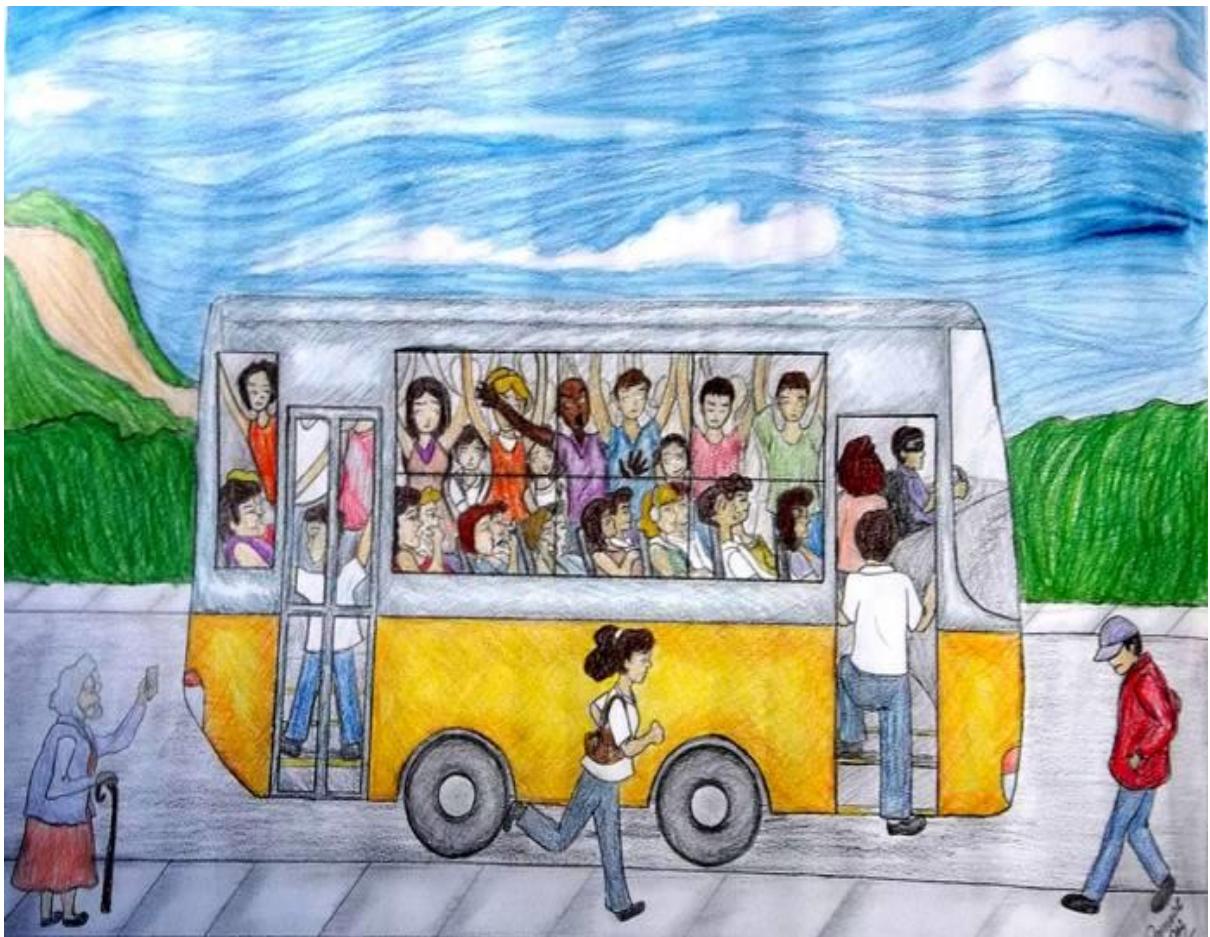
As falas e registros dos alunos sobre a dificuldade de criar podem ser associadas a uma tradição escolar em que o corpo é considerado instrumento para a educação e através da qual somos educados apenas para seguir modelos, engolir uma comida fria e sem tempero, regurgitando-a tal como a engolimos. Sair do modelo, perceber-se como corpo, é que permite e gera a criação e, nesse sentido, não se trata de incluir o corpo na educação, pois esta já o abrange, mas introduzir um pensamento sobre o corpo que não é o usual, ou seja, o corpo da atitude fenomenológica de Merleau-Ponty, o corpo como nossa condição de ser e existir no mundo, distante das noções fragmentadas entre sujeito e objeto, corpo e alma, que, por muito tempo frequentaram e ainda frequentam a filosofia, a arte e a educação. Pensar o lugar do corpo na educação significa evidenciar o desafio de nos percebermos como seres

corporais. Segundo Montaigne (2010, p. 92), “tanto nos submeteram às andadeiras que já não temos os passos soltos: nosso vigor e nossa liberdade se extinguiram” (MONTAIGNE, 2010, p. 92). É preciso um conhecimento vivo, de um corpo ardente que pulsa no mundo.

