

# Figuras do corpo e ritual: como vestir a imagem etnográfica<sup>1</sup>?

Elisa de Souza Martinez  
Universidade de Brasília

---

O presente trabalho reúne segmentos do percurso da pesquisa que se desenvolve desde 1997 sobre a função performativa da obra de arte em situações de exposição. A inclusão de um objeto no discurso curatorial, artístico ou não, vincula esse mesmo discurso a campos disciplinares que podem parecer desconexos. Por outro lado, a recorrência de tipologias expográficas paradigmáticas parece indicar que existem, além das especificidades de configuração de cada exposição, elementos que caracterizam a performatividade (Austin) dos textos curatoriais.

**Palavras-chave:** Curadoria; Performatividade; Bienal de São Paulo; História das exposições de arte.

---

This work brings together segments of the research that has been developed since 1997 on the performative function of the work of art in exhibition situations. The inclusion of an object in curatorial discourse, artistic or otherwise, links this same discourse to disciplinary fields that may seem disconnected. On the other hand, the recurrence of paradigmatic typologies seems to indicate that, in addition to defining specificities of each exhibition form, there are elements that characterize the performativity (Austin) of curatorial texts.

**Keywords:** Curatorship; Performativity; São Paulo Biennial; History of Art Exhibitions.

---

<sup>1</sup> A referência a imagens cujo valor didático e persuasivo as torna indispensáveis no processo de catequese cristã não é casual. Para diferenciar tipos de esculturas processionais, Nancy R. M. Rabelo apresenta as características gerais de "santos de roca" e "santos de vestir": Adotaremos aqui a terminologia 'santo de roca' para as imagens estruturalmente compostas sobre ripas de madeira, e 'santo de vestir' para as imagens articuladas, mas estruturalmente compostas em vulto, sejam feitas em madeira, tecido ou papel. Cabe considerar que todas, roca e de vestir, são articuladas e preparadas para uso de indumentária, o que nos leva a generalizá-las às vezes como imagens de vestir." Para o presente trabalho, essa distinção, e equiparação, é importante na medida em que nos ajuda a pensar na relação entre um simulacro do corpo humano e sua relação com a vestimenta que o recobre.

No primeiro volume do *Dicionário de Semiótica*, Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés (1983) apresentam o adjetivo "performativo" desdobrado em três "segmentos metalinguísticos" vinculados ao campo conceitual definido pelo trabalho de J. L. Austin. No primeiro segmento, os autores destacam a oposição entre o uso de verbos performativos para implicar uma ação e a descrição de uma ação por meio de enunciados declarativos. Em seguida, citam o modo pelo qual funções performativas são atribuídas a expressões não-performativas e introduzem termos que correspondem a diferentes efeitos que se produzem na relação de locução, entre interlocutor e interlocutário, seja pelo modo como forma e conteúdo do enunciado estão relacionados (ilocução) ou pelo simples dizer (perlocução). Concluem o verbete com uma noção mais ampla, o "aspecto performativo" que, no trabalho de Austin, "não está ligado, de fato, a uma forma linguística particular: depende, essencialmente, de certas condições relativas à natureza do contrato enunciativo e à competência modal dos sujeitos implicados na comunicação" (Greimas e Courtés, 1983, p. 330).

Por sua vez, Emile Benveniste (2005) ao retomar a distinção estabelecida por Austin, apresenta <sup>2</sup> uma dúvida: "Como se poderá reconhecer com certeza semelhante enunciado [performativo]?" A dúvida lançada por Benveniste está fundamentada em um aspecto produtivo para o texto que apresentamos à sessão temática Arte e Ritual, coordenada por Roberto Conduru e Vera Beatriz Siqueira no XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. No lugar de definir uma forma por meio da qual um enunciado será performativo, Benveniste (2005, p. 297) afirma: "Para tornar performativo o nosso enunciado, e isso sem equívoco, podemos usar, em vez da fórmula explícita, uma quantidade de expedientes mais primitivos como a entonação, por exemplo, e o gesto."

