

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC
Centro de Comunicação e Expressão – CCE
Programa de Pós-graduação em Literatura

Arte-Vida-Corpo-Mundo, segundo Hélio Oiticica

Flávia Letícia Biff Cera

Tese de doutorado apresentada ao curso de Pós Graduação em Literatura, área de concentração em Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob orientação do Prof. Dr. Raul Antelo, como requisito parcial para obtenção do título de doutora.

Florianópolis, fevereiro de 2012

Para o meu avô Zeferino, always.
In Memoriam

Agradecimentos

Ao professor Raúl Antelo, pela orientação e por ter generosamente me dado a oportunidade de acompanhá-lo nas aulas da graduação durante quase quatro anos. Acompanhá-lo tão de perto me ensinou que o trabalho de um professor consiste na transmissão de uma ética do desejo.

À professora Susana Scramim e ao professor Jair Fonseca pelas valiosas contribuições na qualificação sem as quais esta tese não teria me dado tanto prazer.

Ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Ao Programa Hélio Oiticica e a Ariane Pereira de Figueiredo. A CAPES pelos quatro anos de bolsa de pesquisa.

Aos meus pais pelo amor e carinho durante todo o percurso. Seus olhares me mantinham sempre em um lugar muito confortável.

Às minhas queridíssimas e lindas irmãs que estão sempre ao meu lado, aos seus sorrisos encantadores e às conversas que iluminaram meus dias.

Aos meus queridos amigos Leonardo D'Ávila, Diego Cervelin, Rodrigo Lopes de Barros, Pádua Fernandes, Eduardo Sterzi, Fernando Bastos Neto, Eduardo Viveiros de Castro, Jorge Wolff e Antônio Carlos dos Santos.

Às minhas queridas amigas Ana Carolina Cernicchiaro, Luiza Ribas, Renata Gomes, Veronica Stigger, Deborah Danowski.

Ao Jango, meu parceiro de todos os dias e madrugadas.

Aos meus queridos amigos do twitter que acompanham virtualmente esta tese.

Aos colegas e professores da Escola Brasileira de Psicanálise – EBP-SC.

E por último, mas não menos importante, ao Alexandre Nodari, meu amor, pela parceria nas nossas invenções de *Sopros*, pela alegria, pelo carinho e pela incrível experiência de viver junto.

*a fundação de uma obra não é a produção infinita de objetos:
é a formulação de uma possibilidade de vida.*

Hélio Oiticica

Resumo

Esta tese trabalha algumas obras e conceitos do artista Hélio Oiticica (1937-1980). Partindo do conceito de acontecimento, nossa hipótese é que Oiticica era um inventor de acontecimentos, porque entendia a arte como a criação de uma possibilidade de vida. Hélio abandona a concepção de objeto autônomo de arte para pensar a experiência, a relação, com o objeto. Isto implicou a mudança do conceito de espectador para participador, iniciando assim uma política de alteridade. De modo que suas proposições foram ganhando contornos de invenções de mundo. Foram quatro eixos que elegemos para pensar essas questões: *Apocalipopótese*, evento coletivo de 1968; *Subterrânia*, conceito que Oiticica elege para pensar suas proposições; *Parangolés*, as capas que pensou e repensou durante toda a vida; e *Cosmococas*, suas experiências de *quase-cinema*.

Sumário

1. Introdução	7
2. Invenção de acontecimentos	12
2.1 Acontecimentos: programas para além da arte.....	15
2.2 As relações da arte.....	20
2.3 O caso Rex.....	27
2.4 Apocalipopótese: o começo.....	37
3. Subterrânia: estado de emergência	57
3.1 Devir-sub	58
3.2 Fantasmagorias nuevairorquinas malassombrâdrade	68
3.3 O processo involutivo da subsistência.....	83
4. Parangolés: incorporação	98
4.1 O percurso da participação	98
4.2 A anti-cultura.....	110
4.3 Estados de ficção	116
4.4 O corpo suprasensorial	125
4.5 Performinviventos	133
4.6 Capa-corpo-roupa-mundo.....	141
5. Cosmococa: programa para a invenção de mundos	156
5.1 Escrerbuto.....	157
5.2 Não-narração: a falação neurótica	165
5.3 Mundo-Abrigo	177
5.4 Imagem-pulsão, imagem-movimento.....	182
5.5 Olhar com o corpo	192
5.6 As máscaras	199
6. Me perguntaram o que eu faço. Eu respondi: nada. Não tenho tempo	210
7. Referências	213

1. Introdução

Depois de mergulhar no arquivo de Hélio Oiticica (1937-1980) nenhuma categoria parece poder dar conta de abrigar suas idéias. Milhares de documentos mostram que seu exercício de invenção solicita do leitor um trabalho de associação que abra o arquivo mais do que o interprete. Neste sentido, entendemos o arquivo não como um bloco total sem lacunas, e sim como um espaço cheio de frestas. E foi nos desvios que nos aventuramos para inventar o arquivo de Hélio como virtualidade, como vir a ser, mais do que como uma série de documentos autônomos¹. Partimos de uma concepção de tempo anacrônica, de “con-temporalização” e não de “um tempo natural”; operamos uma *composição* do arquivo, com o intuito de fazer emergir uma política dessas lacunas que se apresentaram como uma força irrefreável de desejo. Deste modo, esta tese pensa Hélio Oiticica como um teórico do presente² e nosso principal objetivo é *animar* o arquivo, abrindo-o, para entender como suas propostas podem intervir política e eticamente no presente. Começaremos então com um procedimento textual: no corpo da tese serão incorporados alguns fragmentos dos seus documentos.

Se uma das lições mais importantes deixadas por Hélio, como veremos a seguir, foi a de que não é possível pensar o objeto da arte como objeto estático, sendo necessário pensá-lo nas suas relações com o mundo, então não poderíamos tomar seu arquivo como “objeto da tese”. Ou seja, o que mantemos aqui é uma relação dinâmica com este arquivo. Portanto, *segundo Hélio Oiticica* não quer dizer que estamos tentando interpretar seus escritos no sentido de nos esforçarmos para tentar entender o que ele estava querendo dizer. *Segundo Hélio Oiticica* é um deslocamento, ou melhor, é a devoração de um ponto de vista em uma relação intensiva com os seus textos. O *segundo* de *segundo Hélio Oiticica* foi roubado de *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector e se situa precisamente na relação entre G.H. e a barata: os textos nos olharam constantemente e a cada olhar revelaram um estranhamento, uma diferença. A

¹ Estamos tomando o conceito de arquivo de Jacques Derrida exposto em seu livro *Mal de Arquivo*. Derrida, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Cláudia Moraes Rego (trad.). Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001.

² Partimos do conceito de “contemporâneo” de Giorgio Agamben, desdobrado por Raúl Antelo, que, por sua vez, *con-temporaneamente*, compõe o conceito de literatura do presente de Susana Scramim: “as obras do tempo presente, além de manifestarem uma forte opção pela arte produtora de pensamento, estariam ligadas a certas noções de fazer literário [artístico] que incluem um não-fazer, reafirmam, ao contrário, apenas um ‘querer’ fazer, isto é, incluem uma noção de abandono do próprio ato de ‘fazer’ literatura”. Scramim, Susana. *Literatura do Presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007, p. 14.

intimidade que se supõe com *segundo Hélio Oiticica* é, na verdade, uma *extimidade*. O ponto de uma incorporação da manifestação de uma alma coletiva e exterior. Enfim, uma experiência de corpo a corpo com um arquivo vivo e animado. *Segundo Hélio Oiticica* significa segundo as suas impressões, marcas e rastros pulsionais e pulsantes impressos pelo seu corpo nos textos, no nosso corpo e no nosso corpo do texto. Neste sentido, o trabalho que Hélio retirou a todo tempo da estetização ganha, na verdade, um sentido profundamente estético, ou seja, de sensibilização dos corpos e da experiência, como explica Susan Buck-Morss, “o campo original da estética não é a arte, mas a realidade - a natureza, corpórea, material. Como escreve Terry Eagleton, ‘A estética nasceu como um discurso do corpo’”³. As proposições de Hélio podem ser consideradas estéticas na mesma intensidade da sua ética, daí suas relações entre arte, vida e mundo. Mas a constante ênfase na desestetização da arte por parte de Hélio não foi à toa: tratava-se de atravessar este conceito porque ele o entendia como um conceito cultural.

Elegemos quatro eixos para pensar estas relações. O primeiro deles é o conceito de acontecimento que atravessa subterraneamente a tese. Este conceito é abordado a partir da prática artística do *happening*, muito frequente nos anos 1960-70. Os espaços e os tempos que se reconfiguram no *happening* são *proto-mundos* dos que serão propostos por Oiticica com *Apocalipópótese*, *Subterrânia*, os *Parangolés* e as *Cosmococas*. Nossa hipótese é que Hélio propunha a invenção de acontecimentos, ou seja, abrir os corpos ao devir e ao desejo. E esta invenção é um procedimento de “síntese disjuntiva”, que implica, por um lado, a junção, que são as extensões do corpo-mundo, da arte-vida, da roupa-corpo; e, por outro, a disjunção, a fórmula da invenção a partir da experiência de cada corpo como produção de diferença. A noção de síntese disjuntiva, ou de simultaneidade, como ele irá concebê-la, também se justifica na medida em que Hélio procurou todo o tempo uma intensa relação entre coletividades e individualidades, uma relação através da qual “duas coisas ou duas determinações são afirmadas *por* sua diferença”⁴. A arte como acontecimento funda um “programa além da arte”⁵.

³ Buck-Morss, Susan. “Estética e anestética: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Rafael Lopes Azize (trad.). Em: *Revista Travessia*. Florianópolis. n.33, ago.-dez. 1996, p. 13.

⁴ Deleuze, Gilles. *Lógica do Sentido*. Luiz Roberto Salinas (trad.). São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 178.

⁵ Programa Hélio Oiticica #0090/78 (As referências aos documentos de Hélio Oiticica, digitalizados pelo Programa Hélio Oiticica, serão feitas com a abreviação HO seguida do número/ano. Boa parte dos documentos está disponível no site do Itaú Cultural e pode ser acessado neste endereço: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm).

Assim, tudo começa pela contingência e *Apocalipopótese* será vista com olhos de surpresa. Os pontos luminosos deixados pelas hipóteses do apocalipse serão traçados a partir da loucura, da cultura de massas e da experiência. Experiência que tem seu sentido forte de lançar-se para fora, de lançar-se ao perigo. E constitui uma política de alteridade uma vez que só através da experiência é possível a relação com o outro. Este pensamento de Hélio tem profundas consequências políticas. Com a proposta de *envolvimento* do corpo na arte, Hélio pensava uma economia libinal, que aparece em *Subterrânia*, como uma proposição para além do desenvolvimento, compondo o segundo eixo. Não se trata mais de uma transcendência, de superar ou de evoluir, mas sim da criação de um campo de imanência. E isto só será possível através de outro pensamento em relação ao objeto da arte. A ênfase de Hélio se dá, sobretudo, nas *relações* com o objeto, deixando de lado a intenção de criar categorias para debater sobre o que seria ou não um objeto artístico.

Os *Parangolés* são o terceiro eixo da tese. Entenderemos que Hélio, ao criar as capas, pretendia uma alteração do conceito de cultura, uma vez que denominava suas criações como “anti-cultura”, e assim procuramos demonstrar o que estava em jogo no *Programa Ambiental* que abrigava os *Parangolés*. Neste capítulo, traçamos um caminho para responder o desafio lançado por Hélio em 1965, quando disse que estava para ser pensada uma ontologia dos *Parangolés*. Além disso, mostraremos como os *Parangolés* engendram um conceito de ficção que já não é representação, mas sim incorporação e possessão, que são curiosamente deslocadas do ritualismo. Hélio resgata a antropofagia para transformá-la em uma *super-antropofagia*, de modo que a ficção se torna devoração, a incorporação de uma nova realidade.

De *Apocalipopótese* às *Cosmococas quase-cinemas*, nosso quarto eixo, passamos de um grande acontecimento aos *quase-acontecimentos*. A iminência e latência de *subterrânia* reaparecem como forças de invenção de mundos intensificadas pelo uso da cocaína. Nas *Cosmococas*, podemos vislumbrar alguns procedimentos que indicam um caminho para invenções dos mundos e que passam pela constituição das subjetividades, por uma forma de compreensão do homem que culminará em uma posição feminina.

Não se trata, porém, de determinar mundos a partir do ponto de vista de Hélio Oiticica; antes, trata-se de desenhar as condições de possibilidade que surgem a partir das suas proposições. O mesmo serve para os modos de vida: quando Hélio fala em criação de possibilidades de vida, ele não está dizendo que quer criar uma possibilidade

de vida para que vivamos ao seu modo, mas, novamente, trata-se da invenção de condições de possibilidades de mundos que *abriguem* esses corpos singulares. Por isso, a questão da alteridade estará sempre presente, pois só é possível pensar o mundo com o outro. Mas isto não se dá por processos de identificação, ao contrário, não se trata de uma coincidência com o outro e, como veremos também, entre corpo e imagem.

Tudo isto é atravessado por um pensamento anárquico transmitido por seu avô José Oiticica⁶, que também atravessa a tese como proposição des-hieraquizada do mundo e das relações sociais. A aposta, por certo, é na experiência e no contato com os objetos porque entendemos que as imagens são as existências que podemos encarnar mediunicamente. Ou seja, não se trata de compreender a imagem estática como uma imagem da realidade; mais certo seria, como sugere Jair Fonseca, acreditar “na realidade das imagens”⁷. Aí entramos em um campo mágico (tendo em vista a mesma raiz etimológica de magia e imagem⁸) que a civilização tenta a todo tempo racionalizar, e que se dá também através do mimetismo. Contudo, não perdemos de vista a morte que está na imagem, ou seja, a *imago*. É por aí que recuperamos a importância do jogo, como os jogos infantis que eram, para Benjamin, brincadeiras miméticas – que não se reduzem à imitação dos homens, ao contrário, se expandiam para outras naturezas –, mas também o jogo com a morte. De modo que as *sobrevivências das imagens* serão entendidas não apenas como uma projeção do corpo nas imagens, mas também como imagens que se projetam nos corpos. Portanto, pensamos de acordo com Benjamin que, a partir da *tradutibilidade* da obra, diz que a tradução mantém com o texto original uma relação vital. Ou seja, é uma encarnação demoníaca que trabalha animando essas sobrevivências na criação de um novo texto, ou de novas possibilidades de vida. Deste modo, a fantasia também passará a ser entendida como a incorporação de novas realidades e não apenas a instância, como queria Freud, onde realizamos nossos desejos que não podem aparecer na “realidade”.

⁶ José Oiticica foi muito importante na difusão do anarquismo no Brasil, além de ter sido professor de língua portuguesa, poeta parnasiano e filólogo. Sobre as conexões entre José Oiticica, José Oiticica Filho, pai de Hélio e Hélio Oiticica. cf. Trovão, Ana Carolina. *Cosmococa: anarquismo, liberdade e experimentalismo na obra de Hélio Oiticica*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná, 2006.

⁷ O autor refere-se aos textos sobre cinema de Rogério Sganzerla: “contra a ‘imagem da realidade (essa tendência elitista-ilusionista)’, nosso crítico defende a godardiana realidade das imagens”. Fonseca, Jair. “O cine-olho crítico de Rogério Sganzerla”. Em: Sganzerla, Rogério. *Textos Críticos 2*. Sérgio Medeiros e Manoel Ricardo de Lima (Org.). Florianópolis: EdUFSC, 2010, p. 14.