A aluna Denise também relatou em seu diário de bordo a dificuldade que sentiu no seu processo de criação. Para ela, a antropofagia é você ressignificar (deglutir, digerir) as influências externas e produzir algo novo, no entanto se questionava em como dizer o que entendia por antropofagia a partir de uma expressão corporal, ou mais especificamente, a partir de um desenho, que foi a forma escolhida por ela para se expressar. Partindo de seu cotidiano, Denise buscou compreender a noção de antropofagia, encontrando com isso uma maior liberdade em seu processo de criação. Ao procurar não se prender a uma técnica de pintura ou desenho específica, Denise ampliou seu olhar a respeito do processo de criação de uma obra artística, o que é possível perceber em seus depoimentos e em sua criação, a seguir:

Como dizer o que eu entendo por antropofagia através de um desenho? Então, pensei em partir de algo do meu cotidiano. Pensei em desenhar um ônibus super lotado para externar minha indignação com relação aos meios de transporte públicos de Natal. Essa não é uma ideia que surgiu agora, é uma ideia antiga que nunca foi concretizada. Pensei em fazer o desenho seguindo a estética cubista, pois para mim deveriam estar lá os traços cubistas para que as pessoas percebessem que eu estava me referindo ao cubismo, que essa era uma de minhas influências. Aí, conversando com a professora, ela disse: “Não se prenda tanto à técnica”. Aí pensei: “Pronto! Como é que eu vou fazer agora?” Então, resolvi fazer do jeito que eu sei fazer. Fiz um desenho meio estilo quadrinhos/cartoon (Diário de bordo de Denise, 2012).

**IMAGEM 44 - DENISE, O ônibus, 2012.**



Durante o processo criativo as ideias foram surgindo. Queria fazer um ônibus lotado, essa era a ideia principal. Desenhei o ônibus e estava começando a desenhar as pessoas quando pensei: "vou desenhar as ações que geralmente ocorrem dentro do ônibus". Assim, desenhei as pessoas ouvindo música, dormindo, se maquiando, comendo etc. Depois surgiu a ideia de desenhar uma senhora idosa para representar o descaso com o idoso, e a figura de um homem "meio suspeito", para fazer referência à violência que vem ocorrendo nos meios de transporte coletivo, e que, infelizmente, também está ligado à minha experiência de vida, tendo em vista que já fui assaltada três vezes. Depois vi que estava tudo muito estático, e olhando a tentativa frustrada de fazer um céu com aquarela, as manchas deixadas pela aquarela me fizeram lembrar Van Gogh, um artista que, particularmente, gosto muito. Então, comecei a desenhar o céu ao "estilo" de Van Gogh, embora tenha ficado mais parecido com o céu da obra "O grito", de Munch. Aí surgiu a ideia de inserir "disfarçadamente" o personagem de "O grito" na obra – uma tentativa frustrada. No desenho só existe um homem negro (que é o personagem de "O grito") que não está aí aleatoriamente, é um personagem para o qual eu quero chamar a atenção (não sei se consegui). É o personagem que manifesta sua indignação, revoltado com a situação que se apresenta. A mão negra estampada na camisa de um dos personagens do ônibus, também não é à toa, representa o

basta a esta situação. Mas não é por isso, aí vem a viagem: a mão é negra para representar a extensão do corpo do homem negro, que, devido à superlotação do ônibus, já não tem mais onde segurar, quebrando a lei da física e ocupando (dois corpos) um mesmo espaço – essa foi uma viagem muito louca, eu reconheço, mas dizem que todo artista é meio doido, né?! Essa obra é antropofágica para mim porque mescla essas experiências externas, minhas experiências de vida, meu cotidiano, com as influências das artes visuais, com o que acontece na sociedade, no dia-a-dia das pessoas, e surge como uma manifestação de indignação à superlotação dos ônibus, ao descaso com o idoso e à violência que cresce a cada dia (Diário de bordo de Denise, 2012).

A obra de Denise pode ser considerada antropofágica na medida em que ela transforma seu cotidiano em desenho, a partir do momento em que refaz suas próprias experiências, que inclui um modo de pensar e criar que encontra-se imbrincado ao mundo e ao outro. É preciso estar atento para o fato de que, no contexto da antropofagia, criar não é copiar um modelo, assim, não era necessário, para ser antropofágico que o céu do desenho de Denise se parecesse com o céu da pintura *A noite estrelada*, de Vincent Van Gogh, ou que estivesse presente o personagem do quadro *O Grito*, do norueguês Edvard Munch.

Nesse processo de descoberta e construção de uma concepção de antropofagia, os alunos relatam que seu conhecimento sobre antropofagia foi ampliado, construído e desconstruído inúmeras vezes. Alguns pensavam na antropofagia como um movimento isolado, algo que aconteceu no período da Semana de Arte Moderna de 1922 e que se restringiu a esse período no Brasil. Outros, veem a antropofagia como um movimento que surgiu baseado na estética europeia e que ganhou características brasileiras. Outros ainda, ao compreender e vivenciar os movimentos culturais estudados durante a oficina, identificaram neles uma proximidade artística, filosófica e política, aprenderam também que a cultura é muito mais ampla do que imaginavam que ela fosse. Outros, ao compreender que o conhecimento é algo cíclico, contínuo e inacabado, percebem que há ainda um longo caminho a percorrer no processo de compreensão da antropofagia, como podemos observar no relato de Pedro:

Meu nome é Pedro para quem não me conhece, tá? sobre essa oficina, eu estava dizendo que a Analwik veio bagunçar a vida de todo mundo, com força, assim, claro, o conhecimento estava aí, mas ele precisa de alguém ou algum movimento que traga a realidade até nós, até que a gente tenha maturidade suficiente para ir atrás [...] Então

assim, eu tinha uns conhecimentos pontuais desses movimentos que a gente passou dentro da oficina, mas muito pontuais mesmo é, e o mais importante que eu vi foi o de reorganizar o conhecimento que eu tinha, que eu tenho né, que eu já tinha, mas eu não sabia que eu tinha [...] eu não vou dizer que meu conceito de antropofagia está pronto, porque eu ainda preciso de muitos nós, muitos pontos a serem dados, assim, eu até estava dizendo quando é que você vai dar essa disciplina de novo, porque eu acho que é um processo, além de ser um processo contínuo, pra gente ainda está muito cedo, né, tá muito, aquele barro, sabe, quando você vai pegar naquele negócio que você bota a mão e ainda não sabe para onde vai, você ainda não sabe fazer um jarro e eu, eu tô nessa fase assim (Pedro, depoimento em vídeo, 2012).