Em nossa pesquisa<sup>3</sup>, abordamos um conjunto de situações do objeto usualmente denominado etnográfico<sup>4</sup>. Do adorno de plumas à pintura corporal, sem deixar de lado as práticas que caracterizam o seu uso, o objeto etnográfico de origem indígena existe na medida em que se vincula a um universo de práticas culturais. Lembrando que, ainda segundo Austin, não são as determinações de um sistema linguístico, ou as coerções de um código (que pode também ser pictórico ou gestual) que determinam o aspecto performativo de um objeto, mas sim as "condições relativas à natureza do contrato enunciativo e à competência modal dos sujeitos implicados na comunicação", enfatizadas por Greimas e Courtés (1983).

---

<sup>2</sup> Trata-se do Capítulo 22, "a filosofia analítica e a linguagem", do livro *Problemas de Linguística Geral* (BENVENISTE, 2005).

<sup>3</sup> Referimo-nos aqui ao projeto de pesquisa apoiado pelo Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

<sup>4</sup> Ainda que possa parecer desnecessário, destaca-se aqui que o termo "etnográfico" não é utilizado neste trabalho como adjetivo para qualificar um tipo de objeto. Consideramos que, em princípio, todo objeto é etnográfico, sendo este um pressuposto da pesquisa que desenvolvemos e na qual se origina o presente texto. Outros ensaios da autora, vinculados à mesma pesquisa, abordam problemas da terminologia que aqui é utilizada para referir-se a objetos produzidos por sociedades indígenas do Brasil.

## Vestir o santo

Recentemente, li um depoimento de um amigo de Lina Bo Bardi, quem afirmava que a arquiteta tinha o costume de “vestir” objetos que decoravam sua residência com outros objetos<sup>5</sup>. Esse gesto prosaico, de produzir uma *assemblage* e expressar algum tipo de associação espontânea entre objetos díspares, caso fosse realizada em um museu, poderia ser considerada autoritária ou, por outro lado, estar livre do julgamento da crítica. Na intimidade do lar, ainda que seus critérios pudessem ter sido imitados por um visitante indiscreto, justaposições de formas e conteúdos simbólicos não precisam ser explicados. Decisões tomadas em ambiente doméstico são inquestionáveis.

Ao ler esse depoimento, associei o gesto de Bo Bardi a um tipo de procedimento adotado pela curadoria da 24<sup>a</sup>. Bienal de São Paulo, de 1998. Na análise desse evento, identifiquei no projeto de Lina Bo Bardi para o Masp um antecedente conceitual para a “transparência” proposta por Paulo Herkenhoff (1998). Ainda que o curador não tenha ficado satisfeito com a associação<sup>6</sup>, e manifestado em entrevista um certo desconforto com nosso resgate da montagem histórica do Masp, registrado na tese, essa foi mantida por dois motivos. Em primeiro lugar, pareceu-nos que tanto a visão de Bo Bardi quanto a de Herkenhoff contrariavam o didatismo predominante nas montagens de exposições em museu às quais o público brasileiro parecia estar mais habituado<sup>7</sup>. A expografia de Bo Bardi, com os cavaletes de vidro<sup>8</sup>, havia sido pensada para dar corpo a um conjunto de relações fragmentadas – a coleção do Masp – que, ao ser confrontado com qualquer compêndio de história da arte, não era capaz de proporcionar ao visitante do museu paulista a visão mais abrangente da história da arte. De modo parecido ao que ocorre no Museo Nacional de Bellas Artes da Argentina, a coleção do Masp é impactante, considerando sobretudo a distância que separa sua localização, em São Paulo, da de museus europeus, como o Louvre. Entretanto, é uma coleção repleta de lacunas, como também pode ser a bagagem de experiências estéticas de seu público, a serem preenchidas por meio de estímulos encontrados no contato direto com pinturas de Cézanne e Renoir, que deixam o visitante com vontade de saber mais. De fato, sempre há mais por saber. Seja porque a cada visita à coleção de um museu somos capazes de identificar um traço que não havia sido percebido, seja porque a história da arte, em si mesma, está repleta de lacunas.

