

Variações do corpo selvagem: a potência nômade de Hélio Oiticica e Waly Salomão

The diversity of the savage body: the nomadic power of Helio Oiticica and Waly Salomão

*Laura Castro*¹

Resumo

O presente artigo pretende articular entendimentos a respeito de corpo, performance e antropologia nos experimentos engendrados na obra de Hélio Oiticica e Waly Salomão, a partir de imagens de Ivan Cardoso e o trabalho do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, sobretudo a partir de sua teoria do perspectivismo ameríndio e suas noções de corpo expostas na obra *A inconstância da alma selvagem*.

Palavras-chave: Corpo selvagem; potência nômade; Hélio Oiticica; Waly Salomão.

Abstract

This article aims to articulate understandings body respect, performance and anthropology in engineered experiments in the work of Hélio Oiticica and Waly Salomão, from Ivan Cardoso images and the work of the anthropologist Eduardo Viveiros de Castro, especially from his theory of Amerindian perspectivism and its notions of body exposed in the work the Fickleness of the wild soul.

Keywords: Wild body; nomadic power; Hélio Oiticica; Waly Salomão.

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

1 Doutora em Artes Cênicas. Escritora. Profa. Bacharelado e Licenciatura Interdisciplinar em Artes, Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).
lauracastro.ar@gmail.com

A primeira cena deste artigo advém do curta-metragem de Ivan Cardoso, intitulado *HO*, uma experiência videográfica experimental de 1979, em que Hélio Oiticica e os participantes dos seus parangolés são captados pelo olhar do cineasta. No vídeo, encontra-se uma série de convergências dos personagens de uma trajetória de artistas que produzem sobretudo na década de 1970 sob a alcunha de neoconcretos². Aparecem participando da *Tropicália*, obra de Oiticica, além dele próprio, Caetano Veloso, Lygia Clark, Ferreira Gullar e Waly Salomão. Sorriem, fumam seus cigarros, conversam e se felicitam.

O curta é aberto por sirenes de polícia e tiros, com imagens variadas entre cores, fotografias, anotações. No plano das materialidades, telas, plásticos, retículas, panos e corpos. Uma mão amassa o barro quando a música “Enquanto seu lobo não vem”, de Caetano dispara no vídeo: “vamos passear na floresta escondida, meu amor” (Veloso et al., 1968). Hélio, então, abre o verbo:

[...] a sucessão de obras é para fazer inteligível o que sou, eu passo a me conhecer através do que faço, na realidade eu não sei o que eu sou, porque se é invenção eu não posso saber. Se eu já soubesse o que seria essas coisas, elas já não seriam mais invenção. Se elas são invenção, a existência delas é que possibilita a concreção da invenção (Cardoso, 1979).

Na sequência, Waly Salomão, num plano em *close*, aparece com o rosto todo tomado de tinta vermelha, que, depois, segundo apontam os comentadores do curta, descubro ser urucum. A voz de Haroldo de Campos, surge com seu *cineteatro nô / psicografado por Sousândrade com roteiro ideográfico de Eisenstein*, de seu Projeto Parafernália para Hélio Oiticica. No *close* do rosto, com uma entonação muito peculiar, de ênfase, ele diz:

“o rosto implode
camaleon caleidoscópico” (Cardoso, 1979)

No vídeo, nenhuma identificação de que o sujeito que ali aparece é o poeta, cujo rosto é conhecido de muitos. O rosto, nesse caso, toma uma outra significação. Sendo essa a parte do corpo para identificar alguém, temos aqui um revés do rosto que identifica, cristaliza uma imagem individual, fixa, nomeada. Ao contrário, o rosto aqui, para além da aparência de uma verdade, é implodido, tornado um caleidoscópico camaleônico. Assim, ele opera numa abertura, uma vez que abriga uma simultaneidade de semblantes sem que nenhum seja verdadeiro (Agamben, 1996).

O caleidoscópico, enquanto um objeto acionado em função de um movimento, torna-se metáfora para esse corpo camaleônico, meio bicho, que assume outra cor. O urucum, nesse caso, fruto de uma árvore nativa da América tropical, junta-se a outros brasis, recolhidos por Hélio Oiticica em seu trabalho, em busca também de novos semblantes da cultura nacional, onde se incluem a favela, o samba e outras referências não canônicas.

Perdemos de vista que ali está o corpo do poeta e, com a continuidade do movimento, temos mais ainda a desapareição da aparência do rosto. Como os espelhos

2 Ver Ferreira Gullar et al. *Manifesto neoconcreto*.

do caleidoscópio, que cortam o real, o rosto de Waly se revela ao mesmo tempo em que se oculta. Assim, planos se desenvolvem no vídeo e assistimos à cena de Oiticica cobrir o rosto do poeta com uma tela branca.