Como educadora, afirmo que, mais importante do que o conceito ou o conhecimento sobre a antropofagia tenha sido ampliado, foi o fato de os alunos descobrirem-se antropófagos, perceberem que a antropofagia reabilita o sensível e desperta o mundo percebido, pois não se trata apenas de uma noção, mas de um modo de ser no mundo, de criar sentidos com o mundo, é uma atitude do corpo e do conhecimento, que reforça nossa relação com o outro, ao experimentarmos a história e a cultura em nossas entranhas, ao compartilharmos experiências, ao atestarmos que somos canibais.

Como nos alerta Merleau-Ponty (2004, p. 14-15), a respeito do conhecimento científico e do conhecimento sensível:

É preciso que o pensamento da ciência - pensamento de sobrevôô, pensamento do objeto em geral – torne-se a se colocar num “há” prévio, na paisagem , no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível, que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinel que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. É preciso que com meu corpo despertem os corpos associados, os “outros”, que não são meus congêneres, como diz na zoologia, mas que me freqüentam, que frequento, com os quais frequento um único Ser atual, presente, como animal nenhum freqüentou os de sua espécie, seu território ou seu meio.

Eu acrescentaria que é preciso que a educação torne-se a se colocar no solo do mundo sensível, por meio do corpo, do meu corpo e do corpo do outro, por meio de um olhar para a cultura brasileira, por meio de uma atitude antropofágica, como forma de reabilitar o sensível dos alunos, permitir que eles ampliem seus conhecimentos, percepções, suas potencialidades criativas, além de despertar o mundo percebido, reprendendo a vê-lo, a senti-lo, a ser com o mundo, e a oficina

*Atitude antropofágica: um manifesto para a educação estética e a produção cultural brasileira*, ao longo dos encontros, das vivências, das criações, tornou-se um espaço em que esse conhecimento sensível ganhou força, vibração e vida.

Ao criarem, imersos no caldo da cultura, os alunos refletiram, experimentaram, duvidaram, espantaram-se, acrescentaram sentidos a essas criações e aos acontecimentos pessoais e coletivos que as envolviam. E o que denominamos por criações antropofágicas foi o resultado parcial e inacabado de um processo de conhecimento de si e do outro, que permitiu reviver memórias, ressaltar cores, sentidos, sabores, além de um mergulho no pensamento mais íntimo de cada um. Permitiu descobertas sensíveis, impulsionadoras, descobertas sobre o conhecimento, sobre a arte, descobertas sobre si mesmo, sobre o outro, sobre o mundo, sobre a vida.

Esses aspectos assemelham-se a uma educação na perspectiva fenomenológica, a qual se fundamenta em três significações: a educação dos sentidos, a educação da inteligência e a orientação da existência.

A educação dos sentidos diz respeito à condição corporal do homem e a sua existencialidade. Aprender a ouvir, a ver, a cheirar, a degustar, a sentir, são fundamentais na apreensão da realidade, ampliando a capacidade de percepção do mundo. A educação da inteligência diz respeito à capacidade de refletir e de acrescentar sentido, fundando-se na linguagem. E, por fim, a orientação da existência é relativa ao posicionamento dos sujeitos diante da realidade e a tomada de decisão (NÓBREGA, 2005, p. 75).

A imbricação entre o corpo e o mundo – a propósito do tempo, do espaço, do movimento, das relações com o outro, mostra possibilidades de convivência com o corpo, novos investimentos na sensorialidade, na capacidade simbólica, histórica, afetiva de impressão dos sentidos (ver, tocar, olhar), e tem impulsionado novas práticas educativas, inspiradas nas teses fenomenológicas, criando outros modos de ser corpo, conhecer, desejar, viver, que, segundo Nóbrega (2011), estendem o alcance da filosofia e disponibilizam sentidos para a reflexão filosófica.

Nestas, a experimentação das técnicas corporais procura aprofundar a relação do ser-no-mundo, compreender a espacialidade do corpo, a tonicidade, a linguagem do gesto, do silêncio e da voz. As experiências do contato humano, dos gestos construídos em diferentes culturas amplificam o olhar como campo da experiência sensível e as dobras

entre corpo, mundo, relações com o outro (NÓBREGA, 2011, p. 133).

