

André Alves

Sem Pé Nem Cabeça





Tarsila do Amaral (1928) Abaporu.
Óleo sobre tela. 85x73 cm.
Cortesia Malba.

O que mudaria se a interação com o mundo deixasse, de uma vez por todas, de seguir o panorama da distância ocular ou da produção verbal, na base do programa positivista-materialista-colonial, e encontrasse a sua razão através da permeabilidade plena? Em 1928, Tarsila do Amaral pintou 'Abaporu', uma figura cujos membros transbordantes e cabeça encolhida invertem o destaque tipicamente atribuído à visão e à linguagem como fatores de significação. O gigantismo da pele e dos pés de Abaporu vira esse quadro de pernas para o ar. São meios para uma relação com o entorno em que não há um fora. Vias de contacto direto com o mundo, com o chão, com os aromas invisíveis do sentido. São leituras geradas em contacto e em ressonância com o entorno, ocorrências por dentro, por propriocepção e interocepção, sem a pressa de uma solução premeditada.

Pelas mãos de Oswald de Andrade, Abaporu viria a tornar-se emblema para uma estética 'verdadeiramente' brasileira. Uma força antropofágica, capaz de devorar as suas próprias linhagens e heranças culturais (modernas e europeias) para produzir um gosto cultural totalmente novo, em que a diluição não representa descontrolo, mas a verdadeira força do sentido. O raciocínio de uma lógica de soluções não consegue, não deseja, e impede que se saiba assim, tão... descontroladamente. E talvez por isso Abaporu desperte em mim impressões de uma ligação animista e não-dualista com o mundo; ecos da minha vivência autista, a delícia de sentir excessivamente e a vulnerabilidade do descontrolo, de ser tão imenso e tão nada ao mesmo tempo.

**Abaporu or not Abaporu
that is the question¹**

Em maio de 1928, foi publicado o primeiro número da *Revista de Antropofagia*, por um grupo de escritores, artistas e intelectuais modernistas brasileiros que incluía Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, entre outros.

Na terceira página encontrava-se o *Manifesto Antropófago*, assinado por Oswald de Andrade: uma sucessão de aforismos, provocações e negações dirigidas à cultura ocidental, às suas estruturas políticas, sociais e epistemológicas:

““Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida, E a mentalidade pré-logic para o Sr. Levy Bruhl estudar!”²

O manifesto viria a tornar-se o texto fundador do *Movimento Antropofágico* que defendia que os artistas brasileiros deveriam deixar de reproduzir os cânones europeus e afirmar a pluralidade das matrizes culturais do Brasil, devorando a cultura dos colonizadores: triturando-a, digerindo-a, absorvendo-a para finalmente a transformarem em algo novo.

Fez-se acompanhar de uma única imagem, um desenho de contorno realizado pela pintora Tarsila do Amaral a partir de uma tela que oferecera a Oswald de Andrade pelo seu aniversário, alguns meses antes. Mostrava uma figura desproporcionada, andrógena, de pés enormes e cabeça diminuta, sentada junto a um cacto, sob o sol.

Sob a imagem, a seguinte legenda: “Desenho de Tarsila 1928 — de um quadro que figurará na sua próxima exposição de Junho na galeria Percier, em Paris”.

O quadro foi efetivamente exposto em Paris, em junho de 1928, na segunda exposição individual de Tarsila do Amaral. Contudo, não apareceu ainda com o título *Abaporu*, surgindo no catálogo apenas como *Nu*. A este respeito, Michele Greet observa que, na década de 1920, esse título remetia para a representação de um nu feminino, quer por constituir a designação habitual do género, quer pela raridade de representações de nus masculinos.⁴

Em 2014, esta suspeita foi parcialmente reiterada por Tarsilinha do Amaral, sobrinha-neta da pintora, no livro *Abaporu: Uma Obra de Amor*, onde propõe

que a figura corresponde, na realidade, a um auto-retrato de Tarsila do Amaral, observado através de um espelho existente no seu atelier que deformaria ligeiramente o reflexo⁵.