---

<sup>5</sup> Sobre este assunto, o texto publicado por Francesco Perrotta-Bosch, A arquitetura dos intervalos, oferece uma visão poética e analítica dos agrupamentos de objetos encontrados na Casa de Vidro. Disponível em <http://www.revistaserrrote.com.br/2013/12/a-arquitetura-dos-intervalos-por-francesco-perrotta-bosch/>

<sup>6</sup> Conforme depoimento concedido à autora em dezembro de 1998.

<sup>7</sup> Parece-nos curioso que, recentemente, contrariando o sério compromisso que a história da arte tem mantido com um segmento de pesquisa específico, denominado história das exposições, alguns autores tenham publicado questionamentos que, em tom panfletário, alegam que a relação entre história da arte e discursos museológicos seja óbvia. Somente se abrirmos mão de uma pesquisa séria sobre a curadoria em museus, e suas formas de discursivização, poderíamos considerar que as relações entre história da arte e museografia constituem algum tipo de lugar comum.

<sup>8</sup> Sobre a inovação e atualização deste equipamento museográfico ajustado às recentes demandas do museu, recomenda-se a leitura do livro: PEDROSA, Adriano e PROENÇA, Luisa (Org.). *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: MASP, 2015.

Na 24<sup>a</sup>. Bienal, a seleção de obras, que não tem uma lista consolidada<sup>9</sup>, parecia negar sua condição discursiva, uma estrutura de relações entre os objetos e suas dimensões temporais, espaciais e autorais, para abrir brechas e se esquivar de um juízo de valor, como se isto fosse possível. Além da condição efêmera, conforme a duração previamente estabelecida para o evento, a Bienal foi montada com um projeto expográfico que, segundo o curador-geral, deveria proporcionar uma ampla liberdade de percurso ao visitante. As divisórias, opacas e sólidas, eram distribuídas no espaço para compor delimitações de percursos que poderiam ter sido múltiplos, com passagens multidirecionais para as “salas” ou ambientes. Em alguns casos, salas foram bloqueadas para proteger a segurança das obras. De qualquer modo, a arquitetura do espaço expositivo evitou o sequenciamento regular de salas, lado a lado, e proporcionou ao visitante um percurso que poderia ser motivado pela visão simultânea de áreas desconexas. Propunha-se ao visitante uma relativa autonomia. Entretanto, cabe lembrar que o percurso de visita não era livre, e deveria seguir o sentido estabelecido desde a entrada: iniciava-se a visita pelo lado direito e, após percorrer unidirecionalmente a sequência de salas, concluía-se a visita pelo lado esquerdo.

Havia, entretanto, alguns elementos que ocupavam espaços não demarcados. Com esse comportamento, encontravam-se duas obras, cuja localização no Espaço Museológico era indeterminada: os “Trepantes”, de Lygia Clark, e o “Cara de Cavalo”, de Hélio Oiticica. Esses objetos itineravam no espaço, saltavam sobre divisórias, invadiam salas “individuais” (Bruce Naumann, Siqueiros,...), e conferiam à expografia algo de imprevisível, quase espontâneo. Provocavam rupturas na coerência temática da sala em que eram, aleatoriamente, expostos. Eram elementos de incoerência, arbitrários.

Por outro lado, a montagem, em seu aspecto geral, se mantinha coesa. Havia também situações em que algumas obras eram embutidas nas divisórias, como as de Artur Barrio (Figura 1) e Cildo Meireles (Figura 2), como se um plano de localização simbólica diferenciado correspondesse a um recuo na superfície da parede. Com esse procedimento de montagem, era como se a história da arte brasileira fosse uma sobrevivência de Bienais, marcada pela passagem, eventual, de fragmentos de uma outra história da arte. Ou, como afirmou Agnaldo Farias (2001), um “museu calidoscópico”, que se manifesta num jogo de aparecimentos e reaparecimentos, “à reboque das teses curatoriais”, que “pode catalisar o descarte indistinto, mecânico de coisas sem hierarquia”.