A tela, nesse caso, tão cara à discussão dos neoconcretos em torno da desintegração da pintura, não é esticada, ao contrário, assume uma mobilidade. Ao invés de representar um rosto, portanto, é responsável pela sua cobertura. Assim, assume uma fisicalidade outra.

Especialmente nessa cena, entende-se o que Hélio fala, na sequência do curta, que, depois de ter abandonado as telas, suas invenções, como o parangolé, tomavam o corpo não como suporte da obra, mas uma total incorporação do corpo na obra e da obra no corpo, como ele mesmo sugere: uma in – corporação. O artista toca na questão (para ele irreversível) da desintegração do quadro que desaguou na desintegração da pintura, sendo o parangolé não para ser exibido, mas para provocar uma experiência, tanto de quem veste, quanto de quem olha, no que ele chama de multiexperiência (Cardoso, 1979).

Nessas experiências é possível perceber das confluências entre a arte da performance e sua tentativa de dar visibilidade à vida cotidiana e ao corpo, sendo estas motores e matérias para criação. Christopher Dunn sinaliza que o que se rejeita no período de vanguarda no Brasil que vai de 1964 a 1974, analisado, por ele, principalmente sob o ponto de vista da contracultura, não é precisamente uma forma anterior de arte (um estilo), mas a arte como uma instituição dissociada da vida prática (Dunn, 2008, p. 146).

No caso de Hélio Oiticica, por exemplo, ele próprio inventa suas categorias como os bólides, os penetráveis, os parangolés. Categorias não estabelecidas, que não repousam sob nenhuma alcunha anterior. Por isso, é muito gritante em seu trabalho a própria questão da invenção: “se soubesse o que seriam essas coisas, não seria mais invenção”, diz ele (Cardoso, 1979).

Nesse sentido, muitos trabalhos desses artistas eram orientados sem a noção tradicional da obra, fechada e acabada e, sim, programas *in progress*, não programados, como afirma Oiticica em *HO* e assim como discorre Lygia Clark, no mesmo filme:

[...] contato não contemplativo. espectador transformado em participante. proposições em vez de peças. Propor. propor. práticas não ritualísticas. o artista não mais como criador de objetos, propositos de práticas. descobertas apenas sugeridas, em aberto. proposições simples e gerais, ainda não completadas. situações a serem vividas (Cardoso, 1979).

Isso nos leva à noção de experimental, qualidade legítima de experiências em performance. No texto “Experimental o Experimental”, Hélio Oiticica vai dizer que o “experimental” é uma palavra apropriada não porque posteriormente será julgada no crivo de sucesso ou fracasso, mas porque é uma atitude, um ato cujo resultado é desconhecido. Numa tomada de posição em que envolve assumir o experimental, vide o experimento já citado, com o rosto de Waly, Oiticica abre-se para um número aberto de possibilidades, em que, ao invés de criar, é tarefa do artista mudar o valor das coisas (Oiticica, 1972, p. 5-6).

Hoje o termo já tão empregado de *work in progress*³, traduzido ao pé da letra por obra em progresso, tem talvez um germe aqui e em trabalhos a partir da década de 1960 que, sobretudo nas artes visuais, abandonaram o plano uniforme do quadro e migraram para colagens, caixas, instalações, performances e ambientes.

Desde os *ready-mades* de Marcel Duchamp, o interesse e a apropriação de materiais industriais e produtos comerciais, já estava posta a questão da autoria, bem como, de certa maneira, uma resposta à crise da representação sinalizada no Cubismo. Afinal de contas, o gesto de retirada da vida, da existência cotidiana desses objetos para instituições de arte, como museus e galerias, engendrava outro modo de composição, em que o artista não era necessariamente um autor daquele objeto, mas desse gesto de deslocamento, quando compunha com ele uma espacialidade, um ambiente.

No entanto, em trabalhos dos neoconcretos no Brasil, desde proposições como a do *Parangolé*, mas, sobretudo nas grandes instalações cunhadas sob o termo de arte ambiental, como a *Tropicália*, desaparece o objeto e emerge uma espécie de "arena de ação". Esta, no entanto, não previa a expressão de um sujeito autoral, o artista, ao contrário, propunha a dissolução do foco nesse criador, convocando, portanto, o espectador-participador (Foster *et al.*, 2004, p. 125/378).

Abandona-se, portanto, a concepção romântica do artista como gênio individual para propor uma experiência coletiva, que desliza das mãos do proponente, mero criador de um molde, em que cabe ao espectador soprar o sentido, viver o significado (Clark, 1968). O participador aparece no curta, na figura de diferentes corpos, incorporado à obra de arte. Esta provoca muito mais uma experiência do que figura como objeto fixo.

Em poucas palavras, os parangolés são capas para serem vestidas e, de preferência, o participador deve dançar ou correr com eles. Além de incorporar o parangolé, ou seja, revesti-lo com o corpo, ele oferecia também o movimento necessário para dar vida à obra. O parangolé só existe, enquanto tal, com empenho dessa ação do espectador.