Nunca se saberá com absoluta certeza se *Abaporu* foi, afinal, um auto-retrato apropriado para representar o programa antropofágico. E, se assim foi, isso em nada diminui a coerência da pintura com o movimento, nem a fecundidade da leitura proposta por Oswald de Andrade. Contudo, sugere que, antes do baptismo, o *Abaporu* conheceu uma pré-história ou, uma infância.

Digo pré-história como o tempo em que o *Abaporu* existiu apenas como pulsão, cor, traço. Longe de qualquer nomeação ou filiação, que não fosse apenas Tarsila do Amaral. E, talvez, Tarsila diante do espelho observando um reflexo distorcido.

No vídeo *Abaporu, Abaporu, que outros saberes trazes tu?*, André Alves veste-se de *Abaporu* e trá-lo à vida. Percorre o ambiente em seu redor como se o descobrisse pela primeira vez. A utilização do fantoche de corpo inteiro, os movimentos deliberadamente atabalhoados e a própria edição de imagem remetem para a estética dos programas infantis.

A dada altura, também ele se depara com um espelho. Mas este *Abaporu* não se reconhece nele. Aproxima-se, cheira-o, lambe-o e, logo depois, vira-se para o abandonar. É nesse momento que descobre o próprio ânus refletido e, aí, sim, a sua curiosidade desperta. De seguida, puxa uma fita do interior do próprio corpo e rejubila.

Um coro pergunta:

“Abaporu, Abaporu: o que sabe o cu?”

A pergunta oscila entre a lenga-lenga infantil e o coro da tragédia grega, assinalando que está ali o propósito da narrativa, o momento de reconhecimento que transforma o personagem, a *agnorisis* aristotélica.

A revelação inverte, em absoluto, a tradição racionalista ocidental. Ao sugerir que o corpo, e, especificamente, o ânus, detém um “saber”, André Alves abdica do raciocínio lógico em prol de uma espécie de epistemologia visceral.

Curiosamente, o *Abaporu* original também é interpretado, por vezes, como uma representação

simbólica de uma postura “contra-ocidental” relativamente ao conhecimento. Ao reduzir a cabeça e agigantar os membros, dizia-se que Tarsila desvalorizava o intelecto e propunha uma relação com o mundo a partir de baixo, de um plano telúrico e somático.

Em *Abaporu*, *Abaporu, que outros saberes trazés tu?*, porém, o conhecimento surge “de dentro”. É, aliás, quase impossível não reconhecer ecos da teoria Freudiana do desenvolvimento psicosssexual infantil. Não obstante, essa referência convive também com uma carga política e homoerótica uma vez que há uma citação explícita à história da fotografia contemporânea: o *Self-Portrait (with Whip)* (1978) de Robert Mapplethorpe, na qual o artista se fotografa de costas, com um chicote introduzido no ânus.

A alusão a *Self-Portrait (with Whip)* introduz a sexualidade de André Alves no vídeo, tornando visível uma dimensão autobiográfica, que ironicamente vai devolver o *Abaporu* a uma possível condição primeira de auto-representação.

A exposição *Sem Pé Nem Cabeça* desenvolve-se sob este signo, uma vez que, cumprindo o percurso, da cave ao primeiro andar, vamos ainda encontrar André Alves travestido e mascarado.

Em *Alta Tansa: até quando este meu sassaricando?*, o artista recria uma cena da telenovela brasileira *Sassaricando*, na qual a personagem Tancinha sofre uma crise emocional antes de um teste de ecrã para um programa de televisão. Sozinho, num camarim, junto ao espelho — mais uma vez, esse elemento central da auto-representação — de peruca exuberante, envolto numa toalha, pergunta: “Porque é que eu quis tanto ser artista? Se eu tivesse sido cozinheira, arrumadeira, era tão mais fácil.”

Alta Tansa: até quando este meu sassaricando? é apresentado juntamente com um poema concreto:

I cmd time 2 Alt Ctrl Now

que pode ser lido à letra como “I command time to alter control now” e numa interpretação livre como “Eu ordeno ao tempo que faça o que eu quero agora.”