⁸ *Magie* vem do grego *mageia* (de magos).

Segundo Hélio Oiticica: “a fundação de uma obra não é a produção infinita de objetos: é a formulação de uma possibilidade de vida”⁹. É por este caminho que escrevemos as páginas que seguem.

⁹ HO #0307/70.

2. Invenção de acontecimentos

Em agosto de 1978, Hélio Oiticica escreveu sobre alguns eixos decisivos do seu trabalho, a saber, sobre o corpo, a experiência e a invenção: “– o corpo e as experiências ditas sensoriais foram e são a ponte necessária para o INVENTOR emergir → não são o fim: são os pretextos sempre renováveis”¹⁰. O corpo e a experiência são os meios para a invenção: invenção devoradora de corpos, devoradora de sensações, constante apropriação do mundo. Esses três pontos sempre andaram juntos nos trabalhos de Hélio como meio para pensar as relações da arte com a vida, a política e o mundo. Era disso que se tratava: pensar as relações, a participação do espectador, os desdobramentos, as metamorfoses possíveis a partir das experiências, as formas de desestabilizar um “sistema de arte”. Suas proposições atravessam o conceito de cultura para adentrar o campo da ética e do sensível.

Nas proposições de Hélio Oiticica, a disjunção experimental do *Manifesto Antropófago* (“tupi, or not tupi that’s the question”) encontra-se com a conjunção inventiva e sintética do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (“pela invenção e pela surpresa”), de Oswald de Andrade (e também dos poetas concretos), em uma lógica do acontecimento que, segundo Deleuze, é a da síntese disjuntiva¹¹. Esta síntese disjuntiva¹² não é outra coisa senão o *devenir*, que, por sua vez, significa *desejar*¹³.

¹⁰ HO #0090/78. O texto citado foi reproduzido no livro *Museu é o Mundo*. cf. Oiticica, Hélio. *Museu é o mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

¹¹ A síntese-disjuntiva é o que propicia a relação entre elementos heterogêneos sem que haja uma exclusão e é a partir desta relação que o *devenir* se torna possível porque retira a fixidez do *eu*. Deleuze explica na vigésima quarta série, “Da Comunicação dos Acontecimentos”, na *Lógica do Sentido*: “Não que a disjunção seja reduzida a uma simples conjunção. Distinguem-se três espécies de síntese: a síntese conectiva (se..., então) que recai sobre a construção de uma só série; a síntese conjuntiva (e), como procedimento de construção de séries convergentes; a síntese disjuntiva (ou) que reparte as séries divergentes. Os *conexa*, os *conjuncta*, os *disjuncta*. Mas, justamente, toda a questão é de saber em que condições a disjunção é uma verdadeira síntese e não um procedimento de análise que se contenta em excluir predicados de uma coisa em virtude da identidade do seu conceito (uso negativo, limitativo ou exclusivo da disjunção). A resposta é dada na medida em que a divergência ou descentramento determinados pela disjunção tornam-se objetos de afirmação como tais. A disjunção não é, em absoluto, reduzida a uma conjunção; ela continua sendo disjunção uma vez que recai e continua recaindo sobre uma divergência enquanto tal. Mas esta divergência é afirmada de modo que o *ou* torna-se ele próprio afirmação pura. Em lugar de um certo número de predicados serem excluídos de uma coisa em virtude da identidade de seu conceito, cada ‘coisa’ se abre ao infinito dos predicados pelos quais ela passa, ao mesmo tempo em que ela perde seu centro, isto é, sua identidade como conceito ou como eu”. Deleuze, Gilles. *Lógica do Sentido*, p. 180.

¹² A síntese disjuntiva foi o conceito usado por Eduardo Viveiros de Castro para definir o *Tropicalismo*: “havia uma série de conflitos, e de repente o tropicalismo chegou para resolver o problema de alguma maneira, porque ele fez a síntese. Não uma síntese conjuntiva, mas uma ‘síntese disjuntiva’, diria Deleuze: Vicente Celestino e John Cage. E essa é a resposta que a América Latina tem que dar para a alienação cultural, é a única proposta de contra-alienação plausível, a única teoria de libertação e autonomia culturais produzida na América Latina. Agora todo mundo está descobrindo que tem que

Poderíamos dizer que Hélio Oiticica praticou durante todo seu trabalho uma constante tentativa de “invenção de acontecimentos”, ou seja, concentrou-se em suscitar devires e desejos. A opção pela surpresa, pela aventura e pela experiência era o caminho através do qual Oiticica inventaria condições para pensar tornar possível a emergência de outros mundos, cosmos, *quase-cosmos*, possibilidades de vida. Hélio, portanto, não queria “nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo”, mas sim ver o mundo “com olhos livres”¹⁴.

Em muitos aspectos as proposições de Oiticica se aproximam do conceito de *happening*. Entendendo o *happening*, no sentido forte de suscitar *acontecimentos*, abordaremos esta prática que, nos anos 1960, aparecia como um “programa além da arte”. E isto se dava, sobretudo, pelo momento político de fortes ditaduras que a América Latina atravessava. Hélio menciona o *happening* no *Esquema Geral da Nova Objetividade* como uma das formas de arte que permite a participação do espectador e que constitui uma tendência para a arte coletiva. Não é demais lembrar que, durante a

hibridizar e mestiçar, que os Mutantes, por exemplo, são legais. Os Mutantes são hoje a vanguarda da vanguarda pop, valores disputados nos mercados discográficos mais antenados das estrangeiras... Do lado mais cabeça, agora o pessoal se tocou também, por exemplo, que Hélio Oiticica é um gênio. Mas é claro que é. A gente sabia disso... Demorou um pouco para a ficha cair”. Sztutman, Renato (Org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008, p. 169-170.

¹³ Deleuze define o devir como uma dupla captura que pode também ser um sinônimo de síntese disjuntiva, pois está associado à ideia de que não se exclui uma coisa para devir, ao contrário é uma multiplicação, uma incorporação: “os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra natureza. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal etc. Uma entrevista poderia ser simplesmente o traçado de um devir. A vespa e a orquídea são o exemplo. A orquídea parece formar uma imagem de vespa, mas, na verdade, há um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura pois ‘o que’ cada um se torna não muda menos do que ‘aquele’ que se torna. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa”. Deleuze, Gilles. *Diálogos*. Eloisa Araújo Ribeiro (trad.). São Paulo: Escuta, 1998, p. 3. François Zourabichvili deixa mais claro do que se trata o conceito deleuziano: “devir é o conteúdo próprio do desejo. (...) desejar é passar por devires. (...) Devir é uma realidade: os devires, longe de se assemelharem ao sonho ou ao imaginário, são a própria consistência do real. Convém, para compreendê-lo bem, considerar sua lógica: todo devir forma um ‘bloco’, em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se ‘desterritorializam’ mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a ‘faz fugir’”. Zourabichvili, François. *O vocabulário de Deleuze*. André Telles (trad.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

¹⁴ Andrade, Oswald. “Manifesto da poesia Pau-Brasil”. Em: *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 1995.

adolescência, Hélio Oiticica escreveu muitas peças de teatro¹⁵, a proto-forma do *happening* e da *performance*¹⁶.

Reunir os corpos na rua, estimular a participação, pensar coletividades, propor experiências, enfim, inventar acontecimentos, era mais do que um projeto artístico, ou uma associação mais evidente entre arte e política: era um “exercício experimental de liberdade”, para ficarmos com a formulação de Mário Pedrosa sobre a arte ambiental de Hélio Oiticica¹⁷. No entanto, este exercício não se restringe apenas ao momento político de outrora: trata-se de uma constante luta contra as variadas e sofisticadas formas de apreensão da vida, contra o controle e o disciplinamento dos corpos e da experiência. Trata-se, enfim, de estar à espreita, do devir-animal deleuziano, ou ainda, de fazer irromper a surpresa através da ação e da participação. Uma proposta de re-envolvimento da arte com o mundo, a vida e a política.



Hélio Oiticica, à espreita. Foto de Eduardo Viveiros de Castro. 1979

¹⁵ Hélio Oiticica, em 1952, aos 15 anos de idade redigiu a peça *Fertilidade*. Em 1953, escreveu as peças *Eduardo e Carolina*, *Os revoltados*, *Como os maridos enganam*, *Lili*, *O megalomaníaco*, *Os homens são sempre assim*, *Caminhos sem fim*, e fez também uma adaptação de *Medéia* e a tradução de *O pai* de August Strindberg.

¹⁶ Para pensar o *happening* e a *performance* deve-se sempre levar em conta a encenação de *Ubu Rei* de Alfred Jarry, e o *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud. Foi a partir deles que se começou a pensar a participação na arte. cf. Goldberg, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Percival Panzoldo de Carvalho (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2006.

¹⁷ Pedrosa, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. Em: *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

2.1 Acontecimentos: programas para além da arte

A alegria é a prova dos nove
Oswald de Andrade

A década de 1960 foi marcada fortemente pela prática artística do *happening*. Na América Latina ela foi teorizada pioneiramente por Oscar Masotta¹⁸ que, em 1966, planejava um *happening* cujo título seria: *Para inducir el espíritu de imagen*. Masotta mantinha uma pesquisa interessante sobre “*el arte de los medios*”¹⁹, uma elaboração crítica do *happening*, que pensava e atuava nos meios de comunicação de massa. No Brasil, a realização do primeiro *happening* foi atribuída a Wesley Duke Lee em 1963. Caetano Veloso, em mais de uma oportunidade, disse que fazia *happenings* e o mais significativo deles talvez tenha sido sua atuação no *III Festival Internacional da Canção*, quando proferiu seu famoso discurso depois de cantar “É proibido proibir”²⁰.

¹⁸ Oscar Masotta foi uma figura muito importante nos anos 1960 e 1970. Como agitador cultural na Argentina planejou, atuou e influenciou uma série de artistas (entre eles, Eduardo Costa, que viria a ser amigo de Hélio Oiticica nos anos 1970, Raul Escari, Roberto Jacoby, Osvaldo Lamborghini, etc.) com seus *happenings*, seus escritos sobre arte *pop*, histórias em quadrinhos, estruturalismo, psicanálise, marxismo e seu livro sobre Roberto Arlt. Masotta foi também o introdutor de Jacques Lacan em língua espanhola, na Argentina e na Espanha.

¹⁹ *El arte de los medios de comunicación de masa* foi um desdobramento crítico dos *happenings* na Argentina. Animados pela máxima de Marshall McLuhan de que “o meio é a mensagem”, Eduardo Costa, Roberto Jacoby e Raúl Escari, tendo como um de seus maiores entusiastas Oscar Masotta, planejaram atuar dentro dos meios com uma posição crítica que fosse, ao mesmo tempo, arte e desnudamento dos mecanismos dos meios. Em 1966, Costa, Jacoby e Escari realizam o *happening da participação total* que consistia na divulgação de um *happening* que não aconteceu. Ele só aconteceria, de fato, do convite à realização, nos meios. O que configuraria uma indistinção entre verdade e mentira. Com a intenção de tematizar os meios e alcançar definitivamente o público, a arte dos meios criou um acontecimento que foi apenas uma “imagem da imagem” documentada com a participação dos espectadores – requisito básico de um *happening* – de uma mentira. A imagem do falso informe e a notícia de um *happening* que aconteceu, mas que, na verdade, não aconteceu, tenta desnudar a estrutura dos meios. Entretanto, menos que denunciar que os meios inventam ou distorcem as notícias deixando o espectador alienado da realidade em que ele vive, a arte dos meios já esboçava a tese de que os meios produzem a realidade: o *happening*, apesar de inexistente, aconteceu *nos meios*. cf. Katzenstein, Inés. *Escritos de Vanguardia: arte argentino en los años '60*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007 e Jacoby, Roberto. “Uma arte dos meios de comunicação (manifesto)”. Em: *Sopro*, nº 17. Desterro, dez. 2009.

²⁰ Caetano, em meio às vaias do Festival de 1968, disse: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Aqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de Charleston. Sabem o que foi?

Mas não menos importantes foram as atuações dos músicos baianos nos meios de comunicação de massa nos quais também se privilegiava o *happening*²¹.

A prática do *happening* tinha como princípio sair do cumprimento de um protocolo artístico para abrir a arte ao acaso, à contingência. Esta foi uma das saídas para o momento de reconhecidas repressões, produto dos golpes militares tanto aqui no Brasil, em 1964, quanto na Argentina, em 1966, quando Onganía toma o poder. Nesse contexto, o interesse pelo *happening* não foi por acaso: o verbo “acontecer”, segundo o dicionário Houaiss, “deriva do latim **contigescere*, variante de **contingescere*, incoativo de **contigère*, do latim *contingère* ‘tocar a, em; alcançar, atingir, chegar a; encontrar, topar; suceder; resultar de’”. Ou seja, além da dimensão do acaso, da espontaneidade, da contingência, o acontecimento também traz a dimensão do contato e do encontro. Além disso, encontramos na língua inglesa *to happen* e *happy* – que derivam da mesma raiz etimológica, *hap*, que significa contingência, acaso, fortuna – o que vincula o acontecimento (*happening*) à felicidade (*happiness*).

Em um cenário político de amplo tolhimento da imaginação, do contato e da multiplicidade, o *happening* é uma aposta para devolver potência aos corpos e às imagens. *Happening* seria, então, uma intervenção no contínuo da ordem, uma “prática-grito”, diria Oiticica; um “deslocamento do imaginário”²², segundo Masotta. Seria, pois, uma maneira de tentar suspender o tempo cronológico através da experiência sensorial tendo a felicidade como horizonte, já que, afirmava Hélio, “a busca geral da felicidade é, sem dúvida, o fim da arte, o seu ponto crucial”²³. O importante era colocar o

Foi a Gabriela do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega!”

²¹ Sobre este “momento tropicalista”, cf. Dunn, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Cristina Yamagami (trad.). São Paulo: Unesp, 2009, especialmente pp. 145-185; Favaretto, Celso. *Tropicália: Alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

²² A idéia de “deslocamento do imaginário” é proposta no texto de Alicia Paez que contribui para o livro *Happenings*, e que Masotta adota acrescentando: “tratandose de un ‘cambio de lugar’ de los objetos de la imaginación, o bien, de un ‘anclaje’ de los objetos de la imaginación en las cosas de la realidad”. Masotta, Oscar. “Prologo a Happenings”. Em: Longoni, Ana (Org.) *Revolución en el arte*. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta. Buenos Aires: Edhasa, 2004, p. 190.

²³ HO #0192/67.

espectador em ação, tirá-lo da contemplação, pois a experiência da arte consistiria em uma “poética do instante, ou do seu erguimento como o mais eficaz para exprimir as infinitas possibilidades da imaginação humana posta em ação”²⁴.