Na oficina, uma última questão posta em discussão e refletida durante o processo vivenciado foi: De que maneira essa atitude antropofágica vivenciada na oficina mudou a maneira dos alunos fazerem arte? Ou não mudou? Vale salientar que entre os alunos das três primeiras turmas do curso de Tecnologia em Produção Cultural, que foram reunidos para a oficina, alguns já tinham experiência artística, outros não, ou desconheciam essa potencialidade para criar, essa sensibilidade criativa. Em seus depoimentos ficou nítido que, ao criarem, os alunos assimilaram o conceito de antropofagia, criaram sua própria compreensão, mas foram ainda mais além. Através de suas criações, a noção de antropofagia ganhou vida, transformou um pensamento e uma maneira de agir, deu a pensar, ampliou o olhar e o sentir de cada um – “a oficina possibilitou me compreender melhor, ter um olhar diferente para a minha própria arte” (Diário de bordo de Sônia, 2012); “Como produtora cultural eu vi que a arte não pode ser só um negócio, ela precisa de sentimento e identidade para ganhar força, para se tornar marcante, memorável. A sensibilidade, o respeito com as mais diversas linguagens e a curiosidade de tentar entender ou sentir a arte foram pontos que eu consegui melhorar em mim” (Diário de bordo de Angelina, 2012).

Além disso, os alunos dispuseram-se a falar sobre si, criaram sentidos entre suas experiências e o mundo ao seu redor; compreenderam que o sentido de uma criação vai além do executar uma técnica apenas, extravasa o corpo e todos os nossos sentidos, e esse processo é educativo, mas compreende uma educação mais palatável, mais humana, mais sensível. Ao responderem a questão, a maioria dos alunos relata que a atitude antropofágica mudou sim a maneira de fazer arte, mas aqui destacamos o depoimento de Pedro e Hilana, respectivamente, alunos que desconheciam suas potencialidades de criação e sua própria sensibilidade.

Sim, obviamente a oficina mudou a minha maneira de fazer arte. Até porque eu passei boa parte da minha vida, antes de aprofundar tantos conceitos que trabalhamos dentro da oficina, achando que eu era incapaz de fazer arte. A única arte que eu fazia era aquela arte de menino medonho, como dizia minha avó. Eu entrei no curso de Produção Cultural ainda com esse pensamento, e à medida que fui aprofundando meu conhecimento, percebi que o que eu admirava como arte ia muito além das minhas capacidades e que a minha noção de excelência artística era muito alta e inalcançável. Estudar os manifestos, o manifesto antropofágico principalmente, me proporcionou ter uma epifania, isso já tendo se passado alguns

encontros da oficina. Fui capaz de entender o biscoito fino de Oswald de Andrade, pelo menos assim eu penso, porque me identifiquei brutalmente com aquelas palavras, com as coisas que ele quis dizer. O pensamento antropofágico justifica a cultura brasileira. Eu formei essa frase, mas não sei se ela é capaz de transmitir o que eu entendi. É um sentimento muito forte. A nossa cultura é nossa. Existe pertença, empoderamento, pertencimento... amo essas palavras. Não importa se nossas manifestações têm origens europeias ou africanas [...] Eu passei a amar mais a nossa cultura depois disso. Eu amava já, mas com um gostinho de patriotismo muito marcante. Eu amo agora ainda mais, da maneira mais espontânea e sincera que alguém possa amar. Nossa cultura é linda, é de encher os olhos, é maravilhosa [...] Nossa cultura é linda, nosso povo é intenso e eu quero sempre mais. Tive a oportunidade de visitar Belém do Pará e voltei impanzinado, mas ainda cheio de fome. Quanto mais conheço do nosso Brasil, mas me apaixono. Não sei se existe um povo que pratique a antropofagia melhor do que o povo brasileiro. Entender isso melhor, limpar as janelas pelas quais eu vejo o mundo com todo esse conhecimento foi essencial para eu perceber que eu sou, sim, capaz de fazer arte. Não preciso mais me comparar o tempo todo, principalmente com valores do povo colonizador. Se eu quiser pintar, não preciso ser clássico como Da Vinci nem tampouco ser louco e lindo como Miró. Parem com essa mania besta de procurar influências! O que eu traçar numa tela, ou em qualquer lugar que seja, é meu. Apesar de eu ficar lutando contra os parâmetros do povo colonizador dentro da minha cabeça, eu assumo, é meu, essa arte é minha e ridículo é você ficar comparando o que se faz com as coisas de outros, e não quaisquer outros, mas aqueles que nem precisam ter o trabalho de mandar em vocês, porque vocês já obedecem sozinhos. Esse aprendizado me fez ter coragem de assumir minhas fotografias, meus diários de bordo que os americanos chamam de *scrapbooks*, minha primeira pintura, na qual eu estou me divertindo tanto. Me permiti experimentar. Estou fazendo um curso do Pronatec<sup>43</sup> de tecnologias da cena e iluminação, e sei que a resistência ainda existe dentro de mim, mas o que eu teria conseguido fazer sem acreditar que podia me permitir? Eu pintei o cabelo, usei lente de contato azul, costurei na máquina, fiz papel machê, fiz máscara desse papel, me maquiei, maquiei os outros, vesti os outros.ousei, me permiti e adorei o resultado. Quero mais! Quero agregar isso à única arte que já fazia em plenitude que era a arte de fazer recordações. Agora me considero um artista sem vergonha, mais livre, mais leve, consciente de que posso fazer, apaixonado ainda mais pelo nosso Brasil, um antropófago assumido, insaciável por aprender cada vez mais e mais (Diário de bordo de Pedro, 2012).