---

<sup>9</sup> O mais amplo levantamento de obras expostas no Espaço Museológico da XXIV Bienal de São Paulo encontra-se na tese de doutorado da autora. O arquivo da Bienal não possui uma lista consolidada das obras expostas na XXIV Bienal de São Paulo.

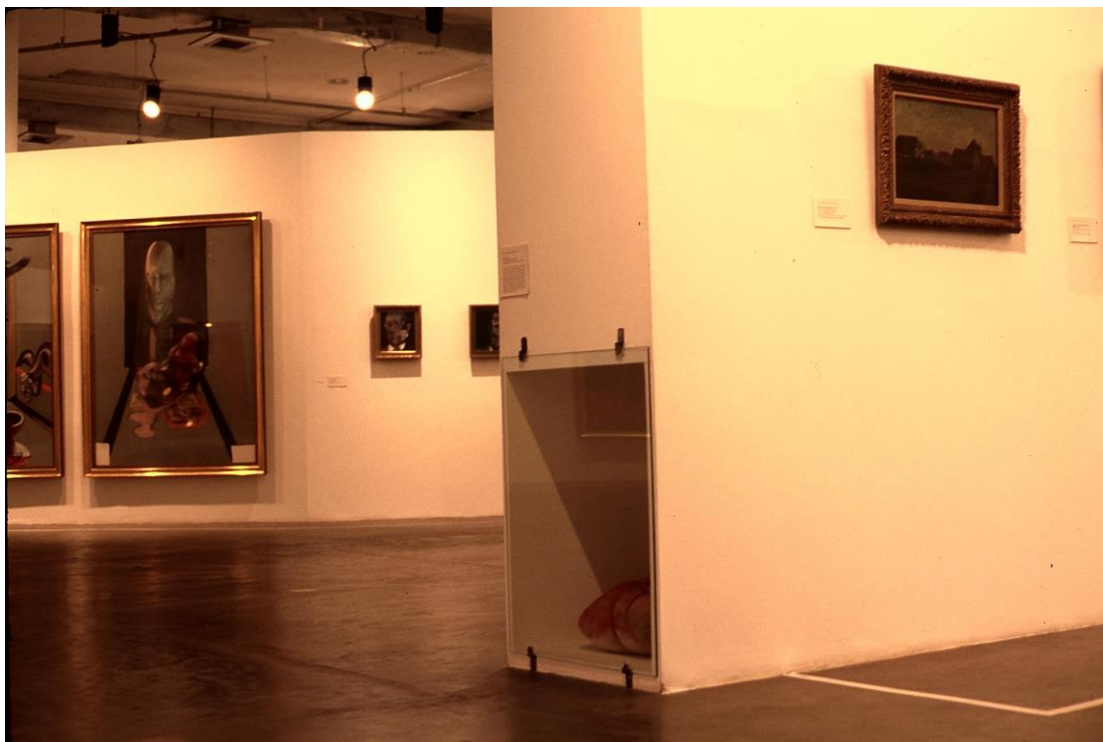


Figura 1. Vista do Espaço Museológico da XXIV Bienal de São Paulo, 1998. À esquerda: Sala Francis Bacon. No centro: Artur Barrio. *Trouxa*. 1969, tecido, barbante e tinta industrial, 25x33x24cm. À direita: Sala Van Gogh. Foto: Vicente Martínez.