Com a lógica do instante teríamos uma intervenção no contínuo da ordem cronológica e no *happening* isto se daria, justamente, porque uma de suas características é atuar mais no tempo do que no espaço. Como a dimensão do acaso e do imponderável se faz presente, participar de um *happening* pressupõe enredar-se nas surpresas e nas distrações sensoriais que são propostas. Susan Sontag aponta que “a duração e o conteúdo imprevisível de cada *happening* são essenciais para o efeito. Isto ocorre porque o *happening* não possui enredo, história e, portanto nenhum elemento de suspense (que implicaria a resolução do suspense)”²⁵. A autora argumenta que esta é a “alógica dos sonhos”, porque está desvinculada do tempo cronológico e não tem, necessariamente, um discurso racional e encadeado. Sendo assim, conclui Sontag, eles não têm passado e “como o próprio nome sugere, os *happenings* estão sempre no presente”. A justaposição das imagens dos sonhos é também a justaposição das temporalidades, uma “justaposição selvagem”, como argumenta Sontag. Sendo assim, pode-se dizer que o tempo do *happening* é o “ainda-aqui-e-já-passado ainda-por- vir-e-já-presente”, sugerido por Francois Zourabichvili²⁶ a propósito do acontecimento deleuziano. A poética do instante que se realiza no ato, explica Lygia Clark, é a realização no presente do passado e do futuro. Mas esta realização se dá enquanto devir, como acontecimento: “Só o instante do ato é vida. Por natureza, o ato contém em si mesmo seu próprio excesso e seu próprio *vir-a-ser*. O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. Tomar a consciência é ser no passado. A percepção bruta do ato é o futuro *de se fazer*. O passado e o futuro estão implicados no *presente agora* do ato”²⁷. Podemos ler a mesma concepção de tempo em Hélio. Quando perguntado sobre a relação de seu trabalho com o passado, respondeu: “tudo está relacionado ao passado e não está, é claro, inclusive o presente e o futuro; mas e se lhe disser que não sinto esta relação entre passado-presente-futuro? (...) a grande descoberta do mundo atual seria o viver em absoluto, sem a relação velha do tempo cronológico, que é repressiva e

²⁴ HO #0152/68.

²⁵ Sontag, Susan. “Happening: uma arte de justaposição radical”. Em: Idem. *Contra a interpretação*. Ana Maria Capovilla (trad.) Porto Alegre: L&PM, 1987.

²⁶ Zourabichvili, Francois. *O vocabulário de Deleuze*, 2004.

²⁷ Clark, Lygia. “A propósito do instante” (1965). Em: *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 27. grifo nosso.

cruel”.²⁸ Ou seja, a relação com o tempo é de devir e não de sucessão. Por isso, podemos dizer que o *happening* não propõe uma totalidade temporal: ele suspende o tempo cronológico para que as imagens, os significantes sem significados, produzidos pelas experimentações, formem novas séries em um *vir-a-ser*. Trata-se, portanto, de potencializar o instante, de intensificar as imagens, as sensações e as experiências.

Para Sontag, os efeitos dos *happenings* derivam da técnica surrealista da colagem, assim como a *merzbau* de Kurt Schwitters – fundamental para os *Parangolés* de Hélio Oiticica²⁹ –, que coloca os materiais em justaposição no intuito de chamar a atenção ao que era dado como inútil, abjeto, ou irrelevante, compondo com eles objetos de sátira social. A autora ressalta o princípio psicanalítico do surrealismo e reitera que tanto a técnica surrealista quanto a dadaísta correspondem à da interpretação dos sonhos, à da livre associação psicanalítica, marcando, assim, o aspecto alógico e sem sentido aparente que, na verdade, é o que funda o sentido. Sontag coloca essas categorias ao lado do *happening* e conclui que esta prática pode ter um caráter terapêutico – neste ponto vale lembrar o *Objeto Relacional* de Lygia Clark³⁰ – uma vez que o sem-sentido associa-se também ao terror, como no cinema surrealista, e na relação com os sonhos que fundamentam o “teatro da crueldade” de Artaud³¹ – outro autor caríssimo a Hélio Oiticica – em que a violência, exaustivamente proposta nos *happenings*, é um tema relevante:

O surrealismo é talvez a extensão mais ampla da idéia da comédia, abrangendo toda a gama do humor até o terror. É o cômico e não o ‘trágico’, porque o surrealismo (em todos os seus exemplos, que incluem o *happening*) enfatiza os extremos da dissociação – que constituiu predominantemente o tema da

²⁸ HO #0159/68. Hélio respondeu a 25 perguntas elaboradas por Walmir Ayala para o livro *A criação plástica em questão*. O trecho citado é a resposta a questão: “Seu trabalho está relacionado com o passado? Até que ponto?”.

²⁹ No seu texto de novembro de 1964, *Bases fundamentais para uma definição do Parangolé* (HO #0035/64), Oiticica dizia que “a palavra [Parangolé] aqui assume o mesmo caráter que para Schwitters, p.ex., *Merz* e seus derivados (*Merz-bau* etc.), que para ele eram a definição de uma posição experimental específica fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda sua obra”. Este texto foi publicado também em Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 65.

³⁰ Em 1976, Lygia Clark cria o *Objeto Relacional* e passa a trabalhá-lo com fins terapêuticos. Clark o explica do seguinte modo: “O ‘objeto relacional’ não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos”. Clark, Lygia. “Objeto Relacional”. Em: *Idem*, p. 49.

³¹ Sontag afirma que as bases do teatro de Artaud são as que melhor definem o *happening*: “as prescrições de Artaud em *O Teatro e Seu Duplo* descrevem melhor do que qualquer outra coisa o que são os *happenings*. Artaud mostra a relação entre três características típicas do *happening*; primeiro o tratamento supra-pessoal ou impessoal das pessoas; segundo a ênfase no espetáculo e no som e o desprezo pela palavra; e terceiro, o objetivo declarado de agredir o público”.

comédia, assim como a associação é o tema e a fonte da tragédia. Eu e outros espectadores freqüentemente rimos durante os *happenings*. Não acho que isto ocorra simplesmente porque ficamos embaraçados ou nervosos diante de ações violentas e absurdas. Acho que rimos porque o que acontece nos *happenings* é engraçado, no sentido mais profundo. O que não os torna menos terríficas. Há algo que nos levaria a rir, se nossa piedade social e nosso sentido altamente convencional do sério nos permitissem isto, da mais terrível das catástrofes e atrocidades modernas. Há algo cômico na experiência moderna enquanto tal, uma comédia diabólica, não divina, exatamente na medida em que a experiência moderna se caracteriza por situações de dissociações mecânicas e sem sentido. A comédia, não é menos cômica por ser punitiva. Como na tragédia, toda comédia precisa de um bode expiatório, alguém que seja punido e expulso da ordem social representada mimeticamente no espetáculo. O que ocorre no *happening* obedece apenas à prescrição de espetáculo de Artaud que eliminará o palco, ou seja, a distância entre espectadores e atores, e ‘envolverá fisicamente o espectador’. No *happening*, este bode expiatório é o público³².

O que Sontag aponta é que o *happening*, por sua característica de justaposição radical e pela participação do espectador, não tem como princípio a representação de um acontecimento que tenderia a dar um sentido, através da interpretação, às ações. Ao contrário, ao aproximar o *happening* do terror e do sem-sentido, Sontag aponta que a prática não visa preencher os sujeitos de explicações razoáveis para as imagens e sensações que se produzem incessantemente. Daí sua aproximação com a vida: os *happenings* mostram que a vida não é plena de sentido e, como suspendem o tempo e o sentido, presentificam e intensificam o vazio. O cotidiano não é, portanto, representado nos *happenings* porque os materiais escolhidos, ou as abordagens escolhidas, estão ali destacados em um novo contexto. É como a criação de outro mundo. Sustentar o vazio que aparece com o deslocamento, o Real, é a possibilidade de estabelecer os sentidos que se dão sempre *après-coup*³³; daí a importância da experiência como “nova barbárie” que Walter Benjamin³⁴ sugere, isto é, inventar novas relações. A partir dessa compreensão do incompreensível imponderável, do acaso, entende-se a felicidade, que

³² Idem.

³³ Jacques Lacan diz que o sentido se dá só-depois, *après-coup*, isto é, não existe significado dado *a priori*. Dizia também que é a partir das incisões sobre o Real que o sujeito se torna capaz de sustentar o vazio sobre o qual ele atua. O processo analítico ajudaria a construir a borda que exerce a função do fio simbólico que arma o sentido. É em torno do vazio, ou seja, do sem sentido, que se constrói o sentido. Esse vazio, no entanto, não é preenchido, ele é contornado. cf. Lacan, Jaques. *O Seminário*. Livro 11: os quatro conceitos fundamentais de psicanálise. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. MD Magno (trad.). Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

³⁴ cf. Benjamin, Walter. “Experiência e Pobreza”. Em: Idem. *Documentos de cultura/Documentos de Barbárie*: escritos escolhidos. Willi Bolle (trad.). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986. pp. 160-175.

está sempre, segundo Agamben, relacionada a um acontecimento mágico³⁵, que poderíamos estender para a “vivência mágica”³⁶ dos *Parangolés* de Oiticica.

Podemos entender que o *happening*, enquanto produção artística, é um meio para o acontecimento, poderíamos dizê-lo também um *quase*-acontecimento. Ao despertar o terror, o riso, a sensorialidade corporal, *como se* os acontecimentos fossem verdade, o *happening* assume um caráter ficcional potencializando o falso, para usarmos a expressão de Deleuze³⁷. Porém, como o *happening* intensifica as sensações e como o sujeito realiza a obra, os *efeitos* dessa experiência passam a habitar um limiar indecível entre realidade e ficção que, por sua vez, aprofunda as relações entre arte-política, arte-vida, arte-mundo, mundo-vida. Como veremos, a prática do *happening* tenta aprofundar a relação entre essas esferas, mas isso não implica uma síntese enquanto dissolução de uma na outra, e sim a síntese-disjuntiva, ou seja, antes, mostra que essas esferas não são separadas e que seus efeitos podem transformar, abrindo os sujeitos ao devir.

2.2 As relações da arte

Allan Kaprow foi pioneiro na realização de *happenings* nos Estados Unidos. Inspirado pelas execuções musicais experimentais de John Cage, que definiu os *happenings* como “eventos teatrais espontâneos e sem trama”, Kaprow se tornou a grande referência do *happening* norte-americano, que foi saudado e reproduzido com entusiasmo na Europa, Japão e América Latina. Seu primeiro *happening* foi realizado, em 1959, com o título *18 happenings in 6 parts*, na *Reuben Gallery* em Nova Iorque. Kaprow começa com os ambientes, que são extensões de *assemblages*, e migra para o *happening*, segundo Pierre Restany³⁸, quando se torna aluno de John Cage. O crítico

³⁵ Agamben associa a magia à felicidade porque esta última seria fruto da contingência, e não do merecimento. A felicidade, explica o filósofo, “só nos cabe no ponto em que não nos estava destinada, não era para nós. Ou seja, por magia. Nesse momento, quando a arrebatamos da sorte, ela coincide inteiramente com o gesto com que nos afastamos, de uma vez por todas, da tristeza infantil”. Agamben, Giorgio. “Magia e Felicidade”. Em: *Profanações*. Selvino Assman (trad.). São Paulo: Boitempo, 2007, p. 24.

³⁶ Hélio atribuía aos seus *Parangolés* a capacidade de abordar “o problema da obra no espaço e no tempo – não mais como se ela fosse ‘situada’ em relação a esses elementos, mas como uma ‘vivência mágica’ dos mesmos”. HO #0070/64. Também publicado em: Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986, p. 70. Voltaremos a este ponto da magia mais adiante.

³⁷ cf. Deleuze, Gilles. *A imagem-tempo*. Eloísa de Araújo Ribeiro (trad.). São Paulo: Brasiliense, 2005.

³⁸ Restany, Pierre. *Os novos realistas*. Mary Amazonas Leite de Barros (trad.). São Paulo: Perspectiva, 1979. Restany escreve sobre Hélio Oiticica comparando seus bólides aos monocromáticos de Yves Klein,

francês argumenta que esta passagem do artista norte-americano se deu pela compreensão de que no *happening* o tempo era mais importante que o espaço.

Restany aponta, no caso de John Cage, uma passagem da estética à ética e do fazer à ação, pois a execução de uma obra, cujos desdobramentos seriam previsíveis no que diz respeito à interação com o espectador, dá lugar à experiência do indeterminável³⁹. Em seu ensaio sobre o *happening* e os artistas norte-americanos, Restany os apresenta argumentando que “o *happening* se situa na encruzilhada e na saída da pintura, da escultura, da arquitetura interior e exterior, da decoração, do teatro, da dança, da pantomima, da música, da reportagem jornalística e do cinema. Constitui de certa forma a *síntese plástica da informação artística de nossa época*”⁴⁰. O *happening* era considerado a *síntese* de todas as formas de artes, por isso, Restany, assim como Oscar Masotta, considera-o um acontecimento lógico no desenvolvimento das artes: a radicalização das formas que, no caso da pintura, sobretudo, já vinham dando mostras da necessidade da participação do público ou davam mais ênfase à ação e ao gesto, como no caso de Jackson Pollock e sua *action painting*. Uma nova forma que seria, no entanto, *in-forme*, uma *síntese* da *in-formação*.

Essa síntese é mais profunda que as formas de arte reunidas em uma só. Como síntese disjuntiva, o que se propunha era a intensificação da relação entre arte e vida para criar devires. Ou seja, não separar a arte, não deixá-la em uma esfera separada e pretensamente autônoma. Kaprow, assim como boa parte da vanguarda sessentista, está interessado em aproximar arte e vida:

A Happening is an assemblage of events performed or perceived in more than one time and place. Its material environments may be constructed, taken over directly from what is available, or altered slightly; just as its activities may be invented or commonplace. A Happening, unlike a stage play, may occur at a supermarket, driving along a highway, under a pile of rags, and in a friend's kitchen, either at once or sequentially, time may extend to more than a year. The Happening is performed according to plan but without rehearsal, audience, or reception. It is art but seems closer to life⁴¹.

A tentativa de não colocar a arte em uma esfera separada, de trazê-la para o dia-a-dia já aparece, como destacava Sontag (embora não nesses termos), no surrealismo e

na revista *Domus*, em 1965: “Le jeune Hélio Oiticica, sculpteur, poète, passiste de samba à Mangueira (Rio), poursuit une double recherche d'intégracion spatiale: à ses définitions d'un espace coloré aux structures complexes (voiles, rideaux, armatures de bois), je préfère ses présentations de pigments purs dans l'esprit d'Yves Klein (terres naturelles présentées dans des bocalux de verre)”. HO #2340/65.

³⁹ Idem, p. 267.

⁴⁰ Idem, p. 270.

⁴¹ Kaprow, Allan. *Some Recent Happenings*. New York: Something Else Press, 1966, p. 3.

no dadaísmo. No primeiro, era através do sonho e do inconsciente que se elaborava a tentativa de não diferenciar arte e vida. André Breton, no *Manifesto Surrealista*, de 1924, dizia crer em uma “transmutação futura desses dois estados”, o sonho e a realidade, “numa espécie de realidade absoluta”. Walter Benjamin caracteriza o surrealismo como o último instantâneo da inteligência europeia, afirmando que está no sonho, nas imagens do inconsciente, a possibilidade de surgir as “iluminações profanas” através das quais “todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias”⁴². Portanto, caberia à arte uma função que veiculasse a possibilidade de transformação da realidade. Entretanto isso não se dá em termos de uma “aplicação” da arte na vida, mas sim na concepção de envolvimento, como extensão sensível. São as imagens dinâmicas, como nos sonhos, e não as estáticas (que pressupõem uma representação), o que está em pauta tanto no surrealismo quanto no *happening*. O que nos permite dizer que não é apenas a inclusão dos espectadores para a participação no *happening* que produz essa dinâmica das imagens, mas outra mirada sobre a arte, isto é, que compreenda que as imagens, como alerta Georges Didi-Huberman⁴³, também nos olham. Ou seja, na *contemplação*, que é também uma justaposição, existe um movimento dinâmico das imagens; o que o *happening* faz é intensificar a essa dinâmica.