Bem, acredito que durante todo o processo da oficina, todos os momentos vivenciados, textos lidos, reflexões, pensamentos, apontamentos que foram levantados, contribuíram de forma bastante significativa para a formação do meu conceito (que no início senti tanta dificuldade de apresentar de uma forma sistemática, algo tão subjetivo) sobre antropofagia em meio à cultura. Partindo disso eu pude fazer uma imersão nesse universo, eu tive que olhar de fora para dentro, analisando a minha própria cultura, as minhas raízes. Esses

---

<sup>43</sup> Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego, criado pelo Governo Federal em 2011, com o objetivo de ampliar a oferta de cursos de educação profissional e tecnológica.

conhecimentos sobre a atitude atropofágica mudaram totalmente a minha maneira de “fazer”, ver e interpretar a arte. A oficina foi um misto de descobertas, acredito que tanto para nós “alunos cobaias” quanto para você, e em particular, eu que pensava de um modo ao entrar no curso de Produção Cultural, pensava de outro modo no início/término da oficina e agora já estou de outra forma, o que eu quero dizer é que todos os conceitos passados com a oficina ajudaram a amadurecer o meu profissional, ajudaram a construir o meu olhar para a cultura, para minha cultura, para a cultura do outro. Lembro que logo após o término da oficina, fui com Carla, Daniel e sua irmã e Jonathan para a Festa da Lavadeira, em Recife... e nossa... tiramos muita onda com esse assunto! Tudo pra mim era antropofágico. Por muito tempo utilizamos esse verbo, o antropofagar kk! Então isso acabou entrando na minha interpretação de vida mesmo, da arte! Os três anos de curso foram três anos de descobertas, descobri o tipo de pessoa que eu quero ser, uma pessoa consciente do seu meio... descobri a importância da nossa cultura, que tantas e tantas vezes é tratada com descaso, descobri a poética da arte, as infinitas formas de se fazer arte. Passei a valorizar muito o que é nosso, e a oficina também ajudou bastante. Por fim, com a oficina a minha “relação” com a arte mudou, isso é fato [...] ganhei sensibilidade artística, passei a me permitir, a enxergar tudo o que está a minha volta... eu trabalho com cultura, eu amo colocar a mão na massa, amo produzir, descobri isso em cada experiência que tive, com a dança, com a música... costumo dizer que aquilo ali é um filho meu. Isso me preenche, mas é a minha noção sobre a atitude atropofágica que me faz ver, compreender, interpretar e regurgitar o que eu acho sobre determinada coisa, isso é enriquecedor não só para um produtor cultural, mas também, para todo ser pensante, e é claro esse me “permitir” também está sendo uma parte super prazerosa de ser vivida.... sabe quando você tenta sem medos [...] A minha experiência com a fotografia na oficina despertou uma vontade enorme de continuar fotografando... registrando os tantos sentidos que estão em nosso meio (Diário de bordo de Hilana, 2012).

Assim como para os alunos, para mim, o processo da oficina também foi repleto de descobertas, porque, por mais que eu já tivesse vivenciado no IFRN enquanto docente experiências em outras disciplinas e oficinas, mais ligadas à criação em dança ou a algo nesse sentido, que de alguma maneira eram novas proposições para mim, mas estavam mais próximas do que eu já tinha vivenciado, essa oficina da antropofagia era um desafio, e na pesquisa há muito isso, há um caminho a ser percorrido, há rigor, mas não há um direcionamento específico, é uma constante busca. Então eu descobri outras possibilidades para mim a partir do momento que esse processo ia ganhando vida e minha experiência docente começando a fazer diferença dentro dele. As trocas vivenciadas com os alunos, os conhecimentos vividos, experimentados, foram fundamentais para essa descoberta e indicaram-me que a educação pode ser um processo mais sensível, em que o corpo é presença

indispensável por permitir que eu me relacione com o mundo e com o outro através do tocar, do criar, dos delírios, das loucuras, dos afetos, dos encontros, da invenção!

**IMAGEM 45 -** *Antropófagos*, 2012.



A educação precisa investir nesse tipo de aprendizagem, que desperta o corpo e os sentidos como lugar de criação e experimentação. Uma aprendizagem como essa aciona a dialogia entre os saberes do fazer, pensar e sentir, numa perspectiva mais totalizante do ser humano e da cultura, supõe imagens, aproxima sentidos, compartilha afetos, inclui prazer, memória, imaginação, invenção e não está centrada apenas nas necessidades utilitárias, mas na plenitude de si, do outro e do mundo.

Nessa visão de educação, há um sentido ontológico, de afirmação do sujeito nos processos de conhecimento, de vivência do corpo e da sensibilidade. A educação, do ponto de vista ontológico, pode ser descrita também como antropofágica, pois tem o poder de transformar-nos em outros ao permitir uma metamorfose de ideias, pensamentos, sentimentos, ao permitir reaprender a ver o mundo, a arte, a cultura, o

outro e a si mesmo. Essa educação antropofágica vai além do ato, muitas vezes mecânico, de deglutir, mas inclui diversos sentidos e significados, que se processam e se transformam em nosso contato com o mundo.

Experimentamos em nossa carne o imbricamento do corpo com o mundo e ele se revela no contato com o outro, nas relações que vivenciamos, e em nossas próprias descobertas. Percebemos, nos comunicamos, interpretamos e compreendemos e, nesse movimento, a vida se faz e refaz através de um fluxo circular que é sempre começo, enigma, segredo, mistério que se revela constantemente. Tornamo-nos carne do mundo, enquanto o mundo e os outros tornam-se nossa carne, para além dos determinismos que imperaram durante muito tempo em nossa vida e em nosso corpo.