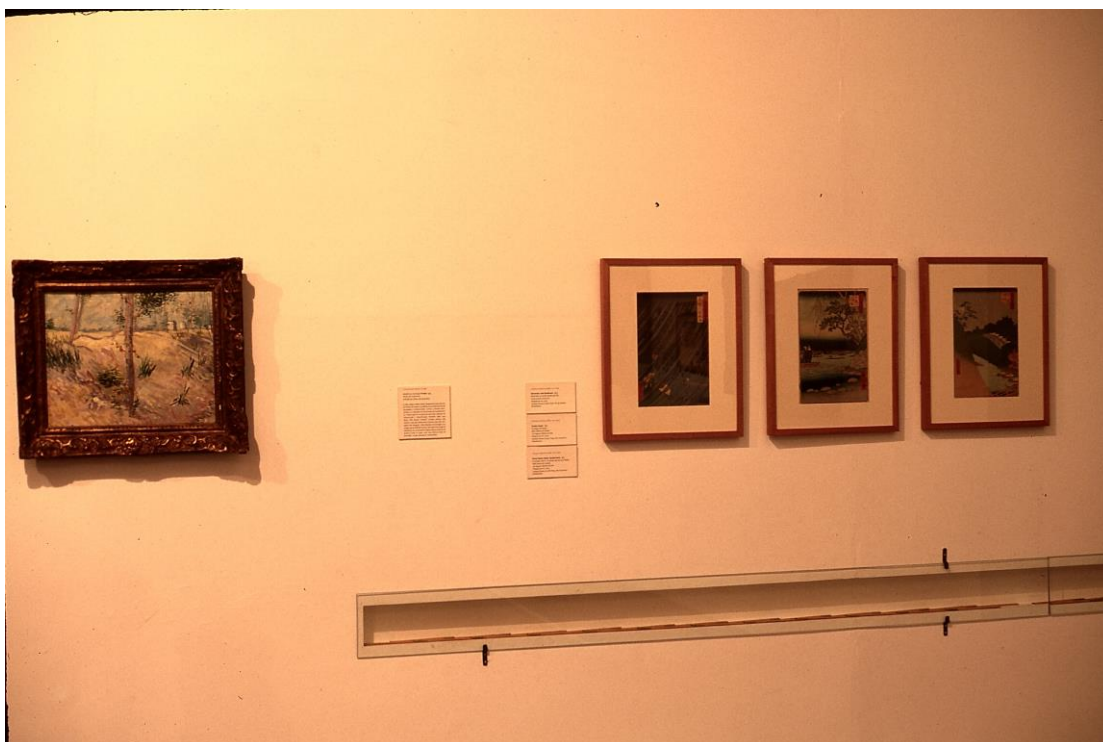


Figura 2. Vista do Espaço Museológico da XXIV Bienal de São Paulo, 1998. Sala Van Gogh. Na parede, ve-se na parte inferior o nicho em que *Fontes [s/d]*, de Cildo Meireles, foi exposta. Foto: Vicente Martínez.

O *trepante* de Lygia Clark vestia temporariamente as paredes, decorava-as. A arbitrariedade de sua inserção em uma sala desencadeava uma discussão sobre a arbitrariedade na localização de todas as obras, em todos os espaços. A condição de



"sujeito trepante" da obra era convertida em outra, de "objeto acomodado". A provocação do título, que convida a ver um tipo de organismo que deseja, que se engaja em um processo intersubjetivo, ou interativo, com outros corpos em espaço aberto, reduz-se a um tipo de qualidade fixa, ou atributo físico não compartilhado. Colocado sobre os painéis do Espaço Museológico, os *Trepantes* ganhavam pedestais, deixando de ser "planta trepadeira" (FABBRINI, 1994, P. 84). Não precisavam do corpo do visitante e não rompiam com a galeria e sua arquitetura para ganhar o espaço aberto, como Clark havia previsto. Pareciam fragmentos que, como a *Musa Trágica* de Rodin, permaneciam absortos em seu isolamento, em gestos congelados, descontextualizados, incompletos.