A característica da justaposição foi sublinhada por Masotta no *happening* de Marta Minujín, *El Batacazo*. Em uma ambientação que lembra um parque de diversões com tobogãs e túneis, e obriga o participador a andar sobre um corpo de uma mulher nua feito de borracha, passar muito perto de coelhos vivos e se deparar com moscas presas em plásticos, Minujín, de acordo com Masotta, cria um *jogo* que é *a condição da experiência*. Não se trata de pisar em cima de uma mulher de verdade, mas de passar sobre um corpo de borracha *como se fosse* o corpo de uma mulher. Com isto, diz Masotta, Minujín cria uma combinação plástica de carrasco e vítima, cujo resultado é uma justaposição de experiências, a “dupla captura”, a variação dos pontos de vista. Embora o *happening* tenha o intuito de chamar a atenção para o que não percebemos corriqueiramente, mas que está muito presente no dia-a-dia, isso não implica uma significação da vida e dos acontecimentos. Não se trata de estabelecer significados, nem mesmo de exigir que se esteja sempre conectado ao mundo. Como uma experimentação,

⁴² Benjamin, Walter. “O surrealismo: o ultimo instantâneo da inteligência europeia”. Em: Idem. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sérgio Paulo Rouanet (trad). São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 35.

⁴³ Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Paulo Neves (trad.). São Paulo: Ed. 34, 1998.

o *happening* propõe uma intensificação dos sentidos em um curto circuito de situações limites. Não por acaso Masotta definiu seu *happening* como “um ato de sadismo social explicitado”, porque ele tende ao desconforto, tende a levar as situações cotidianas, intensificando-as, ao limite do insuportável. Daí que Sontag afirme que um *happening* não pode ser carregado, mas apenas suportado.

Em relação ao dadaísmo, a aproximação entre arte e vida também esteve presente. Entretanto, isso não aconteceu através da acentuação da intervenção da arte na vida, mas sim apontando para a coincidência entre os atos da vida e o Dada que “não tem começo nem fim”. Ou ainda, “Como tudo na vida, o Dada é inútil” ou “O Dada é sem pretensão, como a vida deve ser”. Tristan Tzara, autor dessas ideias, insiste na inutilidade do dadaísmo, reconhecendo que a “arte não é a manifestação mais preciosa da vida”, mas está em todos os lugares que não foram preenchidos por palavras e convicções. Nessa mesma *Conferência sobre o Dada*, de 1924, Tzara diz que “o Dada reconhece o valor exato que deve ser dado à arte: com métodos sutis, pérfidos, o Dada a introduz na vida cotidiana. E vice-versa. Na arte, o Dada reduz tudo à simplicidade inicial. Tornando-se cada vez mais relativo”⁴⁴. Aqui, Tzara refere-se à deshierarquização, à mistura de materiais, de culturas, de gêneros, etc. Mais adiante ele diz: “o que interessa ao dadaísta é seu próprio modo de vida”. Tzara entende que se interessar pelo modo de vida significa que “o Dada é um estado de espírito. É por isso que ele se transforma de acordo com as raças e os acontecimentos”⁴⁵. Ou seja, a arte se metamorfoseia de acordo com os acontecimentos. Mas ela não deixa de produzir efeitos sobre os modos de vida. Em uma relação de mão dupla, o que Tzara propõe é que ao mesmo tempo em que a arte é transformada pelo meio, ela também transforma os modos de vida.

O Dada foi o primeiro movimento de vanguarda que promoveu *happenings*. O *Cabaret Voltaire*, em Zurique, servia como ponto de encontro para a exibição de performances. A mais conhecida delas é a de Hugo Ball recitando seus poemas-simultâneos⁴⁶ vestindo uma fantasia feita por ele mesmo⁴⁷. É na ampliação das

⁴⁴ Tzara, Tristan. “Conferência sobre o Dada (1924)”. Em: Chipp, Herschel. *Teorias da arte moderna*. Waltensir Dutra (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 391.

⁴⁵ Idem, p. 392.

⁴⁶ A definição de poema-simultâneo de Ball é interessante porque mostra como o *happening* não estava vinculado apenas às artes visuais. Ou seja, que o *happening* era um procedimento de justaposição, de simultaneidade, que poderia ser empreendido em qualquer área das artes: “um recitativo contrapontístico em que três ou mais vozes falam, cantam, assoviam, etc. ao mesmo tempo, de modo que o conteúdo elegíaco, humorístico ou bizarro da peça se dá a conhecer por meio dessas combinações. Em tal poesia simultânea, exprime-se poderosamente a qualidade intencional de uma obra orgânica, e o mesmo se pode

abordagens dadaístas que os artistas dos anos 60 formulam as novas experimentações, expandindo as *assemblages* às instalações ambientais que possibilitam a interação direta do espectador com a obra. Mas a obra também deixa de ser obra porque já não é acabada ou fechada. Seu caráter de abertura ao outro, ao espectador, faz com que a obra se torne uma proposição, um convite.

Oscar Masotta, em 1968, na advertência ao seu livro *Conciencia y Estructura*, alerta que “el arte no está ni en hacer imágenes con óleo, ni está en los museos: está en la calle y en la vida, en las tapas de las revistas y en la moda, en las películas que antes creíamos malas, en la literatura de bolsillo y en las imágenes publicitarias”⁴⁸. Masotta percebe na vida cotidiana, nos hábitos cotidianos, e nos objetos daquilo que Adorno chamava de “indústria cultural”, as manifestações mais originais da arte contemporânea e de vanguarda. Seu entusiasmo com a arte *pop* e posteriormente com os *happenings* evidenciam esta relação intensiva entre arte e vida que se torna também, diz ele, indissociável da política. Entre o sonho e a profecia, como destaca Andréa Giunta⁴⁹, começa a se desenhar a arte dos anos 1960 e 1970 que, em uma apropriação perversa dos movimentos europeus e norte-americanos, dada sua condição de subdesenvolvimento, contesta os limites da matéria, do humano e do mundo promovendo uma “estética da violência”. Em suma, tratava-se de inventar, no subdesenvolvimento, uma arte nova.

dizer de sua limitação pelo acompanhamento. Os ruídos (um *rrrr* arrastado por minutos, ou estrondos, sirenes, etc.) são superiores à voz humana em energia.”. Ball *apud* Goldberg, RoseLee. *Idem*, p. 49.

⁴⁷ RoseLee conta que o *Cabaret Voltaire* causou um grande furor na Zurique conservadora por conta da violência e embriaguez. A idéia do cabaré consistia em performances diárias de vários artistas convidados não importando qual era a sua tendência. Sobre a história do *Cabaret Voltaire* e sua relação com a performance e o happening *cf.* Goldberg, RoseLee, *Idem*, pp. 40-65. Neste mesmo volume também pode ser encontradas informações sobre as práticas surrealistas performativas de Jean Cocteau e Guillaume Appolinaire nas pp. 65-86.

⁴⁸ Masotta, Oscar. *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010, p. 34. Masotta lembra que o happening na Argentina não seria possível sem Alberto Greco, que inclusive passa uma temporada no Brasil entre 1957-58, e seu *Vivo-Dito*. Greco pretendia com o *Vivo-Dito* uma arte do apontamento: “Vivo, de vivido, y Dito, de dedo, del acto de señalar, de mostrar”. Esse assinalamento poderia ser um círculo em torno de alguém que lhe chamava atenção na rua, ou o desenho do perfil de algum participante do *happening*. Greco tentou aproximar arte e vida fazendo seus *Vivo-Dito* na rua em contato com as pessoas: “es la aventura de lo real, el documento urgente, el contacto directo y total con las cosas y las gentes”. Era uma proposta que tentava trazer a realidade para a arte e vice-versa, era documento, literatura, reportagem, cinema ou, como ele argumenta, a realidade sem retoque ou transformação artística que apenas apontava para algo vivido para criar situações e imprevistos. Greco dizia que está na efemeridade e não na eternidade o papel fundamental do artista, ou seja, não se trata de criar obras para serem colocadas nos museus, o mais importante são “las huellas que trazan mi zapatos para ir de mi casa a la galería”. As marcas dos sapatos, as pegadas do artista, eram mais importantes que os quadros nas galerias. A arte, portanto, está mais viva do que morta, por isso Greco chama atenção para as marcas que ela produz, ou seja, mais importante do que ver o que já foi, é apontar o que dela ainda sobrevive.

⁴⁹ Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

Roberto Jacoby, artista ligado a Masotta e ao *Instituto Di Tella*, em 1968, expõe *Mensagem no Di Tella*. Junto à mensagem eram transmitidas notícias de todo o mundo e uma foto de um jovem negro norte-americano protestando contra o racismo. Na mensagem lemos:

vanguarda é o movimento de pensamento que nega permanentemente a arte e afirma permanentemente a história. Nesse percurso de afirmação e negação simultânea, a arte e a vida social se confundiram até tornarem-se inseparáveis. Todos os fenômenos da vida social se converteram em matéria estética: a moda, a indústria, a tecnologia, os meios de comunicação de massas, etc. Acabou a contemplação porque a estética se dissolve na vida social. Acabou também a obra de arte, porque a vida e o planeta mesmo passaram a ser obra arte. Por isso se espalha por toda parte uma luta necessária, sangrenta e bonita pela criação de um mundo novo. E a vanguarda não pode deixar de afirmar a história, de afirmar a justa, heróica violência dessa luta. O futuro da arte se liga não a criação de obras, mas sim a definição de novos conceitos de vida; e o artista se converte no propagandista desses conceitos. A ‘arte’ não tem nenhuma importância: é a vida que conta. É a história desses anos que vêm. É a criação da obra coletiva mais gigantesca da história: a conquista da terra, da liberdade, pelo homem⁵⁰.

Como podemos perceber, o vocabulário artístico muda completamente quando a cultura de massas invade a arte. Ao invés de artista, temos o propagandista; ao invés da arte, a vida e a história, ao invés da obra, o planeta. Uma luta violenta e heroica pela criação de um novo mundo unia-se aos *slogans* do *Maió de 68* parisiense. Deixar de ver a arte como uma instituição, portanto, era parte desse movimento. Em maio de 68, Oiticica escreve um texto sobre o julgamento das obras de arte apontando para o fracasso da tentativa de criar um novo sistema de valores que tentasse dar conta das transformações da arte “que vão sendo arrastadas como que numa correnteza antropofágica para o centro dos acontecimentos”⁵¹. Daí o esforço para elaborar outras formas de pensar a arte, pois já não se conseguia mais compreendê-las a partir de categorias exclusivamente estéticas. Não seria possível, dizia Oiticica, pensar a partir da “fórmula antiga para um mundo novo”⁵². Era necessário, então, conseguir acompanhar mais do que o “sistema das artes”, os acontecimentos do mundo: “o processo criador, reservado ao ‘gênio’, ao sábio, tende a espriar-se para fora do seu condicionamento,

⁵⁰ Jacoby, Roberto. “Mensagem no Di Tella” (1968). Em: *Sopro*, nº 25. Desterro, abril 2010.

⁵¹ HO #0133/68.

⁵² Diz Hélio: “O erro principal é querer achar uma solução que se coadune com um princípio que é, em si, velho: o de que é preciso criar um novo sistema de valores – uma nova estrutura de categorias. Todo pensamento nesse sentido é vão. É a fórmula antiga para um mundo novo. Não pode dar certo. Coitado daquele que ainda pensa em julgar partindo de princípios estéticos mesmo que criados naquele momento”. HO #0133/68.

mantido a longo tempo cerrado por uma casta de ‘eleitos’, e a se incorporar, pelos esforços contínuos da humanidade que se transforma, em cada indivíduo. Processo criador e vida se confundem”⁵³.

É bastante evidente o entusiasmo sessentista pela ideia de que se poderia mudar o mundo contra a arte, porém com a arte. A saída das instituições, buscada constantemente na década de 60, marca essa nova empreitada em reconfigurar a arte trazendo-a para perto da vida e da política, tornando-a assim, um instrumento revolucionário. É, aliás, a partir de um movimento político revolucionário que Luis Camnitzer caracteriza o surgimento do *happening*. O movimento guerrilheiro uruguaio, *Los Tupamaros*⁵⁴, que se organizou em 1962, seria o ponto indecível entre estética e política que se desdobraria, ainda segundo Camnitzer, no *Tucumán arde*, grande movimento argentino de 1968, que articulou trabalhadores e artistas contra o projeto desenvolvimentista sócio-econômico-cultural posto em prática por Onganía, sobretudo, na cidade de Tucumán, que contava com muitos trabalhadores desempregados. O “happening-conceitual-político”, como Beatriz Sarlo o denominou, contou com a participação de diversos artistas de várias áreas, entre eles: Rodolfo Walsh, María Teresa Gramuglio, Roberto Jacoby, León Ferrari. *Tucumán Arde* foi um dos processos mais interessantes (seu projeto foi dividido em quatro etapas⁵⁵) iniciado no concorrido

⁵³ HO #0133/68.

⁵⁴ *Los Tupamaros* se organizam como guerrilha para atravessar uma crise econômica e para atuar contra as atividades de grupos de extrema direita que agiam sob a proteção da polícia. No princípio, eles tinham uma postura que evitava a violência e apostava na publicidade e na comunicação com o intuito de reunir o máximo de pessoas a favor da causa. Em 1963, realizaram uma operação de distribuição de alimentos e praticaram também assalto a bancos e alguns seqüestros sempre tendo em vista o compartilhamento dos produtos das ações com a população. Mas depois do seqüestro de um ex-chefe da polícia norte-americana, que culminou na sua execução, *Los Tupamaros* perderam um pouco do grande prestígio conquistado. Camnitzer ressalta que a ação mais elaborada e espetacular do grupo foi a “Operación Pando”, “la cual incluyó una centena de guerrilleros. El 8 de octubre, coincidiendo con el segundo aniversario de la muerte de Che, los Tupamaros alquilaron coches para un cortejo fúnebre. La razón que dieron fue la repatriación y entierro de los restos mortuorios de un pariente que habría fallecido en Argentina algunos años antes. La procesión incluía cinco coches y una camioneta. El entierro iba a tener lugar en Pando, una ciudad de veinte mil habitantes, a unos treinta kilómetros de Montevideo. La procesión se detuvo varias veces en el camino para levantar a más ‘parientes’ del difunto, todos con una conducta fúnebre apropiada y muchos de ellos llorando. Entretanto el ataúd estaba lleno de las armas necesarias para la operación. Una vez que el grupo se completó, se subyugó a los choferes contractados y comenzó el trabajo real; la tomada de la sede policial, la estación de bomberos, el edificio de la empresa telefónica y, finalmente, los cuatro bancos de la ciudad”. Um espetáculo teatral, ou melhor, um *happening* político. Camnitzer, Luis. *Didáctica de la libertación: arte conceptualista latinoamericano*. Buenos Aires: HUM, 2008, p. 75-76.