Paola Berenstein Jacques defende que a criação dessa obra está intrinsecamente ligada à experiência do artista no Morro da Mangueira, onde viveu intensamente e foi passista de escola de samba. Para ela, essa vivência torna-se chave de seu trabalho e é lá onde sua vida e sua arte se mesclam para sempre. A experiência do parangolé, portanto, está totalmente ligada à sua vivência no Morro da Mangueira e a obra, por sua vez, pede uma performance, uma ação, uma vivência, por parte do espectador (Jacques, 2003, p. 28). Como anuncia Haroldo:

Onde se lê Hagaromo,
Leia-se parangolé
Onde se vê Monte Fuji,
Veja-se Morro da Mangueira (Cardoso, 1979).

Na imagem camaleônica e caleidoscópica, anunciada por Haroldo de Campos,

³ Renato Cohen utiliza o termo *work in progress* para estabelecer uma distinção entre processos racionalistas que operam numa lógica cartesiana/mecanicista. Uma espécie de campo "irracionalista" que contempla fluxos, processo de sensações e extravasamentos num "pensar/sentir" intuitivo (Cohen, 2004, p. 23).

vejo se transmutar o rosto de Hélio Oiticica para o de Waly Salomão, compartilhando proposições e vivências afins que deságuam em estéticas que muito dialogam. Retomo o rosto camaleônico de Waly Salomão no vídeo. Seu poema “Câmara de ecos” ressoa em minha memória: “entre o meu ser e o ser alheio, a linha de fronteira se perdeu” (Salomão, 2006, p.21).

O artigo, então, varia de cena, apontando um outro corpo, que se desenrola a partir de outra obra, os *Babilaques*, de Waly Salomão, que o próprio nomeia como uma performance poético-visual. Resumidamente, podemos dizer que essa obra é basicamente composta de cadernos abertos – quase sempre manuscritos – fotografados em diversos espaços e ângulos. São organizados por datas e locais em que foram produzidos. Entre os mais recorrentes, lugares como Nova Iorque, Rio de Janeiro e Salvador. Quem os vê organizados, todos juntos, passeia com o poeta por diversas paisagens poéticas a partir das quais são constituídos diferentes territórios existenciais.

Evoco a noção de antropofagia para avançarmos em discussões que toquem mais especificamente questões relacionadas à performance e à antropologia, e caminharmos em direção ao corpo selvagem. A antropofagia é um dos mitos de fundação mais importantes que permeiam as narrativas de formação do Brasil. Sem dúvida que o Movimento Antropofágico proposto pelas vanguardas modernistas de São Paulo alcançou, no campo da arte, um lugar de destaque no nosso imaginário cultural. Esse feito decorre, principalmente, dos modernistas terem “extrapolado a literalidade do ato de devorar praticado pelos índios”, assumindo, assim, a antropofagia como uma ética, uma política de resistência e criação frente a cultura dominante (Rolnik, 2005).

Interessa-me pontuar uma espécie de reativação dessa tradição antropofágica que contaminou os ares de movimentos como a poesia concreta, o neoconcretismo e a *tropicália*. Naquela época – entre o final da década de 1960 e o início da de 1970 – Suely Rolnik aponta a emergência de uma subjetividade flexível, como uma nova estratégia de desejo, decisiva para um movimento de resistência macropolítica à ditadura militar no período, combinada a um processo micropolítico de experimentação cultural e existencial. Intensamente influenciada pela contracultura e, caracterizada por um “movimento de desidentificação maciça com modelos dominantes da sociedade”, a subjetividade flexível passa a ser entendida como um “movimento de êxodo dos modos de vida vigentes no qual foram se traçando novas cartografias” (Rolnik, 2005).

Essa subjetividade processual estaria intimamente associada a uma *potência nômade* dessa geração, que se faz clara, principalmente, pela necessidade de criar outros modos de vida, frente a uma “inadequação dos mapas vigentes subjetivos”. Uma postura, portanto, de assumir uma contínua mudança como condição para manter acesa a potencialidade da vida, para não fixá-la e asfixiá-la numa norma. Com isso, é óbvio que essa geração testou e tencionou os limites da tolerabilidade social, mudando as coisas de seus “devidos” lugares, criando instabilidades. A *potência nômade*, portanto, dentro do que propõe Rolnik, seria responsável por libertar a subjetividade dos territórios em que ela já está habituada, dos repertórios incessantemente repetidos. Por isso, seria possível, a partir dela, compor outros territórios (Rolnik, 2005).