A influência da cultura brasileira, tanto na sua expressão popular (a telenovela) como na erudita

(o concretismo) é, novamente, visível. Todavia, talvez mais importante seja o papel da cultura de massas na construção do imaginário coletivo das gerações.

Sassaricando passou na televisão portuguesa no final dos anos 1980. Inicialmente, o enredo principal nada tinha a ver com a personagem de Tancinha, mas o sucesso da interpretação da atriz Cláudia Raia levou os argumentistas a atribuírem-lhe cada vez mais tempo de ecrã, convertendo-a num dos arquétipos mais duradouros da teledramaturgia luso-brasileira. No entanto, a narrativa de Tancinha replicava a estrutura convencional de uma Cinderela moderna: uma feirante pobre cujo percurso culmina no casamento com um empresário rico.

Os anos 1980 corresponderam ao auge do capitalismo neoliberal. No cinema, na televisão, nas imprensas cor de rosa, a promessa de sucesso e realização pelo consumo e pelo espetáculo era omnipresente. A escolha de encenar um momento de angústia de Tancinha, expõe precisamente o choque entre a possibilidade de emancipação individual prometida — ou o desejo de comandar o tempo e os acontecimentos — e a imobilidade das estruturas sociais.

Se lidos em conjunto, em *Alta Tansa: até quando este meu sassaricando?* e *Abaporu, Abaporu, que outros saberes trazés tu?*, essa mesma angústia aponta para uma crise de pertença. A Tancinha que chora no camarim e o Abaporu que não se reconhece no espelho partilham o mesmo trauma: o da inadequação perante uma sociedade normativa e uniformizadora.

O colapso das expectativas acontece no terceiro momento de *Sem Pé Nem Cabeça*, na mezanina, em Grande encenação: o choro da estrela tem cara de gozação, também uma revisitação, desta vez de *I'm too sad to tell you* (1970/71) de Bas Jan Ader, uma obra composta por um filme, fotografias e um postal e onde Bas Jan Ader se mostra a chorar compulsivamente.

Na sua homenagem a Bas Jan Ader, André Alves escolhe mascarar-se de palhaço, uma figura ambivalente que tanto pode evocar a libertação do carnaval como a “palhaçada” em sentido pejorativo. A máscara introduz o ruído e o escárnio num território originalmente marcado pela sobriedade. Afinal, Ader é o quase oposto da exuberância cultural brasileira, encarnando o

despojamento, a melancolia e o rigor conceptual do norte da Europa.

A referência ganha ainda outra densidade recordando o desaparecimento de Bas Jan Ader no Atlântico, em 1975, durante a travessia que integrava o projeto *In Search of the Miraculous*. O percurso de *Sem Pé Nem Cabeça*, que se inicia na infância de *Abaporu*, termina, assim, no fim absoluto que é a morte, completando, simbolicamente, um ciclo vital e biográfico.

Há, em *Sem Pé Nem Cabeça*, uma combinação de referências teóricas e históricas, que pertencem tanto à tradição europeia como à brasileira, filtradas pela memória afetiva e biográfica de André Alves. Sob este prisma, o Movimento Antropofágico serve não como um programa rígido, mas como uma metodologia no trabalho de André Alves: uma devoração visceral de mitos e traumas para dar lugar a um novo e resistente modo de estar, e pertencer, no mundo.

1 O título do presente ensaio estabelece um duplo jogo intertextual. Por um lado, parafraseia a célebre máxima de Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago — “Tupi, or not tupi that is the question” —, que sintetiza o dilema da identidade cultural brasileira e a necessidade de deglutição do Outro. Por outro lado, evoca a matriz original dessa mesma expressão, o famoso solilóquio da tragédia Hamlet de William Shakespeare (“To be, or not to be, that is the question”), sublinhando o processo de apropriação e transformação transcultural característico do próprio movimento antropofágico.