⁵⁵ As etapas foram divididas da seguinte maneira: 1) recompilação e estudo dos documentos sobre a realidade cultural e viagens até Tucumán; 2) Confrontação e verificação da realidade em Tucumán pelos artistas, que desta vez iriam acompanhados de técnicos e jornalistas para fazerem uma documentação, entrevistas, filmagens; 3) A realização de mostras que denunciavam os acontecimentos e que contradiziam a versão oficial. Estas mostras foram feitas em colaboração com os sindicatos nas cidades de Rosário, Buenos Aires e Santa Fé. Foram usados cartazes, documentos e meios audiovisuais; 4) Encerramento com a publicação de análises, material bibliográfico e os audiovisuais para a formulação de

ano de 1968, com exposições em Santa Fé, Rosário e Buenos Aires que denunciavam as condições de vida que atravessavam os trabalhadores em contraste com o discurso oficial.

Nesta estreita articulação entre arte-política e arte-vida, emerge um ambicioso e poderoso projeto para repensar o mundo, projeto no qual a poética-política de Hélio Oiticica, como veremos, se insere. Hélio dizia ser contra qualquer processo linear evolutivo e defendia que a arte não devia recuar nas suas proposições radicais “que não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo – linguagem – comportamento”⁵⁶. No entanto, não se trata aqui de estetizar os movimentos políticos ou politizar as manifestações artísticas, essas áreas já estão conjugadas. Trata-se de mostrar que esta interpenetração e esta justaposição são capazes de inventar acontecimentos. São gestos capazes de deslocar tanto a arte quanto a política para que sejam pensadas sob uma perspectiva ética, uma vez que o que está em jogo é a possibilidade de inventar outros mundos, outras formas de vida. Ou ainda, para recuperar a dimensão diabólica da arte mostrando que as imagens *ardem*.

2.3 O caso Rex

Aviso: é a guerra
Rex Time nº1

No Brasil, registra-se como primeiro *happening* a exposição da série *Ligas*, de Wesley Duke Lee, realizada no João Sebastião Bar, em 1963, e que tinha como título *O grande espetáculo das artes*. A série foi considerada provocativa para os padrões da época e foi recusada por galerias de Roma, Milão e São Paulo (assim como pela Bienal de São Paulo). Tendo em vista essa negativa das instituições, Duke Lee leva sua exposição para um bar⁵⁷. Cacilda Teixeira da Costa descreve que Duke Lee “criou uma situação dramática que poderia levar à catarse, tentando livrar-se do impacto em que se sentia. Misturava cinema, som, dança, uma homenagem sarcástica à crítica, estímulos

uma nova estética e sua avaliação. Destas quatro etapas, apenas as três primeiras foram concluídas. Sobre o *Tucumán Arde* cf. Longoni, Ana; Mestman, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.

⁵⁶ HO #0328/70. Também publicado em Oiticica, Hélio. *Museu é o mundo*, 2011, p. 159.

⁵⁷ O *João Sebastião Bar* foi considerado um bar revolucionário. Conta Lopes que nele os homens podiam entrar sem gravata e as mulheres não precisavam estar acompanhadas, o que era uma grande liberação para a época. Tocava-se música ao vivo com grandes nomes da bossa-nova. O primeiro livro de Jorge Mautner, *Deus da Chuva e da Morte* foi lançado neste mesmo bar, em 1962. cf. Lopes, Fernanda. *A experiência Rex: éramos o time do rei*. São Paulo: Alameda, 2009.

sensoriais através de uma chuva de penas (‘as penas da vida’⁵⁸, diz ele) e tiros de uma espingarda de brinquedo, além da exposição dos desenhos no escuro, para serem vistos com lanternas’’.⁵⁹

Um número de interessados muito superior à capacidade do João Sebastião Bar foi assistir ao *happening* de Duke Lee, o que resultou na presença da polícia⁶⁰. O *happening* começou com a projeção de um filme em que Maria Cecília Gismondi, artista que fez parte do grupo *Realistas Mágicos*⁶¹, vestia-se com roupas de alta costura, chapéu, luvas. Logo depois, Lidia Chamis insinua um *strip-tease* seguido por um diálogo entre um general e uma moça quando surgem os quadros das *Ligas*. Uma dança do bailado da raiva após um teatro de marionetes dá continuidade ao *happening*. Encaminhando-se para o fim, uma mulher que se recusa a usar as ligas é transformada em um cachorro, ocorre um *strip-tease* de um manequim de gesso e, de dentro de outro manequim, sai uma espingarda de brinquedo que, com um tiro, finaliza o show⁶².

É comum encontrar na crítica uma desvinculação dos trabalhos de Wesley Duke Lee em relação a questões políticas. Costa, por exemplo, não associa as *Ligas*, por conta de sua desconcertante abordagem erótica, a um conteúdo político. É claro que seu conteúdo político não estava estampado em frases de protesto ou em alguma outra evidência, mas a proposta de mexer com os parâmetros morais das instituições paulistas (que não conseguiram outra coisa senão recusar sua obra) provocou um impacto político. O corpo, o erotismo, a liberdade do corpo não idealizado – realismo mágico – está presente nas *Ligas* de Wesley. Daí o desconforto que causou: ao invés da rigidez dos corpos que, em 1963, já espreitava a política nacional, Duke Lee propunha o corpo erotizado, o gozo e o fetiche das *Ligas*:

⁵⁸ Duke Lee se intitulava um realista mágico, e neste sentido, “as penas da vida” podem ser pensadas como uma recuperação e transformação do realismo nordestino em “realismo mágico”, tendo em vista o romance de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, que originalmente seria intitulado como *Mundo Coberto de Penas*.

⁵⁹ Costa, Cacilda Teixeira da. *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna*. São Paulo: Alameda/Edusp, 2005, p. 86.

⁶⁰ Duke Lee diz que a aparição da polícia se deu pelo conteúdo erótico dos seus quadros. Costa e Lopes permitem entender que foi o excessivo número de pessoas presentes que acabou causando tumulto. *cf.* Lee, Wesley Duke. *Wesley Duke Lee*. Texto de Cacilda Teixeira da Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

⁶¹ O grupo dos Realistas Mágicos foi formado, em 1963, pelo fotógrafo Otto Stupakoff, o poeta Carlos Felipe Saldanha e o crítico de arte Pedro Manuel Gismondi, por Wesley Duke Lee e Maria Cecília Gismondi. *cf.* Peccinini, Daisy. *Figurações: Brasil Anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999.

⁶² As descrições do *happening* constam em Costa, Cacilda Teixeira da. *Idem*, 2005. Especialmente as páginas 86-89, e Lopes, Fernanda, *Idem*, 2009, p. 61. Teixeira ainda relata que chamou a atenção de Duke Lee os pedidos para que ele repetisse o evento, pois ele compreendia o *happening* como não repetível e como um recorte de um momento fugaz e sem roteiro.

era fase da *Série Ligas*, considerada altamente pornográfica. Achavam que eu era um tarado sexual, que tinha fixação em liga e acabou. Fui cortado do Salão, da Bienal, ninguém mais queria expor os meus trabalhos. Não entendiam, eu me permitia romper, ser livre, e isso era uma barreira incrível. (...) Foi quando aconteceram os *happenings*. Fiz a exposição no João Sebastião Bar, porque não tinha onde expor, e então ‘cometi’ lá minhas invenções, coloquei lanternas na entrada e as pessoas vinham, de lanterna, ver os quadros um por um porque o bar era muito escuro. Veio até choque da polícia, pois a exposição era erótica e não sei mais o que⁶³.

Além disso, o nome da série *Ligas* remetia às *Ligas Camponesas*, forte movimento de esquerda que lutava pelo direito a terra e pela reforma agrária, organizado por camponeses e liderado pelo jurista Francisco Julião⁶⁴. Durante o governo João Goulart, o movimento das ligas cresceu e se fortaleceu tornando-se alvo de intensas investidas repressoras na Ditadura⁶⁵. O erotismo das *Ligas* era também a maneira de manifestar um movimento de base, a organização coletiva de corpos desejantes censurados pela barbárie. Os corpos da luta camponesa, com toda sua força de rebelião, estavam inscritos ali. Não é de causar espanto que Duke Lee tenha sido preso, em 1964, ao receber um telegrama que comunicava o nascimento do filho de seu amigo Sergio Mendes. No telegrama constava: “Rodrighinho barra limpa, primeiro realista mágico de Nitheroy manda dizer do tio Lee que a ordem do dia é fralda larga e leite morno”.

Esta leitura vinculada à terra não é casual: Duke Lee, em 1964, realizou uma exposição com o título *Pau-Brasil* na *Galeria Atrium*, em São Paulo: “Tentei no cartaz uma ‘homenagem hereditária’ a Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, à fase de ambos chamada Pau-Brasil. Acho que ninguém vai manjar! Mas se for preciso eu conto...”⁶⁶. Foi neste cartaz, intitulado *Biografia Mágica de Wesley (capítulo 7983)*, que Duke Lee criou a designação *Rex* seguindo o preceito nominalista de Marcel Duchamp⁶⁷:

Vivem me perguntando o que é o Realismo Mágico. Se é movimento, escola, filosofia, religião, guesalte, baurraus, zen, yê-yê, etc. Eu respondo que nada disso, que o Realismo Mágico é Rex. Aí me perguntam o que é Rex. É a resposta que eu dei, Bidu! Eureka, eis a questão. Arkadim Wesley Duke Lee d’y Saint Amer é Rex. Os índios apaches são Rex. O Condor, que é aquele aribu metido a águia, que

⁶³ Duke, Wesley Duke. *Idem*, 1980, p. 21.

⁶⁴ Francisco Julião só recebeu a anistia do governo em 2011.

⁶⁵ cf. Cordeiro, Ana. *Retrato da Repressão Política no Campo – Brasil 1962-1985*. Brasília: MDA, 2010.

⁶⁶ Duke Lee *apud* Costa, Cacilda Teixeira da. *Idem*, 2005, p. 107.

⁶⁷ Duke Lee conheceu pessoalmente Marcel Duchamp. O encontro aconteceu em Nova Iorque através da artista plástica Maria Martins, em 1965.

aparece todo vermelho numa tela de cinema toda de vermelho, sai voando e vira letrinhas, e a gente ri a bessa porque outro dia tudo era roxo, é Rex. Um livro preto e velho, de 1935, cheio de gravuras minúsculas em hachurado grosso, de finanças ou de gramática pode ser por si só uma porca velharia. Mas basta os Rex dizerem: – ‘Isto é Rex’ e pronto, o livreco caquetz passa a ser Rex, e portanto, uma consumada obra de arte. É isto que nossos adversários não agüentam. Aqui cabe uma observação: Elefante Rex só de borracha. Vamos, agora a um pequeno teste: Aqueles livros que a gente abre e os bonecos ficam de pé, em cima da folha, são Rex? Heim/Resposta: ‘o truque é Rex, os bonecos não são’.

Porque pouca gente desenha Rex no globo terráqueo, é quase só o Wesley. Por isso esta exposição é fundamental na reformulação da Arte Brasileira. Não sei se já repararam, mas nesta arte brasileira de hoje em dia tudo é novo, o romance novo, o novo novo, o ovo novo. Só o Realismo Mágico é velho. Os Rex são uma Geração Tardia. Rex é uma paródia ao mau gosto, é o realejo da revolta contra o bom gosto novo e o intelectualismo novo. Rex é Pedro Álvares Cabral, João Ramalho, o português na cova dos leões, os Bezerras de Ouro voando, em esquadrilha, em direção a Ilha de Rodas, e deixando cair panfletos com dizeres insidiosos:

O Realismo Mágico Há de Vencer⁶⁸.

Em 1966, Duke Lee monta com Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser a *Rex Galley & Sons*, que teve uma breve atuação, encerrando suas atividades no ano seguinte. O grupo é lembrado por Hélio Oiticica no *Esquema Geral da Nova Objetividade*⁶⁹, mas sua aparição meteórica não

⁶⁸ Duke Lee *apud* Lopes, Fernanda. *Idem*, 2009, p. 41-42.

⁶⁹ Em 1966, Oiticica escreve o *Esquema Geral da Nova Objetividade*. Embebido das discussões prévias que se deram em quatro eventos *Propostas 65*, *Opinião 65* (apresenta seus *Parangolés* no jardim do MAM), *Propostas 66* (apresenta o texto *Situação da Vanguarda Hoje*), *Opinião 66* (apresenta seu *Parangolé-play Jogo de Bilhar*), Oiticica tenta sistematizar os anseios da nova arte brasileira. A exposição aconteceu em 1967 e contou com uma série de artistas provenientes dos grupos realistas, neo-realistas, realistas mágicos, entre outros. Nessa exposição, Hélio apresentou sua *Tropicália*. Oiticica fixa seis pilares para a *Nova Objetividade*: 1) “vontade construtiva geral” em que reivindica Oswald de Andrade e a antropofagia, o movimento Concreto e Neo-concreto para elaborar o conceito de super-antropofagia como defesa contra o domínio exterior; 2) “tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete”, no qual sistematiza o abandono do quadro dando os créditos dessa intervenção ao Ferreira Gullar e a teoria do não-objeto e elencando uma série de artistas Lygia Clark, Antonio Dias, Rubens Gerchman, os movimentos realismo mágico, realismo carioca, *Teatro Opinião*, Cinema Novo, entre muitos outros; 3) “participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.)” em que enfatiza a necessidade de uma obra cada vez mais aberta, os *happenings* coletivos e anônimos que realiza com seus *Parangolés*; 4) “abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos” em que sugere o abandono do esteticismo e volta a frisar a necessidade do caráter coletivo das obras; 5) “tendência a uma arte coletiva” em que enfatiza as manifestações populares e espontâneas como o *happening*; 6) “ressurgimento e novas formulações do conceito de anti-arte” em que sugere a proposição de obras abertas que se manifestem contra as elites. Neste mesmo documento ele fala sobre o *Grupo Rex* reivindicando para a *Nova Objetividade* um caráter mágico: “Um desenvolvimento independente, mas fundamental, é o do grupo do realismo mágico de Wesley Duke Lee, centrado na galeria Rex. Por incrível que pareça, apesar de sabermos da sua importância (que nesse processo descrito teria o papel semelhante ao do grupo realista do Rio) pouco dele conhecemos. É um grupo fechado, extremamente sólido, mas do qual não podemos avaliar todas as consequências por desconhecermos sua totalidade. Apenas vamos anotar aqui, além do de Wesley Duke Lee (nome já conhecido fora do Brasil plenamente, e cuja experiência abarca várias ordens estruturais, desde as pictóricas às ambientais), os nomes de Nelson Leirner, Rezende, Fajardo e Geraldo Barros, cujo desenvolvimento infelizmente desconhecemos, mas que sabemos interessantíssimo. Esta mostra servirá também para nos confirmar o que prevíamos: *as premissas teóricas do realismo mágico como uma das constituintes principais nesse*

teve tanta relevância como teve o *Tropicalismo*, embora seus integrantes também fossem grandes agitadores culturais. A *Rex Gallery & Sons* foi fechada com a realização de um intenso e curto *happening*. Nelson Leirner resolveu que seus quadros poderiam ser levados da galeria por quem conseguisse pegá-los. O que causou grande confusão e destruição no *happening* que Leirner denominou como *Exposição não-exposição*. Conta Duke Lee:

Foi decidido o Kaput e o Nelson Leirner, em desespero, doou uma exposição àqueles que se dignassem a fazer o mínimo de esforço e ir buscá-la. Então, montamos uma exposição, em que os quadros, de uma forma ou de outra, estavam presos. Alguns chumbados à parede como uma corrente, por exemplo (mas a Rex fornecia a serra para a pessoa rompê-la). Havia nisso uma idéia muito bonita: queríamos ver os nossos clientes fazerem um pequeno esforço e levarem o quadro, de graça, para casa. Bom, foi um dos *happenings* mais perfeitos que fizemos. A exposição durou exatamente 8 minutos. A Galeria toda foi depredada e os quadros arrancados brutalmente, vendidos na porta pelas pessoas que os tiraram de lá. Ingenuamente tínhamos soltado algumas notícias de que ia haver dificuldades e tal. Pois chegou cara com acetileno, alicate de cortar cerca! Aliás foi esse moço do alicate que estragou tudo, pois Thomas Farkas veio filmar o acontecimento, o que seria, ao menos, um documento interessante. Mas ele entrou tão furioso no quadro, que cortou o fio elétrico dos holofotes, deu um enorme curto-circuito e apagou tudo. Mas, já estava mesmo acabando, pois foi um saque!⁷⁰

Mas enquanto esteve aberta, a Galeria Rex realizou uma série de conferências, exposições, sessões de filmes e a publicação de quatro números do jornal *Rex Time*⁷¹. Nele, reivindicavam além de Marcel Duchamp e Oswald de Andrade, o modernista Flávio de Carvalho, a quem Duke Lee atribui o primeiro *happening* no Brasil.