Consigo perceber, à primeira vista, essa *potência nômade*, esse modo antropo-

fágico de subjetivação, nos *Babilaques* de Waly Salomão. A maneira como o poeta articula novos territórios existenciais a partir dos cadernos e dos demais objetos com os quais cria e, principalmente, a maneira como se mostram outros, naquilo que chama de “esfera de produção de si mesmo”; tudo isso me faz percorrer sua obra pela noção de movimento – o trânsito – e de processualidade – que lerei mais a frente como a necessidade de alteração e de inconstância, características que analiso, sobretudo, pela via da antropofagia (Salomão, 2008, p.111-116).

Podemos pensar ainda na potência nômade associada ao modo como os *Babilaques* escapam a categorias – tanto na literatura quanto nas artes visuais – sem que se identifique, de maneira absoluta e estável, com um chamamento. Isso vale também para o trabalho de Hélio Oiticica, como afirmou-se na cena anterior. Podemos pensar em como os cadernos já acusam esse trânsito. Geralmente os cadernos de apontamentos são usados em movimento ou, pelo menos, há essa possibilidade perene neles, de serem escritos em ônibus, metrô, praias, ruas etc. Eles próprios têm mobilidade.

Interessante ainda perceber como o próprio percurso do autor assinala um trânsito. Waly Salomão é filho de uma baiana e um sírio, nascido em Jequié, cidade do interior baiano, localizada entre a Caatinga e a Zona da Mata, tendo vivido, no decorrer de sua trajetória, em diversas cidades como Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e nos Estados Unidos, em exílio, nos anos mais duros da ditadura militar, de 1974 a 1975, na época do governo Médici.

É a partir de caminhos cruzados e zonas de deslocamento, portanto, que se articulam a produção de um presente com a escrita de um espaço-tempo. Assim, o *babilaque* parece estar sempre na iminência de entrar em movimento, como o sujeito que cantarola “vou descendo por todas as ruas e vou tomar aquele velho navio” e promete, como em tantas narrativas sertanejas, de tantos *tabaréus*, “talvez eu volte, um dia eu volto”.⁴

No título de um dos *babilaques*, **CONSTRUTIVISTA TABARÉU**, de 1977, surge outra pista para a leitura deste trabalho. A palavra *tabaréu* aponta para um sentido de movimento, de migração. Dita muitas vezes em sentido pejorativo, pode também ser lida com humor, pela irreverente justaposição do termo “construtivista” ao nome. Incorporada de um dicionário informal, não oficial, abriga muitas acepções, desde estrangeiro até sertanejo, passando por jeca, entre outros, dependendo do lugar onde circula a expressão no Brasil.

No contexto da obra de Waly, leio o *tabaréu* como um sujeito que não se localiza. Como se revelasse o estranhamento característico da prática artística experimental, quando não se parte do que é dado; como se partisse daquilo que é precário, na sua potência. Ele pode ser uma espécie de estrangeiro, percorrendo uma grande cidade. Não me parece um turista, à primeira vista, no sentido de que não a percorre por guias turísticos, imagens de cartões postais, identificando paisagens que já possui em seu repertório do imaginário, em uma “pré-visão”.

Confortavelmente, o turista me parece colar o que vê àquilo que já traz consigo. Ou, no máximo, se decepciona, pois já tinha uma expectativa prévia. Em épocas de

4 Trecho da canção “Vapor Barato”, em parceria com Jards Macalé.

dispositivos como Google Earth, GPS e outras possibilidades de viajar pelo mundo sem sair de casa, através de mapas, imagens de satélite e câmeras em tempo real, o viajante contemporâneo corre o risco de atravessar o planeta como se estivesse no mesmo lugar, sem afetar-se.

O tabaréu que encontro aqui, na contramão, tem olhos afiados e ouvidos agudos, tem outro campo sensorial da experiência, que, sem prévios sentidos e expectativas, é mais inventivo na produção de seus próprios significados. Na minha leitura, ele é aquele que habita a zona de desconforto, não possui mapas, rotas, é provável que ele se perca, construindo um caminho de errâncias. Como o errante, vagueia sem destino. Não possui residência fixa, não tem norte. É feito de desvios, derivas e deambulações. Atravessa a cidade em *fluxo*, povoada por diversas expressões gráficas – letreiros, *outdoors*, placas, panfletos e faixas – legíveis e ilegíveis, descascadas, mínimas ou em escalas exorbitantes. Ouve a cidade em sua babel de anúncios de ambulantes, sotaques misturados na capital, CDs piratas e sistemas de som portáteis, postos lado a lado, no volume máximo.

De acordo com Priscila Arantes, o conceito de fluxo é uma possibilidade para pensar a cidade como escrita e a escrita da cidade contemporânea, na medida em que se contrapõe aos discursos estéticos que pregam a forma fixa e perene. Uma estética de fluxo, portanto, seria algo que se dá em trânsito e em contínuo devir. Fluxo como qualidade, como ato ou efeito de fluir. Pode ser entendido como o movimento de um líquido, mas também como uma substância que facilita a fusão de outras substâncias. Por outro lado – como característica primordial dos fluidos – pode ser entendido como “aquilo que não tem forma fixa e durável” (Arantes, 2010, p.76).