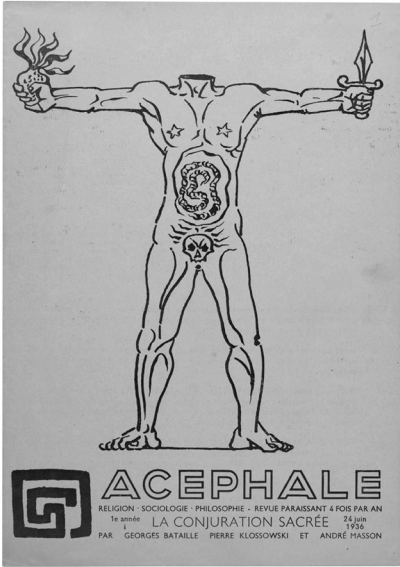
2 Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago,” *Revista de Antropofagia* 1, no. 1 (maio de 1928): 3, 7, disponível em Cultura Genial, consultado em 1 de julho de 2026, <https://cdn.culturagenial.com/arquivos/manifesto-antropofago.pdf>.

3 Idem

4 ver Michele Greet, “Devouring Surrealism: Tarsila Do Amaral’s *Abaporu*,” *Papers of Surrealism Spring*, no. 11 (2015).

5 ver Tarsilinha do Amaral, *Abaporu: Uma Obra de Amor* (São Paulo: A&A Comunicação, 2015)

Deixar assente o que o pé sente.



Texto de André Alves



André Masson. Desenho
Acéphale (Acéfalo) (1936);
capa da revista Acéphale (1936)

Na tradição político-filosófica do Ocidente, aquele que sabe é descrito como quem tem as coisas claras: não é baço como as sombras, mas luminoso — afiado como a lança. Nessa paisagem do conhecimento, o saber é lido como resultado de uma objetividade luminosa, do sucesso da capacidade da lógica racional de recortar, de separar claramente, um determinado elemento do ambiente em que se insere. Trata-se de uma organização de sentido que amputa o que a supravisão não consegue enxergar ou fixar solidamente. Uma relação com o conhecimento que relega o invisível e o insólito para um lugar de indiferença. Panorama de uma significação abafada, temerosa do excessivo, e que, como aviva Luce Irigaray, deliberadamente se esquece do ar.¹

Em 1928, a pintora brasileira Tarsila do Amaral ofereceu ao poeta Oswald de Andrade (então seu marido) a pintura de uma figura sentada, de pés e mãos desmesuradamente ampliados em contraste com uma cabeça e uns olhos encolhidos, orelhas quase imperceptíveis e, provavelmente, nenhuma boca. A interface da pele, esse mais imediato encontro entre mundo e sujeito, parece dispensar o contrato do ocular e da linguagem verbal.

A pintura de Tarsila representa mais do que uma mera piroeta estética. Para Oswald de Andrade e para o poeta contemporâneo Raul Bopp, o quadro retratava uma realidade oposta à ficção da excisão objetiva da modernidade ocidental. Na pintura, os poetas encontraram uma verdade para a modernidade brasileira, uma estética distinta da modernidade europeia corporizada na escultura “O Pensador” de Rodin (1904).²

Deram-lhe o título de “Abaporu”, composto a partir de termos do tupi (língua do povo tupi, indígena do Brasil antes da colonização): ‘aba’ (homem) + ‘pora’ (gente) + ‘ú’ (comer), sugerindo assim ‘homem que come gente’, canibal ou antropófago (Fuks s/d).³ A pintura inspirou o movimento intelectual conhecido como “Movimento Antropofágico”, que procurava a digestão da cultura do ‘outro externo’ (a influência colonizadora anglo-americana) e a integração com o ‘outro interno’ (das culturas nativas ameríndias), dando origem a uma cultura moderna transformada, especificamente brasileira.