Nesse trajeto de construção da tese, me vi muitas vezes mergulhada na sensibilidade proporcionada pela antropofagia, assim como fiquei extasiada ao retomar as vivências, criações e depoimentos dos alunos, esses outros, que me permitiram digerir suas criações, sensações, experiências. Ao final da oficina, percebi que os objetivos propostos para ela foram alcançados e ultrapassados, assim: abordamos a atitude antropofágica como manifestação artístico-cultural que permite uma leitura estética da cultura e da arte e produz sentidos e significados para a produção cultural brasileira; contextualizamos diferentes manifestações artístico-culturais brasileiras e realizamos uma leitura antropofágica dessas manifestações, evidenciando sua inserção histórica e ressaltando a função social e política da cultura e da arte; refletimos sobre a atitude antropofágica na produção cultural da cidade do Natal-RN; criamos e compartilhamos novos sentidos, ideias, atitudes e produções, englobando a noção de antropofagia e ampliamos a noção de educação, percebendo-a não apenas nos espaços formais, mas na vida cotidiana e nas experiências que o homem estabelece com o mundo ao imputar sentidos pela experimentação da cultura e da arte.

Nesse interím, considero como um ganho político para o Curso de Tecnologia em Produção Cultural e para mim como docente, a transformação da oficina de extensão em disciplina complementar do curso, a pedido dos alunos, fato possibilitado pela abertura da primeira reformulação curricular desse curso, no IFRN, disciplina que começou a ser lecionada em 2013, nessa instituição. Além disso, novos horizontes relacionados à abertura de um Grupo de pesquisa que contemple os estudos sobre arte, cultura e produção cultural já está sendo pensado pela equipe de professores do

curso e, com a abertura das diversas linhas de pesquisa, pretendo incluir a antropofagia, o corpo e o sensível para atribuir novos olhares à educação e à área de produção cultural, que é tão vasta.

Ademais, percebo que essa compreensão de antropofagia poderá incendiar inúmeros lugares que acolham o corpo e o sensível como modo de compreender a existência humana, visível nos gestos, na escuta do outro, no silêncio, no enigma e nas dobras dos processos educativos, no riso e no choro, no medo e na ousadia, alterando espaços e temporalidades, mantendo ardente o corpo vivo e pulsante ante a negação da existência.

Compartilho com as palavras de Terezinha Petrucia da Nóbrega, minha orientadora e educadora ao longo de doze anos, na Graduação em Educação Física, na Especialização Corpo e Cultura de Movimento, nos estudos do Doutorado em Educação, no interior do Grupo de Pesquisa Estesia e do Laboratório VER – Visibilidades do Corpo e da Cultura de Movimento, que vem dedicando sua vida à pesquisa sobre a corporeidade, a fenomenologia do corpo de Merleau-Ponty, com desdobramentos para uma educação sensível e uma educação como aprendizagem da cultura, e com quem muito aprendi sobre os conhecimentos e vivências acerca da estesia do corpo e da vida e de sua comunicação sensível, conhecimentos que me formaram e que são fonte inesgotável da minha experiência como educadora no IFRN, na UFRN, na UERN, e por todos os lugares em que desempenhei essa função, como nesta oficina de extensão, que possibilitou a descoberta de outros horizontes de pensamento, reflexão e ação para o curso de Tecnologia em Produção Cultural e para a minha própria vida. Para Nóbrega (2010, p. 14):

Essa estesia do corpo pode ser experimentada na educação [...] em todos os momentos nos quais a aprendizagem faça sentido para professores e estudantes, criando condições para que os participantes do processo possam rever e acrescentar sentidos, criar, descobrir, imaginar, sentir, pensar, dizer, calar. Em todos os momentos nos quais o conhecimento seja carregado de subjetividade, nos relatos das experiências vividas, na escuta do outro. Em todos os momentos nos quais essas experiências são narradas, problematizadas, sistematizadas, mas que não sejam cristalizadas em conceitos e práticas estanques. Em todos os momentos nos quais a educação possa pensar o mundo de toda a gente, privilegiando o diálogo entre a vida e o conhecimento.

Hoje, percebo que a estrada que se delineia a partir desse processo, só foi permitida pelo investimento acadêmico que vem sendo construído desde o ano 2000, com a minha entrada na Universidade e posterior adesão ao GEPEC e atualmente ao ESTESIA, pois, com eles e através deles, pude viver a Fenomenologia em meu próprio corpo e, posteriormente, em minha condição de educadora, em algumas das instituições onde que tive o prazer de ensinar e aprender com os alunos a que atravessei o caminho e pelos quais também fui atravessada.

Pensar a antropofagia, o corpo e o sensível nos processos educativos necessita de uma reflexão profunda sobre a forma com que fomos educados e podemos educar. A experiência, o corpo, a cultura e o mundo, são como alicerces sem paredes rumo a um conhecimento mais humano. A metáfora do corpo como obra de arte, proposta pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty (1999), pode ser vista como uma possibilidade para se pensar a educação sensível, posto que, como obra de arte, a educação vai ser pensada e vivida de forma aberta, inconclusa e inacabada.