Há dezenas de anos Flávio de Carvalho, com suas ‘experiências’, já fazia *happenings*. A provocação pela arte existe entre nós desde a Semana de Arte Moderna e artistas como Flávio, Carlos Prado, Quirino e Gobbi tiveram um papel marcante nesse sentido, papel este hoje que foi ignorado pela juventude, que não conhece a história da nossa arte porque não há livros de história da nossa arte, não há monografias.⁷²

Como se sabe, Flávio de Carvalho, em 1931, cruza uma procissão de *Corpus Christi* na contramão do seu fluxo e de boné. O *happening* de Carvalho, que quase lhe

processo que me levou à formulação da nova objetividade”. HO #0110/66. Também reproduzido em Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986 e Oiticica, Hélio. *Museu é o mundo*, 2011.

⁷⁰ Duke, Wesley Duke. *Idem*, 1980, p. 28-29.

⁷¹ Nelson Leirner, em entrevista a Fernanda Lopes, explica que o *Time* deveria ser lido como “time” e não como “taime”. Entretanto, no primeiro número do *Rex Time* que sai em junho de 1966, no item 4 dos objetivos lê-se que a pronúncia correta é *Rex Teem* para enfatizar a ideia de proliferação, disseminação, excesso na guerra.

⁷² Duke Lee *apud* Costa, Cacilda Teixeira da. *Idem*, 2005, p. 126.

custou um linchamento, foi relatado em seu livro *Experiência nº 2* e analisado a partir de categorias de Sigmund Freud. Flávio, que, em 1933, criou o *Teatro da Experiência* compondo o *Clube dos Artistas Modernos* (CAM), onde é encenado o *Bailado do Deus Morto*⁷³, imprimiu em toda a sua obra uma marca fortíssima da experiência. Seu outro feito, o mais importante para o grupo Rex, foi o *New Look*, em 1956, com o qual desfilou, pelas ruas de São Paulo, apresentando aos passantes seu traje para o “homem dos trópicos”, que “garantiria uma maior ventilação e uma temperatura mais amena para o corpo conseguir enfrentar o calor tropical”⁷⁴. O traje era composto por uma saia, meia arrastão, uma blusa de mangas bufantes, chapéu e sandália de couro. Este desfile foi a *Experiência nº 3*, (resultado de uma extensa pesquisa sobre a moda publicada no *Diário de São Paulo* durante 1956, a *Dialética da Moda*⁷⁵), e causou na crítica simpatia e rechaço por sua audácia e capacidade de experimentação e também lhe rendeu um convite de Giuseppe Ungaretti e Alberto Moravia para expor seu traje em Roma⁷⁶.

Foi por causa destas experiências que Flávio de Carvalho foi o artista modernista reivindicado pelo grupo Rex, na contramão da tendência vanguardista que, em nome da antropofagia, geralmente reivindicava apenas Oswald de Andrade. Carvalho foi convidado, em 1966, para dar duas conferências na *Rex Gallery & Sons* sobre a *Dialética da Moda*. No texto *Aviso: Rex Kaput* do último número do *Rex Time*, em 1967, onde anunciam o encerramento das atividades da galeria, os integrantes do movimento fazem um apanhado de suas atividades desde o começo, na década de 1960. Entre outras coisas, listam as importantes personalidades e acontecimentos que contribuíram para “reviravoltas culturais” no país:

Os acontecimentos são, por ordem cronológica:

1º Caramuru (Boom)

2º Bispo Sardinha (Nhãm-Nhãm)

3º D. Pedro 1º (Independência ou Morte)

4º e 5º Flávio de Carvalho (Clarabóia da cozinha da Leiteira Campo Bello, e a Travessia do Viaduto do Chá)

⁷³ Também estava prevista a encenação de *O homem e o Cavalo*, peça de Oswald de Andrade. Mas não chegou a acontecer, porque o teatro foi fechado pela polícia. Zé Celso montou o *Bailado do Deus Morto* na Bienal de 2010 que, como era de se esperar, causou um tumulto que quase inviabilizou a apresentação. Em matéria publicada pelo jornal *Estado de S. Paulo* em 27 de setembro de 2010, contou-se que na peça foram “incluídos temas que geraram polêmica”.

⁷⁴ O *New Look* também tinha roupas de verão, inverno e meia-estação. cf. Leite, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Senac, 2008.

⁷⁵ A *Dialética da Moda* foi reunida e publicada em: Freitas, Valeska. *Dialética da moda: a máquina experimental de Flávio de Carvalho*. Dissertação de mestrado em Teoria Literária/UFSC, Florianópolis, 1997. Em 2010, a editora Azougue publicou os artigos em livro com o título *A moda e o novo homem*.

⁷⁶ Mais sobre o tema cf. Stigger, Veronica. “Flávio de Carvalho: experiências romanas”. Em: *Revista do Mestrado de Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*, ano 3, v.4. São Paulo: FASM, 2010.

Em outro momento do mesmo texto, os Rex mencionam novamente Flávio de Carvalho abordando a conferência que ele deu na galeria e expondo a importância do artista para a arte brasileira:

Logo mais os Rex, prestando homenagem às nossas bases culturais ainda não homologadas e tentando estabelecer uma ligação entre os primeiros movimentos de vanguarda e o Rex, convidam Flávio de Carvalho para conferências sobre a dialética da moda, tema ainda virgem mesmo nos centros da moda mundial. Para os pouco informados, Flávio de Carvalho é apenas um excêntrico: para outros que tentam estar mais atualizados, Flávio é o mais característico expoente da vanguarda da arte do Brasil. (Nota da redação: é uma pena que Flávio de Carvalho tenha nascido no Brasil, isto causou um atraso de pelo menos cem anos na compreensão da obra deste artista).

Duke Lee ainda teve outra vigorosa participação nos anos 60: as fotografias e desenhos que são publicadas no livro de poemas *Paranoia* de Roberto Piva lançado em 1963. Os poemas de *Paranoia* chocam por sua transgressão erótica e hedonista que foram marcantes nos anos 60. O surrealismo e a loucura de *Paranoia* imprimem nos corpos sexuais, homossexuais, carnais, angelicais, a invocação do caos: “só a desordem nos une: ceticamente, barbaramente, sexualmente”, escreve em *Catedral da Desordem* numa paródia de Oswald de Andrade. *Paranoia* é um belíssimo exemplo do estabelecimento de uma crítica e clínica, uma patologia como força, e fora das instituições psiquiátricas, ocupando a cidade.

Nos estudos psicanalíticos, a paranoia é apontada como uma forma de barrar o disciplinamento dos corpos. Freud, em seu famoso estudo do caso Schreber, explica que o delírio é a forma de organizar a realidade, uma forma de observar o mundo⁷⁷. Lacan, muito influenciado pelos surrealistas, entra na psicanálise pela psicose paranoica e publica um estudo sobre o crime das irmãs Papin na revista *Minotaure* (da qual Flávio de Carvalho era o correspondente no Brasil), em 1933. Além disso, defende sua tese sobre o caso Aimée, outro caso de paranoia, em 1932⁷⁸. A paranoia em Dalí torna-se

⁷⁷ Freud pensa esta questão em relação ao delírio de tornar-se mulher que Schreber mantinha, pois supunha que tal ação era necessária para que ele pudesse salvar o mundo. Então, Freud argumenta: “o essencial de sua missão redentora é que em primeiro lugar tem de ocorrer a sua transformação em mulher. Não que ele queira se tornar mulher; trata-se antes de um dever com base na Ordem do Mundo”. Freud, Sigmund. “Observação Psicanalítica sobre um caso de Paranoia (*dementia paranoïdes*) relatado em autobiografia (O caso Schreber, 1911)”. Em: *Obras Completas*. v. 10. Paulo César de Souza (trad.). São Paulo: Cia das Letras, 2010. Como se vê Freud limita-se a entender o delírio como uma forma de organizar o mundo, mas não o percebe como uma possibilidade de “cura”, ou como devir. Esta será uma das teses apresentadas por Jacques Lacan no seu “retorno a Freud”.

⁷⁸ Lacan, Jacques. *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

método crítico: “método espontâneo de ‘conhecimento irracional’ baseado na objetivação crítica e sistemática das associações e interpretações delirantes”. O mesmo podemos perceber nas fotografias de Duke Lee que compõe *Paranoia*, isto é, um exercício de descontextualização e desterritorialização através das imagens que destacam fragmentos dos poemas. As imagens são como estilhaços dos poemas que se disseminam pela cidade, constelações que podem ser re-absorvidas e re-significadas (e podem também re-significar), em outros contextos, em outros poemas. Neste sentido, as imagens não coincidem sem resto com o poema mostrando a loucura surrealista de não correspondência entre as palavras e as coisas, como podemos ler no *Poema Porrada*:

Eu estou farto de muita coisa
 não me transformarei em subúrbio
 não serei uma válvula sonora
 não serei paz
 eu quero a destruição de tudo que é frágil
 cristãos fábricas palácios
 juízes patrões e operários
 uma noite destruída cobre dois sexos
 minha alma sapateia feito louca
 um tiro de máuser atravessa o tímpano
 Duas centopéias
 o universo cuspidor pelo cu sangrento
 de um deus cadela
 as vísceras comovem
 eu preciso dissipar o encanto do meu velho
 esqueleto
 eu preciso esquecer que existo
 mariposas perfuram o céu de cimento
 eu me entrincheiro no Arco-Íris
 Ah voltar de novo à janela
 perder o olhar nos telhados como
 se fossem o Universo
 o girassol de Oscar Wilde entardece sobre os tetos
 eu preciso partir para muito longe
 o mundo exterior tem pressa demais para mim
 São Paulo e a Rússia não podem parar
 quando eu ia ao colégio Deus tapava os ouvidos para mim?
 a Morte olha-me da parede pelos olhos apodrecidos
 de Modigliani
 eu gostaria de incendiar os pentelhos de Modigliani
 minha alma louca aponta para a Lua
 vi os professores e seus cálculos discretos ocupando
 o mundo dos espíritos
 vi criancinhas vomitando nos radiadores
 vi canetas dementes hortas tampas de privada
 abro os olhos as nuvens tornam-se mais duras
 trago o mundo na orelha como um brinco imenso

a loucura é um espelho na manhã de pássaros sem fôlego⁷⁹

Paranoia é a inserção do corpo fragmentado da loucura na literatura – uma vez que o gozo paranoico da perseguição passa pelo corpo do outro – que podemos notar nas inúmeras apropriações de Piva: Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Sade, Lautréamont⁸⁰. *L'autre*, o outro. A paranoia, no entanto, não é exclusiva propriedade da psicose. Lacan em *O Estádio do Espelho* explica que ela é a base do conhecimento de si. O que se coloca nesta afirmação lacaniana é que todo conhecimento se dá fora de si e passa pelo corpo do outro, todo conhecimento de si é conhecimento do outro⁸¹. Partindo desta premissa, poderíamos ler *Paranoia* não como um “euísmo que nutre o extenso delírio”, como sugere Luiz Costa Lima afastando o delírio da poesia⁸², mas sim, como um apagamento do sujeito, a posta em prática de uma subjetividade que se organiza em direção ao corpo do outro. Neste sentido, poderíamos dizer que *Paranoia* é um livro-acontecimento, porque abre uma fresta, um desvio para que seja possível pensar outros modos de vida. Um acontecimento que mobiliza os corpos para pervertê-los em um delírio generalizado. O delírio, definição de literatura que Deleuze apresenta em *Crítica e Clínica*, era a forma de explodir o caos em um universo de corpos controlados⁸³.

Se, por um lado, o *Rex* trouxe Flávio de Carvalho como o motor pioneiro do *happening*, porque pensava através da moda uma transgressão dos costumes (os homens usando saias no seu new look, por exemplo), e, Duke Lee, mais especificamente, é parceiro do livro-acontecimento de Piva, um dos precursores da loucura como método de ocupar a cidade e como modo de vida, por outro, o *Grupo Rex* acompanhava de perto

⁷⁹ Piva, Roberto. *Paranoia*. Fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000, p. 166.

⁸⁰ Sobre o corpo na literatura de Piva cf. Cámara, Mario. *Cuerpos Paganos: usos y efectos en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011.

⁸¹ Tendo em vista a perambulação pela cidade colocada por *Paranoia* e esta estranheza do eu paranoico apontada por Lacan, podemos aplicar com muita justeza, a pseudo-etimologia do termo pensada por Leonardo D'Ávila: paranoico, para-oikos, ou seja, fora da casa, ou ainda, “fora da casinha”.

⁸² Luiz Costa Lima faz uma dura crítica a *Paranoia* de Piva: “Em que a alucinação (provocada sobre a página) tem a ver com poesia? A transgressão afeta a algo mais do que o mais primário dos enunciados? É certo que nem tudo, no livro, é tão alucinado. Semelhantes a várias passagens, o final de ‘Poema Porrada’ é: ‘Eu preciso dissipar o encanto do meu velho/ esqueleto/ eu preciso esquecer que existo’. A alucinação é suspensa em favor de seu agente/paciente. É também certo que aqui e ali surgem lampejos que prenunciam chegar à qualidade, como nos dois versos descontínuos de ‘Boletim do Mundo Mágico’: ‘Meus pés sonham suspensos no Abismo/ eu sou uma solidão amarrada a um poste’. Mas são fagulhas que apenas ameaçam cessar o euísmo que nutre o extenso delírio. Que a poesia tem a ver com isso?”