Abaporu encena uma viragem do estatuto estável do conhecimento racional de cabeça para baixo, invertendo a hierarquia cabeça-corpo, o destaque dado à parte superior do corpo — em particular

o olho e o cérebro — minimizando as suas proporções. A experiência de sentido de Abaporu não se dissocia do envolvente e dá-se a partir de um dentro que não tem um fora. Essa paisagem alude a uma troca discreta e incessante que permanece incapturável à capacidade ocular, que escapa ao instrumento de recorte/separação — na base do paradigma cultural colonial-positivista-capitalista — e que tece um conhecimento sólido. Mas, e se o conhecimento não fosse duro, mas vulnerável? Como Sarat Maharaj escreve:

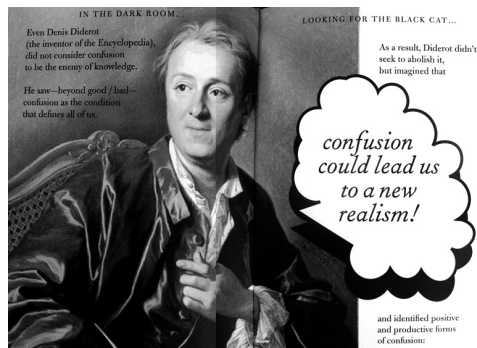
“A força crítica do Iluminismo fundiu formações de conhecimento e autoridades pré-modernas opressivas apenas para acabar como uma força corrosiva e dominadora, carente de tolerância para com a diferença e a diversidade — como razão instrumental. [...] Ao colocar a razão num dos lados do continuum da ‘criatividade da cognição’, com a intuição no outro, Rudolf Arnheim procurou dissipar a ideia de que a razão estaria no topo do pelotão e a intuição no fundo, mais húmido, da tabela. A ideia de ‘continuum cognitivo’ mostrava também sobreposições, transições, condutos entre ambas, tornando duvidosas as linhas divisórias absolutas. Contudo, também ele notou que a razão se tinha progressivamente ‘endurecido’ ao desenvolver-se, no decurso da modernidade, num modo afiado, mas construtivo, bastante desequilibrado” (Maharaj 2002).⁴

Ora, e se o conhecimento não estivesse ligado ao razoável — ao habilmente raso? —, mas à habilidade em perder a cabeça? Ou virar o pé para o ar e andar sobre as palmas das mãos, caminhando a fazer o pino?⁵ ‘Perder a cabeça’ tem um valor simbólico e afetivo bem estabelecido. Na tradição logocêntrica do Ocidente, a ‘cabeça’ é a morada corporal do fenómeno cultural razão. Quem perde a cabeça — perder a razão, perder as estribeiras, permitir um alvoroço do afeto — tem fraca disciplina de carácter, não segura a razão, deixa que a consciência seja suplantada pelo sentimento ou pela confusão, não tem conflitos produtivos. E, ainda mais assustador, quem perde o pé da razão deixa-se tomar pelo excesso que é a loucura.

A cabeça-casa-da-razão vive sob o pânico epistemológico do deslize da previsibilidade e do controlo. E, no entanto:

“Nem Denis Diderot (o inventor da Enciclopédia) considerava a confusão inimiga do conhecimento. Via — para lá do bom/mau — a confusão como a condição que define todos nós. Por conseguinte,

Diderot não procurou aboli-la, mas imaginar que a confusão nos poderia conduzir a um novo realismo, e identificou formas positivas e produtivas de confusão” (Huberman 2000).⁶



A cabeça-casa-da-razão do Ocidente é governada pelo esforço de permanecer constante, espreitando em segurança por entre as cortinas. Perder a cabeça é deixar-se exaltar pelas forças desconhecidas do afeto em nós. Perder a cabeça é permitir que o conhecimento seja vulnerável, que comece a descamar ou a tremer como o mundo na sua desordem. Perder a cabeça é uma oposição epistemológica importante em relação à sedução irrealista e perniciosa da ciência positivista, à inutilidade dos métodos universalizantes e à redução a teorias ‘unívocas’.⁷ Perder a cabeça emudece os olhos e cega a boca, ferindo o reinado da percepção ocular e da linguagem. Trata-se de uma razão sem cabeça, que conhece por infravisão em vez de supravisão.⁸

Que possibilidades de sentido se abrem na desordem da razão sem cabeça? O desenho que André Masson fez para a capa da *Acéphale* — revista editada pelo filósofo Georges Bataille — parece responder precisamente a essa questão.