Uma educação antropofágica também requer um aluno que vai se reconstruindo continuamente, a partir das experiências que vive e das descobertas que faz, assim como também requer um professor que reaprende a ver a educação antropofágicamente, que redescobre a experiência de educar, que imputa novos sentidos aos processos educativos pelos quais se envolve, incluindo o corpo, o sensível como experiências fundamentais de experimentação e vivência.

Ademais, eu só me torno gente por agir no mundo antropofágicamente, devorando o mundo e sabendo devorar-se por ele. Ser corpo no mundo é ser corpo com o outro, é pensar de modo universal e particular, é viver experiências que me singularizam e, ao mesmo tempo me fazem perceber minha história coletiva, ser corpo no mundo é admitir que *Somos Todos Canibais*. A antropofagia como noção teórico-experiencial, como atitude do corpo, reabilita o sensível e desperta o mundo percebido, pois digerimos os outros, absorvendo deles as melhores qualidades e somos digeridos por eles, num encontro entre corpo, sentidos, entre o mundo e a nossa própria existência, individual e coletiva.



**CONSIDERAÇÕES FINAIS – TRANSFORMANDO O DIGERIDO**

*Nós reprendemos a sentir nosso corpo, reencontramos, sob o saber objetivo e distante do corpo, este outro saber que temos dele porque ele está sempre conosco e porque nós somos corpo. Da mesma maneira, será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo. Mas, retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar.*

MAURICE MERLEAU-PONTY

Afirmamos que esta não é a conclusão desta pesquisa, já que nossas reflexões têm lugar no fluxo temporal que elas procuram captar e não existe pensamento que abarque todo o pensamento. Como propõe a fenomenologia de Merleau-Ponty, o conhecimento, como centro de nossas experiências vividas, envolve uma compreensão do mundo que não se dá por meio de uma explicação ou determinação dele, mas enquanto horizonte permanente de reflexão, interpretação e vivência, uma vez que o mundo é inesgotável e nosso conhecimento sobre ele, a partir de nossas experiências, constitui-se inacabado (MERLEAU-PONTY, 1999).

Buscamos compreender a antropofagia como atitude do corpo e do conhecimento sensível, que aprofunda a relação do ser no mundo, a relação com o outro e permite a criação de sentidos culturais, estéticos e existenciais para a educação, apresentando a atitude fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty como referência teórico-metodológica de nossa pesquisa.

A argumentação de que a antropofagia reabilita o sensível e desperta o mundo percebido, foi ressaltada e vivenciada nesta tese de diversas maneiras, considerando os horizontes de sentido e estratégias adotadas para a realização desta pesquisa, a saber: a nossa experiência vivida; a experiência da viagem; a oficina de extensão como experiência docente; as criações e os relatos dos alunos; imagens; filmes e livros pesquisados; o diálogo com pensadores como Lévi-Strauss, Montaigne e Oswald de Andrade e com áreas de conhecimento como a Antropologia, a Filosofia, a Arte e a Educação. Cada uma dessas estratégias nos levou a ver e a pensar, nos indicou caminhos, trajetos, nos propiciou compartilhar experiências, intuições e sensibilidades, com o intuito de valorizar uma educação e um saber mais sensíveis, mais humanos.

Nesse percurso, a produção da tese foi marcada por diversas experiências que me singularizaram, geraram novos sentidos para a minha existência, tornaram-me mais humana, entre elas a experiência de ser mãe, de doar-se, ser alimento para o outro e alimentar-se dele, assim como a experiência como educadora, que se alargou ao compartilhar com outros uma maneira de pensar, de ser e de agir no mundo. Essas experiências antropofágicas, porque têm o poder de nos transformar, simbolizam e evocam para nós uma atitude, um modo de ser no mundo, construindo e ampliando a percepção e o significado dos fenômenos, numa perspectiva mais dialógica do humano.

Ao percorrermos os trajetos, a fixidez cede espaço para a mobilidade, para as possibilidades inventivas, de vislumbrarmos o que ainda não está dado, para interrogarmos o que já foi possível ser feito e para repensarmos o nosso próprio projeto de vida, reflexão e recriação de si. Descobrimos um sentido ainda incerto de algo novo, projetamos horizontes e esses trajetos refeitos geram o desejo de tornar a existência mais vital, num processo cíclico e sem fim.

Transformar o digerido é pôr-se em contato com o corpo e com o mundo, reaprendendo a vê-los, para descobrir-se, enfim, numa busca incessante e pela qual deriva nossa existência humana. É pôr-se à prova, criar novos sentidos, maneiras diversas de reinventar e redescobrir o entorno, o outro e a si mesmo. Nesse sentido, mais que a conclusão desta pesquisa, visualizamos a partir deste escrito um itinerário de busca, uma agenda para os estudos sobre a antropofagia, o corpo e o sensível em diversos futuros projetos pessoais e profissionais, cuja realização visualizo num futuro próximo.

**REFERÊNCIAS – SABORES EXPERIMENTADOS**

AGUILAR, Gonzalo. O Abaporu, de Tarsila do Amaral: saberes do pé. In: ROCHA, João Cesar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. **Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em cena.** São Paulo: É Realizações, 2011.

AMARAL, Aracy A. **Tarsila:** sua obra e seu tempo. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003.

\_\_\_\_\_. Tarsila: anotações e viagens. In: BARROS, Regina Teixeira de (curadoria). **Tarsila viajante** = Tarsila viajera. Apres. Marcelo Mattos Araújo e Eduardo F. Constantini. Textos: Aracy Amaral e Regina Teixeira de Barros. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

AMARAL, Tarsila do. **Tarsila por Tarsila.** São Paulo: Celebris, 2004.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica.** 4. ed. São Paulo: Globo, 2011.