Para Eleonora Fabião o nexa do corpo em cena é justamente o fluxo, isto é, o passageiro, o instantâneo, o imediato, uma espécie de rajada, revoada, jato, algo “nascendo-morrendo” a um só tempo. Esse estado de fluidez provoca um estado alterado de consciência, fora, portanto, dos padrões cotidianos de conduta (Fabião, 2010, p. 322). Diferente de uma noção de corpo rígido e acabado, Fabião nos convida a pensar nesse “corpo cênico” em “densidades cambiantes”, sob uma “condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo” (Idem, *ibidem*).

É assim que a poética de Waly se faz no tocante do trânsito desse tabaréu, compondo a partir da experiência do precário, como bem diz Ericson Pires, em “WALY-TROPIAS, gesto de um certo marinheiro árabe da Bahia”:

Morar no trânsito. Habitar o transitivo. Se colocar em caminho. Estar onde não é. Ser em todo lugar. Qualquer lugar. Ser precário. Apropriar qualquer suporte. Utilizar todos os meios. Nenhum meio. Plástico. Caderno. Folha. Sombra. Mangueira. Carro. Garrafa. Lençol. Carço. Revista. Caneta. Capa. Lata de Goiabada. Acaso. Lance. Consciência. Mondrian barato. Ser precário como única forma de viver. Viver o precário como tática de combate e devoração. 74 – 75 – 76 – 77 – 78. Perceber no precário o transitivo que cria. Experimentar o precário. Ser precário. Em cada gesto. Em cada composição. Em cada ritmo. Em cada take. O precário consciente. O precário como luta. O precário como resistência. Como forma de dobrar a existência. Como canção de mundo novo. Como terra distante alcançada pelo gesto. Jequié. NY. Itapoã. Beirute. Taprobana. Speranza. Nenhum Eldorado é mais dourado que star em trânsito. Ser marinheiro do mar da lua. Construir um barco. Morar nele. Morar no barco precário. Navegar. Transitar. Ser precário (Pires, 2007, p. 114).

Ser precário, como coloca Pires, pode ser lido como “apropriar qualquer suporte”, “utilizar todos os meios” (Pires, 2007, p. 114). O território, nesse caso, ultrapassa a noção de espaço físico. Os objetos também podem ser lidos como territórios precários de uma experiência, no sentido de serem instáveis, impermanentes.

Interesso-me em pensar como há uma afinidade entre essa poética do precário e o campo da performance. Novamente Eleonora Fabião:

Performers são poetas que investigam, criam e disseminam precários: a precariedade de *sentido* (que deixa de ser estabelecido e fixado para ser condicional, mutante, performantivo), a precariedade do *capital* (cuja supremacia é desbancada e a pobreza exposta), a precariedade do *corpo* (que, longe de ser percebida como deficiência, é atualizada como potência) e a precariedade da *arte* (que se volta para o ato e para o corpo) (Fabião, 2011, p. 65).

A performance é da ordem do precário sobretudo quando desestabiliza hábitos de valoração, inventa novos corpos, cria possibilidades de encontros e devires. Pela via da instabilidade, da indefinição, portanto, como bem coloca Fabião, performances são elogios ao precário na medida em que suspendem o estabelecido (Pires, 2007, p. 66).

O precário consciente, como luta, como resistência, como forma de dobrar a existência, retomando as palavras de Ericson Pires, é, portanto, ativar sua potência criativa e não afirmar a sua deterioração. É operar, portanto, na lógica do desvio, da apropriação e, por isso, alcançar uma “terra distante” pelo gesto, como agarrar o sol com a mão (Pires, 2007, p. 114).

O precário também se revela como “prática de combate e de devoração”⁵ (Pires, 2007, p. 114). É impossível ler a palavra “devoração” e não pensar em antropofagia. Reconhecidamente filiado ao método de compor “cubo-futurista”⁶ de Oswald de Andrade, com sua “sintaxe não-linear”, sua “mise-en-page”, consigo reconhecer em Waly Salomão uma espécie de antropófago. Sua obra expõe o desejo permanente de transmutar-se através da experiência, em não se estagnar em um eu fixo, como quem tem “fome de me tornar em tudo que não sou”⁷, como sinaliza em **NA ESFERA DA PRODUÇÃO DE SI MESMO** (Salomão, 2008, p. 113). Assim como podemos avistar esse devorador também em Hélio Oiticica, que passa a se reconhecer naquilo que faz, na sua experiência artística em fluxo, em devir, na via do “Experimentar o Experimental”.

Escolho ler a prática da antropofagia, pela cosmologia tupinambá, entendida aqui pelo trabalho do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Auspicioso, no entanto, antes sinalizar uma nova cena nestas variações do corpo selvagem. A obra de Viveiros extravasa o campo da antropologia e influencia outras áreas do conhecimento, em destaque aqui a estética e a experiência artística.