Ao contrário da harmonia perfeita da razão lógica e da estabilidade do Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci, o acéfalo existe no meio do tumulto do mundo sem a cabeça; sem a acuidade do olho e a mordacidade do discurso. Segundo Bataille, a modernidade conduziu-nos a uma vida sem atrativos, na qual “é necessário tornar-se completamente diferente/outro ou deixar de ser. [...] A vida humana está exasperada por ter servido de cabeça e de razão do universo. Na medida em que se torna essa cabeça e essa razão; na medida em que se torna necessária ao universo, aceita a servidão” (Bataille 1936:3-4).[9] A afirmação de

Bataille aspira a preservar a vida, que ele associa a um tumulto sem coesão aparente, à expressão da intensidade, mas também à diferença que vem com a intensidade: “aquele que quer ignorar ou desconhecer o êxtase é um ser incompleto, cujo pensamento está reduzido à análise” (ibid.). O que Bataille parece denunciar é a redução da experiência à razão; a redução da produção de sentido à posse da linguagem (e, portanto, ao fazer parte da cultura); a redução, nas sociedades ocidentais, da subjetividade ao sujeito.

A ‘subjetividade isolada da mente’ (se for justo descrevê-la desta forma) é o tema do filme *Assemblages* (2010), da artista Angela Melitopoulos e do filósofo Maurizio Lazzarato. *Assemblages* debruça-se sobre a prática-pensamento do psicoterapeuta e filósofo Félix Guattari e, em particular, sobre as possibilidades do *fora-da-razão*, do delírio, da sensibilidade animista, que se exprime plenamente na experiência da loucura. Em nós, maculados pela redução da subjetividade à consciência e à razão, essa experiência é não apenas estranha, mas ameaçadora.

O filme está estruturado como um espelho psicanalítico, compondo uma topografia do pensamento de Guattari através de uma vídeo-assemblagem de entrevistas com os seus pares e seguidores. Para Guattari, quando têm lugar experiências para lá da razão, corta-se a ligação com a linguagem (que estrutura a realidade social do Ocidente). O psicanalista Jean-Claude Polack relata no filme que tal corte separa o sujeito das relações sociais. Contudo, tal separação do mundo também o aproxima do ‘outro mundo’ do qual estamos totalmente separados (Melitopoulos; Lazzarato 2012:1).¹⁰

A antropóloga Barbara Glowczewski descreve mais aprofundadamente o aspeto da redução ocidental da subjetividade ao sujeito atentando no estatuto da linguagem: “tem sido uma obsessão ao longo da história [ocidental] do pensamento [...] que, se não há linguagem falada, então estamos a lidar com algo necessariamente animal” (ibid.). Perder a linguagem é perder a razão. Suely Rolnik aborda esta redução da produção de sentido à linguagem como um aspeto central do ‘regime colonial da subjetividade ocidental’. Isso compõe a impressão de um ‘eu’ existente, governado por princípios identitários e reduzido a tais potenciais (ibid., 7).

Um sentido de constância é central na redução da experiência ao sujeito e, em última análise, o que

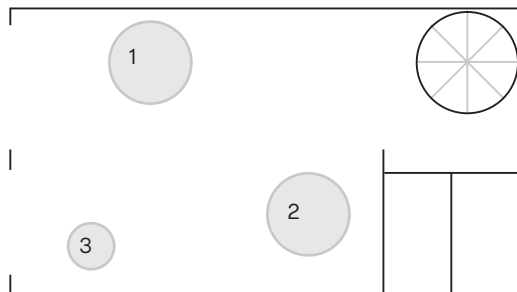
é percebido como indisciplinado, desconhecido, ressoa como ameaça. Esta ameaça pode representar uma oportunidade para os saberes tornados vulneráveis (especialmente aqueles que não cabem facilmente na categorização), que “não foram simplesmente perdidos ou esquecidos; [mas] foram desqualificados, tornados absurdos ou não-conceituais ou ‘insuficientemente elaborados’” (Halberstam 2011:11)[11]. Para derrubar os saberes soberanos, é necessário aspirar à ‘diferença’, não apenas conhecer a diferença, mas tornar-se ‘outridade’ (Bataille 1936), outros saberes, ou então ser-se reduzido pela univocidade do pensamento, reduzido à mesmidade, isto é, deixar de ser.