O papel decorativo da obra de Clark que aqui destacamos como situação em que prevalece a separação entre arquitetura dos espaços de exposição e situação de visibilidade desencadeada pelas obras neste mesmo espaço, nos remete às fronteiras que separam "obra" de "contexto", ou "textual" de "extra-textual". As rupturas produzidas no discurso curatorial da 24ª. Bienal marcavam um modo de apresentação cuja reiteração produzia coesão temática. A questão central, a antropofagia, era justificativa poética e funcional para a livre-associação. Com esse tom geral, a exposição demonstrava um modo de relacionar as obras no qual, não por acaso, havia forte presença das vozes do surrealismo francês, da revista *Cannibale*, de Michel de Montaigne, do expressionismo e do modernismo nas Américas com destaque a artistas como Louise Bourgeois e Armando Reverón.

O estranhamento colocado pelo tema, que invoca as contribuições da literatura, da filosofia e da antropologia, introduz outro tipo de objeto. Trata-se de obras de arte em que o tema é a brasilidade que se expressa por meio de mitos e formas artísticas criadas pelos povos aborígenes. Fora do Espaço Museológico, além da sala dedicada à Tarsila do Amaral, com curadoria de Paulo Herkenhoff, havia um conjunto de desenhos de Vicente do Rego Monteiro (Figura 3). Alguns sob a influência do orientalismo e do *art deco*, consistiam em sínteses gráficas de motivos que, como os desenhos de Teodoro Braga e Manoel Pastana, primavam pela regularidade do traço e pelo uso simples da cor.

Mesmo quando se tratava de um tipo de desenho descritivo, por meio dos quais o artista registrou as urnas funerárias que encontrou tanto no Museu Nacional do Rio de Janeiro quanto em Paris, Rego Monteiro faz uma síntese da síntese, uma tradução de forma etnográfica em desenho. Esse desenho estilizado é um modelo acrônico de representação do "indígena", como um emblema de sua atemporalidade, ou de sua idealização formal. A tradução ocorre em termos formais<sup>10</sup>, na conversão de mito em narrativa visual (representada, sobretudo, no desenho *Mani Oca – O nascimento de Mani*), e na subversão de aspectos funcionais dos objetos (o *Tacape*, escultura, de Tunga, exposto ao lado da *Dança Tarairiu* de Albert Eckhout). A justaposição da urna funerária antropomorfa a um desenho de Rego Monteiro, descritivo do mesmo tipo de

---

<sup>10</sup> Aqui comparamos o trabalho de Rego Monteiro, sobretudo no livro *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie*, ao de Tarsila do Amaral

objeto, destaca o patrimônio indígena tão distante de Rego Monteiro e de Tarsila do Amaral quanto o era de Andre Breton.



Figura 3. Vitrine em que foi exposto o desenho *Mani Oca – O nascimento de Mani*, de Vicente do Rego Monteiro, acompanhados de peças de cerâmica marajoara, de inspiração marajoara e edição de *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie*, XXIV Bienal de São Paulo, 1998. Foto: Vicente Martínez.

Essas inserções do etnográfico no Espaço Museológico da XXIV Bienal, como tema e motivo plástico de relevância histórica para o estudo do Modernismo Brasileiro, são meramente demonstrativas, pois não nos levam a refletir sobre sua presença viva na cultura brasileira contemporânea. Os desenhos de Rego Monteiro partiam da observação de um grafismo indígena primoroso, valorizando-os, e, ao mesmo tempo, eram influenciados por um orientalismo assimilado em sua experiência francesa, cuja influencia, de certo modo, os “apagava”.

O 34º. Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo, com o título “Da pedra / Da terra / Daqui”, com curadoria de Aracy Amaral e Paulo Miyada e consultoria de Andre Proust, enfatiza o local e o tempo de produção do objeto (nativo) como determinante de sua origem. Desse modo, o trabalho de Erica Verzutti (Figura 4) é colocado frente a frente aos objetos líticos que pertencem a diversas coleções arqueológicas brasileiras. Por outro lado, a contextualização didática de cada um dos segmentos – artístico e arqueológico – era apresentada de modo independente.