⁸³ “A literatura é delírio, mas o delírio não é um assunto de pai-mãe: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e as tribos, e que não habite a história universal. Todo o delírio é histórico-mundial, deslocamento das raças e dos continentes”. Deleuze, Gilles. *Crítica e Clínica*. Peter Pal Pelbart (trad). São Paulo: Editora 34, 1997.

a atualidade das práticas dos anos 60. É o que podemos observar com a publicação de um texto de Luis Felipe Noé no *Rex Time* n° 3, de outubro de 1966, que está em sintonia com as demais elaborações latino-americanas apresentadas acima. Noé, que participa da vanguarda argentina com seu conceito de anti-estética (que também parte do princípio do caos e da desordem: “tratar de dar una visión orgánica del caos y el desorden pues éstas son las notas principales de la sociedad en que vivimos”), publica na revista *Mirador*, em 1966, o texto *Na sociedade pop a vanguarda não está nas galerias de arte* que foi reproduzido no *Rex Time*. Neste texto, Noé afirma que a *Pop Art* já havia sido incorporada à vida cotidiana através da aplicação dos métodos da pintura na moda, publicidade e decoração:

Já não se aplicam apenas os desenhos de Mondrian ou Pop para a roupa das mulheres, mas também seus métodos de criação artística. É assim que apareceram os vestidos com lâmpadas elétricas, espelhos, bandeiras americanas. E se no reino da fantasia ainda não apareceram vestidos totalmente de espelhos é porque ainda não foi fabricado o tecido, o que é só questão de meses. Vestidos – espelhos ou toalhas de mesa – espelhos ou sofás estofados de espelhos – e a passagem aos objetos do conceito de espaço era lógica. Por isso os artistas começaram a se interessar pela moda, pois que esta estaria deixando de ser uma arte aplicada para converter-se num campo de experimentação insubstituível⁸⁴.

A moda também é lembrada por Noé como uma expressão da arte contemporânea. Os objetos já não são destacados do dia-a-dia, mas incorporados aos espaços, ou seja, não estão em um lugar específico de exposição, o museu, ou galerias, mas nas mesas e nos sofás das casas. Em seguida, Noé passa a dar exemplos das transmissões simultâneas dos espetáculos em que tendiam, segundo ele, cada vez mais a solicitar a participação do espectador. Esta seria a razão para a “tendência cada vez maior de serem aplicados [os espetáculos] em lugares com música e dança”⁸⁵. Aí temos a inserção, além do espaço, do tempo na arte. Era essa prática que tiraria da centralidade o objeto visual e que constituiria o que Noé denominou de “*arte envolvente*” que está muito próxima do *happening*. O texto se encerra afirmando que a maneira de os jovens se vestirem é mais vanguarda do que a arte propriamente dita, ou seja, o que há de mais revolucionário na arte está na rua, na vida cotidiana. “O museu é o mundo, a vida cotidiana”, dizia Oiticica. *Apocalipopótese* insere-se nessa atmosfera como um dos grandes acontecimentos inventivos realizados por Oiticica, que trouxe para a rua, isto é,

⁸⁴ Noé, Luis Felipe. “Na sociedade pop a vanguarda não está nas galerias de arte”. Em: *Rex Time*, n.3, 1966.

⁸⁵ Idem.

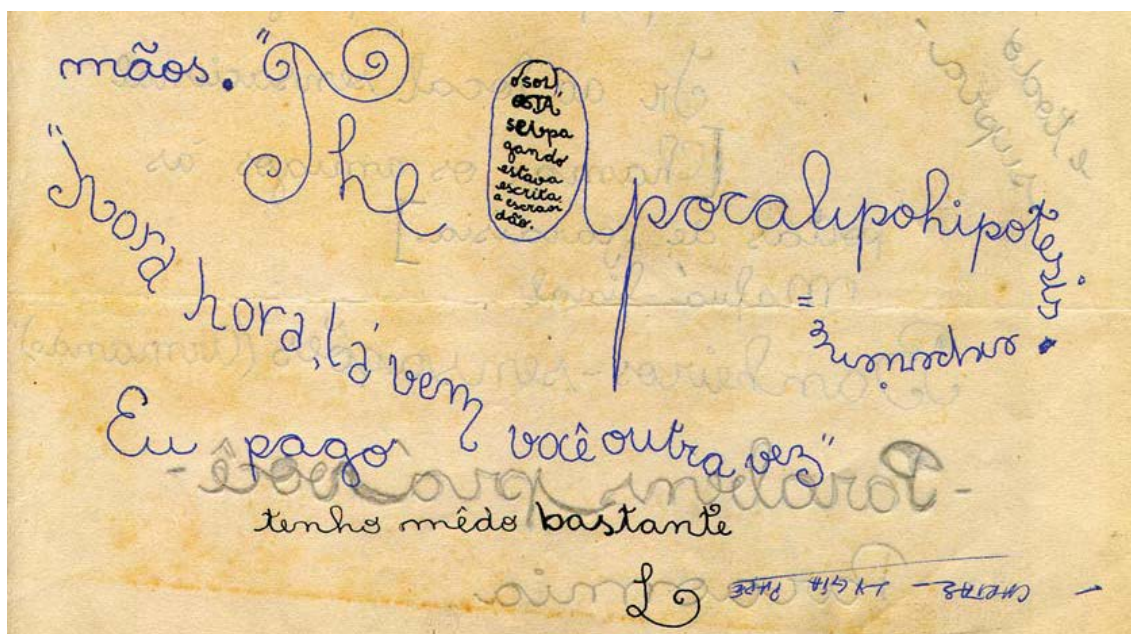
para o centro da arte, a moda, a cultura de massas, uma crítica dos costumes, uma dimensão coletiva da arte e mundos, que seriam articulados em uma hipótese do apocalipse.

2.4 Apocalipopótese: o começo

*Estamos, na verdade, tão perto do fim de tudo?
Então, se deveria aceitar este fim como tal, pois
ele anuncia um novo começo.*

Lygia Clark

Apocalipopótese foi um conceito inventado por Rogério Duarte, em 1968, na casa de Hélio Oiticica. Ele seria – explica Hélio – “uma qualidade ou modo de ser de determinadas experiências”⁸⁶. Em um documento que esquematizava *Apocalipopótese*, Rogério Duarte escreve com um movimento espiral: “*The Apocalipopótesis experience*”.



Duarte aponta no esquema que “estava escrita a escravidão”, anuncia a vinda de alguém e diz que tem medo. Nos escritos de Rogério podemos perceber uma série de indícios messiânicos⁸⁷. E é muito provável que Duarte estivesse firmemente pensando

⁸⁶ HO #1972/sd.

⁸⁷ cf. Duarte, Rogério. *Tropicaos*, Rio de Janeiro: Azougue, 2003, e o livro da série Encontros: Cohn, Sérgio (Org). *Rogério Duarte*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. Waly Salomão em *Qual é o Parangolé?*, marca uma diferença entre as abordagens de Duarte e Oiticica na compreensão do

no apocalipse anunciado por João de Patmos. O medo do fim e do julgamento anunciado no apocalipse, a volta de Jesus que viria livrar os homens da escravidão do demônio é o que promete o livro da Bíblia. Neste dia, que é o dia do Juízo Final, cada um seria julgado pelas suas ações na Terra, os filhos de Deus, que agiram de acordo com o bem, seriam enviados para o paraíso dos céus; já os que não seguiram os ensinamentos cristãos seriam condenados ao fogo do Inferno. Embora seja possível fazer uma leitura messiânica de *Apocalipopótese*, tendo em vista a tremenda barbárie que se instalou pouco depois, em dezembro de 1968, nossa hipótese deste apocalipse segue na direção oposta, ou seja, pensaremos o que seria a “experiência” sugerida por Duarte e posta em prática por Oiticica. Vejamos, então, como se desenha a hipótese deste apocalipse.

As produções de Hélio Oiticica no Brasil, antes da sua viagem para Londres, se encerram com *Apocalipopótese*: uma manifestação ao ar livre, uma “experiência do grupo aberto num contato coletivo direto”⁸⁸, organizada por ele em agosto de 1968 (dentro de um projeto coordenado por Frederico Moraes), e dedicada a José Celso Martinez Corrêa.

A experiência como mobilizadora central de *Apocalipopótese* ganha mais significados, segundo Oiticica, porque sua estrutura aberta excede a criação da arte para ser criação de mundo: “Apocalipopótese é a confiança absoluta na capacidade individual de cada um improvisar, criar, recriar seu mundo, as imagens, a definitiva superação dos chatos que pensam comandar o pensamento criador”⁸⁹. *Apocalipopótese*

apocalipse: “O apocalipse contido na palavra-valise APOCALIPOPÓTESE, possuía uma camada de pressuposição: o livro do Novo Testamento que contém as revelações feitas a São João Evangelista na Ilha de Patmos. Apocalipse deriva do étimo grego apocalypsis que quer dizer ‘revelação’. Rogério Duarte, misto desmesurado de Tirésias e professor-teórico de desenho industrial, sempre foi encharcado do pensamento esotérico (...): ao qual Hélio sempre foi esquivo”. E continua: “Num roteiro de super-oito (1970) HO colocava uma placa na Estrada do Silvestre (bairro de Santa Teresa-Rio de Janeiro) onde chamava Rogério Duarte, com mordacidade, de Madame Duarte, em uma clara alusão à escritora esotérica Madame Blavastki que influenciou até Fernando Pessoa, mas também a todas as vulgares cartomantes, ocultistas e leitoras de mão que são chamadas ou Madame Beatriz ou Madame Dilza etc. etc. [o roteiro ao qual Waly se refere é *Boys and Men*, um filme com oito cenas, sendo uma delas, a segunda, uma homenagem a Joyce e Warhol, e permeado por uma série de improvisos. HO #0336/70] Quando o grande poeta Yeats perguntou aos espíritos por que é que eles tinham vindo lhe ditar ‘uma visão’, através da mediunidade de sua mulher, os espíritos responderam: ‘Para trazer metáforas para tua poesia’. O homem que tinha bolado o PARANGOLÉ ‘ESTOU POSSUÍDO’ tangenciou o esoterismo e gostava principalmente do sentido revelatório que a palavra apocalipse possui mas para ele o que valia era nada além do mundo imanente com suas diversas aparições, camadas, capas, volumes, superfícies, dobras, fissuras, arestas”. Salomão, Waly. *Qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 76-77.

⁸⁸ HO #0387/69.

⁸⁹ HO #1972/sd. Hélio participa do programa do Chacrinha como jurado e conta em uma carta a Lygia Clark: “Fui ao programa do Chacrinha, servi de júri, com Nina Chaves, imagine. Parece que ela é que

se configura como possibilidade de mundos e não como fim do mundo; como uma possibilidade de criação, de resistência contra os padrões e repressões: “uma força que nos impele a lutar contra todas as opressões” e, mais ainda, contra “o bom gosto burguês”, contra “a criação bem comportada”, o que levaria à “crença mais [em] homens como Chacrinha”⁹⁰. Oiticica aponta em *Apocalipopótese* uma subversão do bom gosto – que era também uma subversão do gosto médio, da classe média – e opta por Chacrinha, que era um dos grandes ídolos de sua geração.

Oiticica sinaliza que na cultura de massas, no programa do Chacrinha, haveria uma hipótese de *Apocalipopótese*. Ao contrário das intensas críticas à cultura de massas feita por parte da esquerda (que via, com certa dose de razão, o empreendimento de uma estratégia de controle implementada pela Ditadura), mas também contra a condenação da música brega por Flávio Cavalcanti (que a considerava um lixo e, portanto, deveria ser evitada), Hélio percebe ali um “modo de vida que encerra o conceito” do bom gosto, o que apontaria para o elemento *pop* inserido em *Apocalipopótese*: o palhaço que animava a TV com uma “verdadeira filosofia de vida”. Chacrinha se torna assunto de um debate sobre *Cultura e Loucura* organizado por Oiticica e Duarte no MAM do Rio de Janeiro pouco antes de *Apocalipopótese*. Na proposta do debate, anunciado na coluna de Nelson Motta no *Jornal Última Hora*, em 08 de junho de 1968, lê-se:

Ninguém pode beber o seu futuro, mas a água de hoje só suportamos com o sal do sonho (...) A opção é entre a cultura e a loucura. Mas que fazer? A amostragem de tudo. Chacrinha ou um veterano ou humilhado, ou um ex-pracinha. Não só a ‘técnica’ e o ‘saber’, mas também o sabor ou a ‘Tekne’. Não só peroração e pedido, mas testemunho. Os artistas reunidos assim discutirão. Não só a média, a medida, ou o mediador. Mas todo mundo (...) ⁹¹.

O testemunho aguardado era o de Chacrinha, convidado especial do evento, que não pôde comparecer. A loucura foi apresentada por Hélio como uma prática contra-

exigiu que eu fosse ou eu ou Rogério, por que, não me pergunte, pois detesto a coluna de fofocas dela. Mas, a experiência foi genial. Chacrinha é realmente incrível e, pela primeira vez, senti que o ‘público’, na platéia, é tão ator-participante quanto os que estão no palco. Há um calor comunicativo que me lembra o papel do coro no tragédia grega, que era o representante do povo, ou da coletividade, para os gregos, mas só que aqui a sublimação deles é outra coisa: é o deslanchamento da ação sem sublimação, ultraimprovisada, contando com o imponderável mesmo”. HO #1036/68. Também publicada em Oiticica, Hélio; Clark, Lygia. *Cartas – 1964-1974*. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 76-77. Flora Sussekind em um ensaio sobre o *Tropicalismo*, no qual dedica alguns parágrafos para a análise de *Apocalipopótese*, parte da idéia de coro. cf. Sussekind, Flora. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. Em: Basualdo, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

⁹⁰ HO #1972/sd (as citações a seguir são também deste texto).

⁹¹ HO #0781/68.

civilização, contra o gosto médio que normaliza as manifestações e as qualifica. Uma saída dos trilhos e um excesso que colocaria intensidade nos atos de loucura criadores. Hélio responde ao “que fazer?” do anúncio do evento com uma proposta de dissolução do que era entendido como alta e baixa cultura. No entanto, alerta que a cultura não pode ser definida, e que a loucura seria uma força contra aquela, porque não se objetiva em padrões estéticos. A criação é apontada como uma forma de loucura que violenta o “bem estar conformista”, uma forma de violência que assombrava um pretensão equilíbrio entre cultura e barbárie. Daí ela ser tão fascinante, como explica Foucault:

em todos os lados a loucura fascina o homem. As imagens fantásticas que ela faz surgir não são as aparências fugidias que logo desaparecem da superfície das coisas. Por um estranho paradoxo, aquilo que nasce do mais singular delírio já estava oculto, como um segredo, como uma inacessível verdade, nas entranhas da terra. Quando o homem desdobra o arbitrário da sua loucura, encontra a sombria necessidade do mundo; o animal que assombra seus pesadelos e suas noites de privação é sua própria natureza, aquela implacável verdade do Inferno⁹².

A loucura é o contato com o que estava adormecido ou obscurecido no homem e o impele para o mundo. Enquanto manifestação presente em todo sujeito ela é, entretanto, o que está fora, fora do sentido, alienado. A necessidade de mundo aparece como a forma de alienação do próprio estar no mundo. A natureza estranha e implacável da loucura, à maneira do Real lacaniano, é o ponto em que o não-saber se converte na atualização do devir-animal. Por isso seu saber não é pleno, e tem que ser também sabor, algo que salga as águas: a arte seria, pois, o lugar desta loucura como criação, como uma forma de inventar modos que possam suportar a verdade implacável do inferno sem, entretanto, transformar-se em uma conformação cultural, nem mesmo ser desprovida de angústia, mas constituir-se como um modo de potencializar este fora de si, esta condição inerente ao sujeito que a civilização tenta, a todo custo, esconder e classificar. Chacrinha seria, portanto, a expressão da loucura porque ele tentava, de acordo com o sociólogo Sérgio Lemos, que também participava do debate, uma desmistificação do bom gosto, escancarando assim, como quando jogava bacalhau na platéia ou entregava abacaxis, “o trágico de uma realidade que se quer esconder”⁹³. Em um jogo mimético, na “tevê nada se cria, tudo se copia”, Chacrinha parodiava a sociedade mesma, a sátira tão própria do palhaço que se travestia, se fantasiava,

⁹² Foucault, Michel. *História da Loucura: na idade clássica*. José Teixeira Coelho (trad.). São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 22.