\_\_\_\_\_. Manifesto antropófago. In: TELES Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro:** apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 504-511.

\_\_\_\_\_. **A alegria é a prova dos nove.** Seleção, organização e apresentação Luiz Ruffato. São Paulo: Globo, 2011.

ARANHA, Graça. A emoção estética na arte moderna. In: TELES Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro:** apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 415-422.

\_\_\_\_\_. O espírito moderno. In: TELES Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro:** apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009a, p. 454-470.

AVELAR, Rômulo. **O avesso da cena:** notas sobre gestão e produção cultural. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.

BAGETTI, Werner Salles. **História brasileira da infâmia.** Alagoas, 2005. Documentário (55 min), son., color.

BAIOCCHI, M. **Butoh:** dança veredas d'alma. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BARROS, Regina Teixeira de (curadoria). **Tarsila viajante** = Tarsila viajera. Apres. Marcelo Mattos Araújo e Eduardo F. Constantini. Textos: Aracy Amaral e Regina Teixeira de Barros. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

\_\_\_\_\_. **Tarsila e o Brasil dos modernistas.** Apres. José Eduardo de Lima Pereira e Base 7 Projetos Culturais. Textos: Regina Teixeira de Barros. Belo Horizonte: Base 7 Projetos Culturais e Casa Fiat de Cultura, 2011.

CALADO, Carlos. **Tropicália:** a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CALVINO, Ítalo. **Palomar.** Tradução de Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMARGOS. Márcia. **Semana de 22:** entre vaias e aplausos. São Paulo, Boitempo Editorial, 2002.

**CATÁLOGO** Raisonné Tarsila do Amaral. São Paulo: Base7 Projetos Culturais: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. 3 vol. + CD-ROM.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem:** criação de um tempo-espacô de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DE BOTTON, Alain. **A arte de viajar.** Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

DEL PICCHIA. Arte moderna. In:TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro:** apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 423-430.

DÖRRIE, Doris. **Hanami:** Cerejeiras em flor. Alemanha/França, 2008. 1. Bobina cinematográfica (127 min), son., color.

ELIADE, Micea. **O sagrado e o profano.** Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. **Comida:** uma história. Tradução de Vera Joscelyn. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

KRAMER, Sônia. **Entrevistas coletivas:** uma alternativa para lidar com diversidade, hierarquia e poder na pesquisa em ciências humanas. In: **Ciências humanas e pesquisa:** leituras de Mikhail Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Somos todos canibais. Tradução do francês por Dorothea Voegeli Passetti. **Revista Verve**, n. 9, São Paulo: PUC, p. 13-212006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **A natureza.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. MERLEAU-PONTY, M. Resumo do Curso de 1957-1958. O conceito de natureza: a animalidade, o corpo humano, a passagem à cultura. **La nature:** notes cours au Collège de France. Établi par Dominique Séglard. Paris: Seuil, 1995. (Annexes). Tradução livre de Terezinha Petrucia da Nóbrega.

\_\_\_\_\_. MERLEAU-PONTY, M. Resumo do Curso de 1959-1960. Natureza e logos: o corpo humano. **La nature:** notes cours au Collège de France. Établi par Dominique

Séglard. Paris: Seuil, 1995a. (Annexes). Tradução livre de Terezinha Petrucia da Nóbrega.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**: seguido de a linguagem indireta e as vozes do silêncio e a dúvida de Cézanne. Tradução de Paulo Neves, Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **Conversas** – 1948. Tradução de Fabio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Signos**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MONTAIGNE, Michel de, 1533-1592. **Os ensaios**: uma seleção. Organização: M. A Screech; Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Uma fenomenologia do Corpo**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

\_\_\_\_\_. **Corporeidade e educação física**: do corpo-objeto ao corpo-sujeito. 2. ed. Natal: EDUFRN, 2005.

\_\_\_\_\_. Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte e a inexatidão da verdade. In: **Cronos**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN, v. 1, n.1, jan./jun. 2000. Natal: EDUFRN, 2008, p. 393-403.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre o corpo**: diálogos entre arte, ciência, filosofia e educação. Natal: EDUFRN, 2009.

\_\_\_\_\_. A palavra é gesto: reflexões estéticas sobre o corpo. **Revista Motriz**, Rio Claro, v.15, n.3, jul./set. 2009<sup>a</sup>, p. 723-728.

\_\_\_\_\_. Qual o lugar do corpo na educação? Notas sobre conhecimento, processos cognitivos e currículo. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 26, n. 91, maio/ago., 2005a, p. 599-615.

\_\_\_\_\_. Merleau-Ponty: movimentos do corpo e do pensamento. **Revista Vivência**. n. 36, 2011, p. 127-136.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011.

PROENÇA, Graça. **História da arte**. 17 ed. São Paulo: Ática, 2010.

ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. **Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: É Realizações, 2011.

SAER, Juan José. **O enteado**. Tradução de José Feres Sabino. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SAVARIN, Brillat. **A fisiologia do gosto**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SHOLLHAMMER, Karl Erik. A imagem canibalizada: a antropofagia na pintura de Tarsila do Amaral In: ROCHA, João Cesar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. **Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: É Realizações, 2011.

TELES Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.