Figura 4. Vista do 34º. Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo. À esquerda, veem-se as obras de Érika Verzutti: *Cemitério com neve*, 2015; *Cemitério*, 2013; *Tokyo Turtle*, 2015; e *Pré-histórica*, 2015. À direita, visitante observa a longa vitrine com objetos líticos pertencentes a coleções arqueológicas brasileiras. Foto da autora.

Diferentemente da abordagem de Arnold Hauser, que considerava a “modernidade” do paleolítico, cada segmento no Panorama permanecia isolado com uma nítida fronteira temporal e teórica: ou se trata de arte ou se trata de arqueologia. Ainda que o trabalho de Verzutti ilustre um tipo de preocupação recente, da década de 1960 do século passado, com a terra e os movimentos da *Land Art* (em referências explícitas aos trabalhos de Robert Smithson e Richard Long), seu trabalho não tematiza a terra como fizeram os artistas conceituais. Utiliza-se de um procedimento resgatado após décadas de rigor conceitual, a “representação”, para produzir um simulacro de paisagem na escala doméstica da galeria. Não deixa de ser irônico que o Panorama, realizado por um museu localizado no maior parque urbano de São Paulo, exiba trabalhos que exemplificam o “efeito estufa” (MARTINEZ) das exposições, de costas para o imenso espaço natural e humano que o rodeia.

O outro silencioso, autor desconhecido dos objetos das coleções arqueológicas dos museus, não incomoda. Sua voz é reduzida a sons, desconexos, cuja associação fonética nos escapa. Não sabemos o que significam e, portanto, sequer podemos traduzi-los em prosa curatorial. Podem ser o testemunho de um tempo perdido, de vivências elaboradas em uma linguagem da qual não temos qualquer tipo de registro. O que nos encanta é a mesma elaboração que encantou Hauser, ao afirmar que apenas a modernidade foi capaz de produzir formas tão elaboradas quanto as do paleolítico!



Do nativo traduzido ao nativo silencioso passamos, para concluir, ao nativo falante. Nesse caso, tomaremos o exemplo de James Luna, com sua obra *The Artifact Piece* (1986). Diferentemente dos objetos decorados por Bo Bardi, o objeto decora a si mesmo, ou seja, define o que será exposto e o que será recoberto. Incluída no *Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* (organizada por três museus de Nova York em 1990: Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art e The Studio Museum of Harlem) era uma performance e um objeto (ou uma performance e uma fotografia). O artista, durante uma hora, permanecia deitado sobre uma "cama" suspensa, com um fundo de areia, como se fosse um artefato arqueológico exposto à curiosidade do público<sup>11</sup>. Sem vitrine ou redoma, poderia ser "tocado". Rodeado de etiquetas que destacavam suas "características", Luna permanecia imóvel enquanto os visitantes o observavam, com um pano cobrindo-lhe o sexo. Não era o índio de Eckhout, expressando-se diante da contemplação ordenada do europeu. Tampouco era uma imagem. Na experiência, tinha-se contato com o ser vivo, o índio, repousando sobre um equipamento museológico que, em sua aparência, o aproximava tanto do Cristo Morto de Mantegna quanto do cadáver da Lição de Anatomia de Rembrandt. Afinal, o contexto era o museu de arte.

Apesar de tudo, o que fica é a imagem, a fotografia do índio deitado e imóvel, para ser contemplado, que não troca olhares com o público. Sua presença, simulacro de objeto etnográfico, é irônica. O corpo é o artefato exposto, e não o suporte ou elemento de montagem para facilitar a contextualização do objeto contemplado. No museu etnográfico, ou no museu de história natural, utiliza-se manequins para servir de suporte com finalidade didática, para que o público compreenda que o objeto cujas origens desconhece, ou se situa em tempo e lugar distantes dos de sua experiência pessoal, foi, de fato, produzido por outra pessoa, outra cultura. Ainda que a história contada por um museu desse tipo produza uma tradução monofônica, em que todas as diferenças se apagam em benefício de uma compreensão genérica e superficial, o propósito geral é levar o visitante ao "fim do mundo"<sup>12</sup> ou ao fim dos tempos. As estratégias utilizadas para produzir simulações de situações verdadeiras, levadas para dentro do museu, proporcionam ao visitante uma identificação fácil, ou uma rejeição igualmente fácil, diante de modos de viver e produzir cultura que, antes, desconhecia. Assim, a exposição pode ser um rito de passagem para um mundo mágico, que o visitante compreende (porque tanto sua integridade física quanto a dos objetos deve ser mantida, e uma distância segura entre ambos é previamente determinada), mas não sente (porque não pode tocar).