5 Segundo Amaldo Antunes, a escrita de *Babalaques* é voraz e parece querer engolir o mundo (Antunes, 2007, p. 34).

6 “Tanto o projeto de Caetano e Gil, quanto o de Gramiro (*de Matos*) ou de Waly, situam-se teoricamente mais próximos do arrojo cubo-futurista de Oswald de Andrade e, bem distantes estão das discussões mario-andradianas em torno de uma possível gramatiquinha do falar brasileiro”. Além disso, segundo Silvano Santiago, tanto as obras de Oswald e Mário, quanto desses “novos” autores, apresentam um estranhamento da literatura que até então se praticava (Santiago, 2000, p.137).

7 Como em Oswald de Andrade: “Só não me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade, 1997, p. 353).

Na exposição “Variações do Corpo Selvagem”, que inspira este artigo, acontecida em 30 de agosto a 29 de novembro de 2015, no SESC Ipiranga, em São Paulo, há um recorte de 340 imagens que variam desde sua atuação como etnólogo junto aos índios Araweté, Kulina, Yanomami e Yawalapíti, mas também de suas fotografias de Hélio Oiticica e de Waly Salomão, e das fotografias de cena de filmes do cineasta Ivan Cardoso, de quem também foi roteirista. Assim, o ponto de intersecção que articulava esses dois conjuntos de imagem era a centralidade no corpo. A exposição, deste modo, propunha uma articulação entre fotografia e pensamento, entre arte e antropologia. Aproxima-se aqui, então, distintos corpos selvagens: de um dançarino vestindo um parangolé de Hélio Oiticica a um xamã araweté.

A partir de seu perspectivismo ameríndico, é possível considerar um novo paradigma em relação ao corpo: para os índios não havia diferenciação entre os homens e os animais no que diz respeito à alma. Todos eram humanos. No entanto, o que os diferenciava – entre os coletivos humanos – eram os corpos. Este era o elemento de alteridade, não no sentido fisiológico propriamente, mas no que tangia os “afetos, afecções ou capacidades que sinalizam uma espécie de corpo” (Viveiros de Castro, 2002, p. 240). A saber, o que comiam, onde viviam, como se movimentavam e se comunicavam, por exemplo, na alimentação e na “decoração corporal” se localizavam as mais significativas diferenciações.

A concepção naturalista da ciência ocidental postula que o humano descende dos animais; o pensamento ameríndio atribui a todos os seres vivos a mesma condição, isto é, são todos animais e humanos. Isso romperia com o argumento de que nós descendemos dos animais. E o que isso implica nos termos da nossa estrutura do pensamento ocidental? “Se o ocidente tem na alma a premissa de diferença entre um e outro, o pensamento ameríndio inverte para o corpo essa premissa”, então, “os critérios de distinção devem ser construídos tendo em vista a intensa variabilidade dos corpos” (Sztutman, 1999, p. 97).

Segundo Renato Sztutman “dizer que os índios pensam de uma maneira perspectivista consiste na ideia de que a animalidade e humanidade são antes estados jamais estanques e que *podem ser cambiados*”. O ponto de vista está no corpo; sujeito e objeto são posições passíveis de trânsito. A forma manifesta do corpo de todos os seres é variável, trocável e, até mesmo, descartável. O corpo deixa, portanto, de ser uma ordem exterior para “tornar-se cúmplice dos processos sociais vivenciados” (Sztutman, 1999, p.108, grifo nosso).

Portanto, a prática da antropofagia faz do sujeito metamórfico e inconstante, como anuncia o camaleônico caleidoscópio da nossa cena inicial. Assim, os corpos não são mera materialidade – mas um conjunto de significações vividas – são modos de ser, conjunto de afetos, de intensidades, de desejos (Laddaga, 2005, p. 5). Sem dúvida que não posso deixar de reconhecer, nessa forma de pensar, a contribuição de Maurice Merleau-Ponty⁸ de que o sujeito não possui um corpo, mas é o corpo. No caso dos índios, o corpo é a chave da diferenciação, da alteridade.

A antropofagia na cosmologia ameríndia tem, assim, no devir-outro seu fun-

⁸ O corpo, a partir da fenomenologia da percepção, não é mais pensado como objeto. Não estou, por isso, diante do meu corpo, estou em meu corpo, ou antes sou meu corpo, como ensina Merleau-Ponty (1999, p. 208).

damento: “o corpo próprio como diferenciador de um ‘eu’ não é jamais tido como ‘prisão da alma’, mas como objeto de devoração que devolve a alma ao mundo e que a possibilita habitar novos corpos e apropriar-se de outros pontos de vista sobre o universo” (Sztutman, 1999, p. 102). Esse eu, portanto, não tem valor em si, mas está incessantemente projetado na alteridade. As identidades, portanto, estão sujeitas a metamorfose, não possuem fixação. Talvez aqui nem devamos falar em identidade, já que não são fixas. Quem sabe a subjetividade instável proposta por Suely Rolnik, como esse modo antropofágico de subjetivação.