Abaporu, Abaporu, que outros saberes trazés tu?



1	Luce Irigaray. The Forgetting of Air in Martin Heidegger, 1983.		
2	Nádia Neckel. A Tessitura da Textualidade em Abaporu, 2007.		
3	Rebecca Fuks. Abaporu de Tarsila do Amaral: Significado da Obra. S.d.	7	Paul Feyerabend. Against Method, 1993.
4	Sarat Maharaj. Xeno-Epistemics: Makeshift Kit For Sounding Visual Arts, 2002.	8	André Alves. A Never-Ending Thirst: Artistic Reforms to Neoliberal-Teflon Imperviousness, 2021.
5	Camila Damkjaer. Inversion? Circus Hand-Balancing and the Discourse of the Upright Body, 2022.	9	Georges Bataille. Acéphale (1), 1936.
6	Anthony Huberman. For the Blind Man In The Dark Room Looking For The Black Cat That Isn't There, 2000.	10	Angela Melitopoulos/Maurizio Lazzarato. Assemblages: Félix Guattari and Machinic Animism. e-flux Journal, v.36, July 2012.
		11	Halberstam, Jack. The Queer Art of Failure. Durham: Duke University Press, 2011.

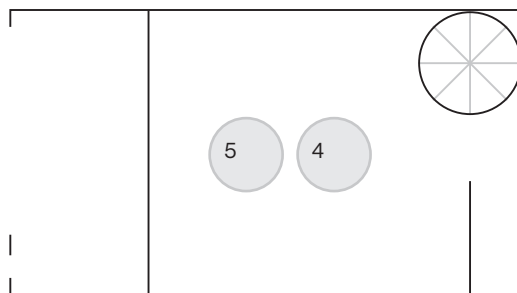
- 1 **I cmd time 2 Alt Ctrl Now**
Poema/Relógio de Sol
disfuncional; faca; teclas de
computador usadas.
Motor rotativo e luz.
- 2 **Alta Tansa: até quando este
meu sassaricando?**
Video, Cor, som
_recriação de Tancinha/Claúdia
Raia em Sassaricando (Eloy
Araújo/Sílvio de Abreu, 1987-88)
Trilha sonora base: Moritz Degen
Apoio vídeo: Dalila Gonçalves.



Piso 0

- 3 **Alegria Detida** 100x75 cm
_objeto encontrado, estação de
serviço Monesterio (ES).
Imagem impressa em tecido,
animada por ventoinha.

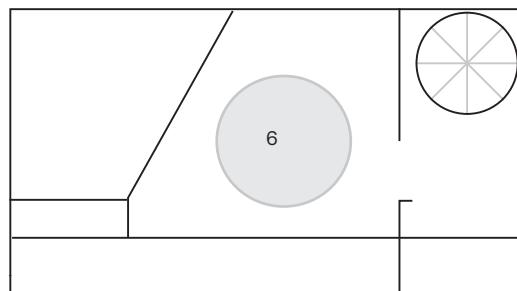
- 4 **Grande encenação: o choro da
estrela tem cara de gozação.**
_recriação de Bas Jan Ader
'I'm too sad to tell you' 1970/71.
Impressão em papel Backlit.
75x95 cm



Piso 1

- 5 **Que cena profunda sob a luz
se afunda?**
_recriação de Robert
Mapplethorpe 'Self-Portrait
(with Whip)' 1978.
Impressão em papel Backlit.
75x95 cm

- 6 **Abaporu, Abaporu,
que outros saberes trazes tu?**
Video, Cor, som
Trilha sonora base: Manuel Brásio
Sonoplastia: André Alves
Apoio vídeo: Dalila Gonçalves
e Luísa Abreu.



Piso -1