Concluimos com outra situação, desta vez em um museu de coleções etnográficas. Trata-se do trabalho de Yinka Shonibare, da coleção do Tropenmuseum, de Amsterdam. Como os demais trabalhos de Shonibare, o tecido é o personagem de uma narrativa sobre o processo de colonização da África. Inserido na ala do Tropenmuseum que aborda as colônias holandesas no Oriente, *Planets in My Head, Literature*. (Figuras

---

<sup>11</sup> Também podemos citar o trabalho de Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña na década de 1980, para o mesmo tipo de provocação do público quanto ao exotismo do objeto exposto.

<sup>12</sup> Expressão extraída de material didático impresso pelo Musée du quai Branly, de Paris, em 2011, em que se apresentam as coleções de artefatos em exposição.

5 e 6), apresenta uma história: como o corpo da personagem ganha forma e presença no espaço a partir do tecido. A técnica é oriental, o gosto é "africano" e a produção é holandesa.



Figura 5. Yinka Shonibare. *Planets in My Head, Literature*. s/d. Fonte: <https://tropenmuseum.nl/nl/collectie/nieuwe-collectie-2011>



Figura 6. Yinka Shonibare. *Planets in My Head, Literature*. s/d. Fonte: <https://artrocks.nl/competitie/inzendingen/planets-in-your-head-tjilp>

Esse objeto, o tecido corporificado, é o personagem que conta a história da formação de uma visão do mundo a partir do que lê, ou do que alguém escreveu para que fosse lido e repetido. A imposição de um modo de ver, de um dever ver, toda a geografia do mundo (e dos planetas, como nos diz o título) a partir de um único lugar, um banco de escola, parece contradizer o mesmo projeto colonial, que proporciona a ampliação de horizontes e rotas de intercâmbio por meio de viagens e deslocamentos em terras longínquas. O corte da roupa, o antropomorfismo da figura e a inserção desse objeto incômodo<sup>13</sup> no percurso de visitação faz da obra de Shonibare um anti-adorno. Além de caracterizar um tipo de intervenção, e de subversão, pontual na montagem geral da coleção do museu e de representar um gesto isolado de inclusão de arte contemporânea em um museu histórico, introduz uma visão crítica que marca outro eixo semântico: a atualidade do projeto colonial. Não é um manequim travestido de exótico, é o que  .

---

### Referências Bibliográficas

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas, SP: Pontes, 2005.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Editora Atlas, 1994.

FARIAS, Agnaldo (Ed.). *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo: Funda o Bienal de São Paulo, 2001.

FUNDA O BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. São Paulo: A Funda o, 1998.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Tradu o: Alceu D. Lima et alii. São Paulo: Cultrix, 1983.

MARTINEZ, Elisa de Souza. *Textualiza o antropofágica: a curadoria do Espaço Museológico da XXIV Bienal de São Paulo*. Tese de doutorado defendida no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunica o e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

RABELO, Nancy Regina Mathias. Santos de vestir da Procissão das Cinzas do Rio de Janeiro - fisionomias da f . *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/imagens\\_nancy.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/imagens_nancy.htm)>

---

<sup>13</sup> Ainda que existam, em algumas passagens, abordagens críticas nos textos que acompanham as montagens das exposi es do Tropenmuseum, este é, afinal, um museu de exalta o do processo de expansão econ mica dos Países Baixos em territórios colonizados.