O canibalismo, então, praticado pelos tupinambás, antes de ser um desejo de absorção e vingança, era uma prática movida pelo desejo de alterar a si, pela ingestão do corpo do outro (Viveiros de Castro, 2002, p. 207). Essa possibilidade de alteração está intimamente relacionada com a inconstância desses “selvagens”, característica identificada por inúmeros missionários e viajantes do processo inicial de colonização. Tomada como “traço definidor do caráter ameríndio”, essa instabilidade fazia mais trabalhosa a missão jesuítica de sua catequização e domesticação (Viveiros de Castro, 2002, p.186).

Uma imagem interessante para entender essa inconstância vem da literatura de Antonio Vieira, num texto sobre esculturas de mármore e de murta. Sendo as primeiras mais difíceis de moldar, por conta da dureza do material que as constitui, quando talhadas, conversam e sustentam a mesma figura por um longo tempo; já as segundas, feitas dessa planta arbustiva, a murta, são fáceis de moldar, mas não se conservam com o tempo, posto que são vivas, crescem os galhos e desfazem o molde empreendido pelo escultor. Para o padre-poeta, os índios eram como essa mata – indiferentes, ingratos e inconstantes – “sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura”, como aponta Eduardo Viveiros de Castro (Viveiros de Castro, 2002, p.184).

A filosofia tupinambá operaria, então, a partir de uma incompletude, em que valia muito mais o vir a ser e a relação, a exterioridade e a diferença, agenciadas pela realidade do corpo⁹. Sendo ele, inclusive, reconhecido na sua precariedade – descartável e descontínuo. Devorar um outro, portanto, era assumir sua alteridade. E diferenciava-se pela via do corpo e não por uma noção de essência.

Proponho pensar que Waly Salomão, sobretudo nos *Babilaques*, encarna um pensamento em estado selvagem, em seu livre exercício, não domesticado, sujeito à inconstância e à incompletude¹⁰. Como propõe Oswald de Andrade e sua antropofagia, “contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico” (Andrade, 1997, p. 355). Se é necessário conviver com

9 Segundo Viveiros de Castro, “a filosofia tupinambá afirmava uma incompletude ontológica essencial: incompletude da sociabilidade e, em geral, da humanidade. Tratava-se, em suma, de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância” (Viveiros de Castro, 2002, p. 220).

10 Cunhado a partir da obra clássica do antropólogo Lévi-Strauss – *O Pensamento Selvagem* – de 1963, Viveiros de Castro explica como o pensamento selvagem pode ser entendido, na relação com o pensamento científico: “O pensamento selvagem não versa sobre mitos indígenas, mas sobre certas disposições universais do pensamento humano: ameríndio, europeu, asiático ou qualquer outro. O “pensamento selvagem” não é o pensamento dos “selvagens” ou dos “primitivos” (em oposição ao “pensamento ocidental”), mas o pensamento em estado selvagem, isto é, o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não-domesticado em vista da obtenção de um rendimento. O pensamento selvagem não se opõe ao pensamento científico como duas formas ou duas lógicas mutuamente exclusivas. [...] Ambas as formas de pensamento se utilizam dos mesmos recursos cognitivos; o que as distingue é, diz Lévi-Strauss, o nível do real ao qual eles se aplicam: o nível das propriedades sensíveis (caso do pensamento selvagem), e o nível das propriedades abstratas (caso do pensamento científico). Mas a tendência, diz o autor, é que o pensamento científico, à medida em que avança, vá-se aproximando do pensamento selvagem, ao se mostrar capaz de incorporar as dimensões sensíveis da experiência humana em uma abordagem unificada, onde física e semântica não estão mais separadas por um abismo ontológico. Ou seja, o futuro da ciência não é se distanciar do pensamento selvagem, mas convergir com ele” (Viveiros de Castro, 2009, INSERIR PÁGINA).

o precário, diz Waly, façamos com a “intermitência do pensamento”; nos acostume-mos, por isso, “com o final em aberto, com a suspensão do veredicto, com o espaço infinito”, diz ele (Salomão, 1980, p.141).

Assim, nessa experiência de trânsito, me parece que Waly não se funda a partir do reconhecimento do “outro”, mas na prática constante de alteração e apropriação. E, por isso, não opta pelo sentido fixo, pelo sujeito estável. Ele compõe, portanto, nessa *poética-tabaréu*, menos com o que o aproxima, com o que lhe é familiar, mais com o que lhe estranha, lhe altera. Com a experiência viva, em transformação, o corpo selvagem, como a murta, crescendo e modificando-se. Sem colocar-se fixo entre um eu e o outro. Pelo contrário, ele experimenta “ME inventar um outro”, ser ou-tros, com suas “máscaras moluscas” no rosto (Salomão, 2008, p. 111-116).

Por isso, essa abertura também para o leitor devorador, que crie suas relações, mobilize seu corpo selvagem e beba desse fluxo. Como um *Camaleon caleidoscópico*, em que seja possível girá-lo e assistir seu vir a ser, já que essa proposta poética é móvel assim como são móveis as proposições de Hélio Oiticica, que se lança em suas experiências como quem solta “as amarras da invenção”, “assumindo o experimental como exercício pleno de liberdade”, lançando-se à indeterminação e ao novo (Favaretto, 1992, p.205).

Sempre tendente a ser outra coisa, como cobra que muda de pele, tanto Hélio como Waly colocam-se sob o signo do “ou”, sob a mutabilidade do corpo selvagem. Nessas duas vogais, OU, o poeta baiano anuncia uma travessia do “rio a vau”. Essa passagem desemboca justamente em seres ou-tros:

“por cima do cotidiano estéril
De horrível fixidez
Careta demais
Que máximo prazer, ser ou
tros constantemente”
(Salomão, 2008, p. 9)

Referências

AGAMBEN, Giorgio. “Il volto”. In: *Mezzi Senza fine*. Note Siella politica. Bollati Borin-ghievi: Torino, 1996, p. 74-80. Tradução de Murilo Duarte Costa Correia. Disponível em:<<http://www.oestrangeiro.net/politica/163-traducao-qo-rostoq-de-giorgio-a-gamben>> Acesso em: 4 set. 2013.

ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1997.

ANTUNES, Arnaldo. “Interfaces da linguagem poética”. In: SALOMÃO, Waly. *Babla-ques: alguns cristais clivados*. Rio de Janeiro: Conta Capa Livraria/Produções Cultu-rais, 2007. p. 31-60.

ARANTES, Priscila. Cartografias líquidas: a cidade como escrita ou a escrita da cidade. In: BAMBOZZI, Lucas, BASTOS, Marcus, MINELLI, Rodrigo. *Mediações, tecnologia e espaço público*: panorama crítico da arte em mídias locativas. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

CARDOSO, Ivan. *HO*. Rio de Janeiro: 1979. Experimental, 13min.

CLARK, Lygia. "Nós somos os propositores" [1968]. Disponível em:<<http://www.lygia-clark.org.br/arquivoPT.asp>> Acesso em: 11 mar. 2012.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DUNN, Christopher. Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n.17. 2008.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. "Corpo cênico, estado cênico". *Revista Contrapontos*. Univali, Santa Catarina, v.10, 2010.

_____. Performance e precariedade. In :DE OLIVEIRA JÚNIOR, A. W. (Org.). *A performance ensaiada*: ensaios sobre performance contemporânea. 1.ed. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2011, p. 63-85.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FOSTER, Hal *et al.* *Art since 1900*: modernism, antimodernism, postmodernism. London: Thames & Hudson, 2004.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga*: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LADDAGA, Reinaldo. Uma rápida perspectiva sobre la incostancia del alma salvaje. *Las Ranas*, n.1, jun. p.3-7, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental. [1972] Disponível em:<<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tipo=2>> Acesso em: 2 jun. 2013.

PIRES, Ericson. "WALYTROPIAS. Seis tópos topos u-tópos por amor// gesto de um

certo marinheiro árabe da Bahia” In: Waly Salomão, *Babilaques*: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Conta Capa Livraria / Produções Culturais, 2007.

ROLNIK, Suely. “Antropofagia Zumbi” (Conferência) Encontro Internacional de Antropofagia – EIA. São Paulo: Sesc Pompéia, 2005.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias*: câmara de ecos. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Babilaques*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Kabum Produções Culturais, 2007.

_____. *Gigolô de bibelôs*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. Entrevista em HOLLANDA, Heloisa Buarque de. PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas ideológicas*: arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980.

GULLAR, Ferreira et al. *Manifesto neoconcreto*, encarte da 1ª exposição neoconcreta. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1959. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/ferreira-gullar/por-ele-mesmo/ensaios/manifesto-neoconcreto/>> Acesso em: 1 de ago. 2012.

SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SZTUTMAN, Renato. As metamorfoses do corpo: ensaio sobre um tema ameríndio à luz de uma entrevista com Eduardo Viveiros de Castro. *Sexta Feira*, São Paulo, v. 4, 1999.

VELOSO, Caetano et al. *Tropicália*: panis et circencis. 1968. Philips Records.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naif, 2002.

_____. Eduardo Viveiros de Castro. (Entrevista) [2009] Disponível em: < <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&tipo=entrevista&edio=46>> Acesso em: fev. 2014.

Recebido em: 29/09/2016

Aprovado em: 02/11/2016