⁹³ HO #0783/68.

mostrava, como um espelho, a loucura fundadora da civilização. Lygia Pape apresenta justamente a fantasia como o objeto intocado pela civilização e sua força criadora:

essa fantasia a que eu daria o nome de loucura confunde-se com o sentido de liberdade e é o elemento deflagrador da criação/invenção. Toda boa cultura estabelece padrões morais, sociais, políticos, artísticos que são a sua própria defesa contra qualquer mudança na estrutura. O homem enfia-se dentro de uma forma segura, fechada, castradora, mas que conhece. A loucura/fantasia/criação propõe estruturas abertas em que o homem é levado a refletir e desmontar seus critérios de razão para ter uma visão dinâmica das coisas. (...) Toda agressão pressupõe uma transformação. É preciso corromper os valores. E para fazer isto: coisas novas, estruturas novas, linguagem nova, invenção. A criação como tonalidade. A loucura como ato total. Relembrando: criação/loucura/fantasia como elemento deflagrador. Um ciclo infinito – a própria vida. É na loucura que o homem se salva⁹⁴.

A loucura seria uma prática política contra a civilização, uma forma de agredi-la violentamente para poder transformá-la. Ela seria um estado de latência, de devir que pode, a qualquer momento, irromper e aparecer como uma força estranha agressiva. É isto o que Freud observa em *Mal-estar da civilização*, apresentando, como o ponto cego da harmonia plena civilizatória, a agressividade. Freud, contudo, não consegue apreender a agressividade em sua força transgressiva – porque separa radicalmente o homem do animal, o civilizado do “primitivo”⁹⁵ – como uma forma de loucura. A violência, a agressividade, colocada por Pape, Oiticica, Foucault, seriam caminhos para romper com determinados valores que sustentam o senso comum, do médio-civilizado. Mas, por outro lado, Freud entendeu como ninguém que a resistência à agressividade, como forma civilizatória visando o “bom comportamento”, era a geradora da culpa e da consciência moral⁹⁶. Mas não era pela paz que *Apocalipótese* intervinha, ou pela

⁹⁴ HO #0785/68 A abordagem da fantasia feita por Pape, parte da obra de Herbert Marcuse, *Eros e Civilização*, livro-chave da geração sessentista. No entanto, nossa leitura da fantasia, ou da loucura, é um pouco diferente da proposta por Marcuse que ainda a percebe separada do que chama razão. A fantasia, para nós, tem o sentido preciso da definição lacaniana: “a janela por onde vemos o mundo”. Ou seja, princípio de realidade e fantasia, loucura e razão, não são estados separados. Ao contrário, são simultâneos, coexistentes. A arte, no entanto, para nós também ocupa a posição de resistência, de “Grande Recusa”, ou seja, a arte se dá como não reconciliação, de acordo com Marcuse – “o protesto contra a repressão desnecessária, a luta pela forma suprema de liberdade” (p. 139) –, mas não apenas como um campo em que se possa refugiar ou exprimir uma liberdade ou como uma forma de “viver sem angústia”, e sim, como procedimento, como método de invenção de mundos e, portanto, uma maneira profunda de geração de angústia, de estranhamento. cf. Marcuse, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Álvaro Cabral (trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1975, conferir especialmente do 7º ao 11º capítulo.

⁹⁵ Freud define a cultura como “a soma total de realizações e disposições pelas quais a nossa vida se afasta de nossos antepassados animais, sendo que tais realizações e disposições servem a dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação das relações dos homens entre si”. Freud, Sigmund. *O Mal-estar na cultura*. Renato Zwick (trad.). Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 87.

⁹⁶ Escreve Freud em *O Mal-estar na cultura*: “A agressão é introjetada, interiorizada, na verdade mandada de volta à sua origem; portanto, dirigida contra o próprio eu. Ali ela é assumida por uma parcela

salvação no reino dos céus: “não sou pela paz, acho-a inútil e fria”, dizia Oiticica. Tratava-se, ao contrário, de colocar esta heterogeneidade da loucura como uma forma de interrupção da civilização, ou como uma forma de mostrar seu espelho bárbaro.

Lacan entendia a loucura como uma manifestação do pensamento. A loucura, de acordo com o psicanalista francês, “é uma virtualidade permanente de uma falha aberta em sua essência”⁹⁷, uma falha pela qual se pode seguir. Ou seja, é na falha, no ponto desviante em que a “normalidade civilizatória” claudica que se pode aprofundar a loucura criativa, a experiência limite. E, mais ainda, ela seria uma decisão do sujeito e não uma doença: “ao devolver a causalidade da loucura à insondável decisão do ser, à armadilha do destino que o engana quanto a uma liberdade que ele não conquistou”⁹⁸, não estou formulando outra coisa senão *a lei de nosso devir*⁹⁹.

Chacrinha seria a manifestação da loucura brasileira que incomodava e desestabilizava os padrões estéticos da cultura formados pelos setores médios. E, mais ainda: desestabilizava porque seu programa incorporava o *devir da loucura*, o lugar onde tudo era apresentado como “coisas vivas”, formulava Oiticica referindo-se ao programa como o lugar apropriado para seus *Parangolés*. A cultura de massas, representada pelo Programa do Chacrinha, assumiria sua forma alienante, mas não no sentido de encerrar-se como verdade e não-saber, e sim como uma forma de devir, como criação de possibilidades. Em suma, Oiticica via em Chacrinha uma forma de desautonomizar a arte, uma forma de apropriação subversiva das coisas do mundo. Deste modo, poderíamos definir o *pop* como a apropriação esquizofrênica e insultante das formas de apreensão do capitalismo e do bom gosto¹⁰⁰. Ou seja, na cultura de massas, a

do eu que se opõe ao restante na condição de supereu, e que então, como ‘consciência moral’, está pronta para exercer sobre o eu a mesma agressão severa que este teria gostado de satisfazer à custa de outros indivíduos. Chamamos de consciência de culpa a tensão entre o supereu severo e o eu submetido a ele; ela se exprime como necessidade de punição. Assim, a cultura domina a perigosa agressividade do indivíduo na medida em que o enfraquece, desarma e vigia através de uma instância em seu interior, do mesmo modo que uma tropa de ocupação na cidade conquistada.” (p. 144)

⁹⁷ Lacan, Jacques. “Formulações sobre a causalidade psíquica”. Em: *Escritos*. Vera Ribeiro (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 177. grifo nosso.

⁹⁸ Lacan está debatendo com Enry Hey e esta colocação refere-se à definição de psicose de Hey que a colocava como lesão neurológica que insultava a liberdade.

⁹⁹ *Idem*, p. 179.

¹⁰⁰ Neste sentido estamos pensando também em Warhol, que multiplica e colore as imagens de seus personagens como uma multiplicação esquizofrênica de personalidades. Como repetição e diferimento. Hal Foster aponta em *The return of the Real* para uma emergência do abjeto, ou como o próprio título diz um retorno do Real que nos parece também uma leitura interessante. Neste livro, Foster indica que, ao contrário de Baudrillard, que lia a Warhol como simulacro, e para além de Barthes que percebia nele um ataque “àquela coisa velha, a arte” na des-simbolização do objeto, Warhol associava o consumo complacente com a brutalidade e a mortalidade. A arte pop warholiana apontaria para o trauma e colocaria em cena questões como subjetividade, choque e repetição, montando uma espécie de “realismo traumático” que se associa ao surrealismo fazendo com que operasse um retorno do Real. Foster opta pela

dimensão do sonho, da imaginação se colocaria como força alientante de criação, como maneira de criar dentro da máquina uma forma de minar seus poderes, de criar uma forma de resistência através da experiência da loucura. Ou ainda, um meio para entrar em contato com o mundo, expandindo a criação artística como uma forma de vida, como o devir da loucura. Uma forma, parafraseando Benjamin sobre *Mickey Mouse*, “de a humanidade sobreviver à civilização”.¹⁰¹

A humanidade, em *Apocalipopótese*, não deve ser entendida como humanismo. Enquanto manifestação da loucura e contato com as forças animais, não podemos esquecer de outro significante que pode ser extraído de *Apocalipopótese*: hipopótamo. Ou seja, o contato com a natureza animal, com outra natureza e não com outra cultura. Lygia Clark dizia que os primeiros *Parangolés* de Oiticica tinham “a força de um rinoceronte”. E o rinoceronte, como se sabe, é o animal mais arcaico das savanas. De modo que, *Apocalipopótese* também seria o contato entre o arcaico e o moderno, entre o “primitivo” e o *pop*, o contato entre dois mundos: o animal e o humano. A alienação, portanto, a loucura, seria a forma de viajar por esses mundos.

E é justamente a alienação que será o fio condutor de um texto de Oiticica sobre Torquato Neto. Quando Hélio recebe uma cópia do livro *Os últimos dias de paupéria*, organizado por Waly Salomão e Ana Maria de Araújo Duarte, detém-se em um diálogo entre Torquato Neto e Rogério Duarte:

Rogério Duarte: Torquato, você acha que está cumprindo seu dever de brasileiro?

Torquato: Yes.

Rogério: Por que você respondeu em inglês?

Torquato: Devido a minha formação (Joaquim Nabuco) de comunista

Rogério: Presentemente está atuando em alguma emissora?

Torquato: Não.

Rogério: Em inglês ou português?

Torquato: Em português. Nós temos bananas. Fale

Rogério: Assim não, isso é plágio de João de Barro e Alberto Ribeiro. Que tem a declarar?

Torquato: Vinícius jamais escreveria isso. Vinícius é a miss Banana Real. Geraldo Vandré é um gênio.

Rogério: Você diz um gênio sexual ou matemático?

Torquato: Nunca dormi com ele.

Rogério: Por que, você sofre de insônia?

categoria do “baixo materialismo” criada por Georges Bataille, para apontar um caminho subterrâneo entre surrealismo e o super-realismo de Warhol, marcando que o que lhe interessa são as forças que podem eclodir desta apropriação do consumo feita pelo artista. O Real seria o que fura esta barreira do consumo e faz emergir o abjeto. cf. Foster, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Massachusetts Institute of Technology, 1996.

¹⁰¹ Benjamin, Walter. “Mickey Mouse”. Pádua Fernandes (trad.). Em: *Sopro*, n. 17, dezembro de 2009.

Torquato: Eu era viciado em psicotrópicos. Hoje em dia eu dou mais valor aos alcalóides.

Rogério: Eu por minha parte dou mais valor aos aqualoucos.

Torquato: Golias é ótimo.

Rogério: Ele já foi aqualouco?

Torquato: Yes.

Rogério: Você não acha que nós devemos tratar melhor os negros?

Torquato: Yes.

Rogério: Por exemplo, lá em casa estamos há dois meses sem empregada. Nesse sentido Malcolm X ou Bertrand Russel foram muito compreensivos. Veja o caso de Sérgio Porto com aquela história de crioulo doido, puro racismo, racismo paulista, o que é mais grave sendo ele cocarioca, isto é, carioca, não acha nego?

Torquato: Yes. Acho sim. Agora: o Bertrand Russel é mais branco do que Malcolm X. O que estarei querendo dizer com isso?

Rogério: Talvez que a noite deste século seja escura e de uma escuridão tão imponente que mesmo no seu âmago mais profundo não são pardos todos os gatos.

Torquato: Non sense. Auriverde pendão das minhas pernas que a brisa do funil beija e balança; Onde está o funil leia-se mesmo Brasil. Nelson Rodrigues inventou a sublitteratura e eu endosso.

Rogério: Mas você não acha que depois de C. Veloso já devemos começar a cuidar mais seriamente da superlitteratura?

Torquato: Yes. Freud explica, não é mesmo?

Rogério: Seria se fosse. Mas tanto Freud quanto Levi-Strauss não passam de romancistas da burguesia. E Lukács?

Torquato: Foi o caso mais grave de Geraldo Vandré que já conheci. E com a desvantagem de ser tão polido como Leandro Konder. Só que de romance ele não manjava bulhufas. Mas não exageremos porque Lukács é um moço de futuro.

Rogério: Além do mais, Torquato, todas as nossas tragédias ou melodramas individuais fazem parte de um projeto coletivo nosso. Nós fumamos maconha para ter um sucedâneo da fome dos operários e damos a bunda porque não entendemos bem a razão pela qual temos tantas bananas e os camponeses continuam tão desenxavidos.¹⁰²

No diálogo, várias questões são levantadas e não necessariamente respondidas. Um diálogo surrealista de associação livre. No entanto, podemos perceber um deboche da esquerda nacionalista feito por Torquato; a recusa de Lukács como teórico da literatura, e junto com isto, o apontamento de uma paixão realista na explicitação da realidade nacional por parte de Geraldo Vandré. A sublitteratura de Nelson Rodrigues apontada por Duarte é colocada ao lado de Freud, super-literatura e supereu, para entender Caetano Veloso. Rogério e Torquato alienam os sentidos em perguntas e respostas sucessivas mostrando, como diria o poeta piauiense, invertendo Chacrinha, que “quem se comunica se trumbica”¹⁰³. Oiticica, por sua vez, observa que este diálogo não é “um diálogo propositadamente absurdo” como se poderia pensar, mas ao contrário:

¹⁰² Neto, Torquato. *Torquatália*: do lado de dentro. Pires, Paulo Roberto (Org.). Rio de Janeiro: Rocco 2004, p. 61-62.

¹⁰³ Idem, p. 301.

É ÚNICO DIÁLOGO POSSÍVEL NO IMEDIATO/TRIVIAL/ALIENADO (...) ele não é sintonia: É DIÁLOGO VIVO (...) TORQUATO isenta-se (...) de ater-se ao esclarecimento ético da situação ou de procurar uma espécie de ‘nova ética’: nem moral nem amoral: sem pólos: PRÉ-MORAL dir-se-ia: na montagem q constitui o corpo do livro esses textos-scrap-fiapos se fortalecem ao serem justapostos: não há desespero nem sensação de ‘alma perdida’ em busca de... nem auto-recriminação: É CONCRETIZAÇÃO DE ALIENAÇÃO-MUNDO SEM DRAMA: É NÃO SER ESPECTADOR: TORQUATO: não vislumbra ou contempla-vê de fora um espetáculo q revela a alienação existencial de hoje: ele se joga numa espécie de play-destino onde entram em jogo não mais polaridades moralizantes como q todo mundo se protege contra a possibilidade de vir-a-ver o terrível q infelicita: nesse jogo-destino (o dia-a-dia) ele-existência-corpo são (ou se) jogados (jogam): não há necessidade de cultivar seus dons: ser melhor amanhã que hoje: NÃO! Essa entrega ao destino é como vôo: vôo simultaneizador: COCA: TORQUATO é mais forte (...) ele também não ‘bebe influências’: ele não é esteticista: ELE TOMA: DE GARRA: como faminto o último pão: e COSPE FORA: trivializa: ri com o TRIVIAL: o ALIENANTE: não ri DE mas COM: morde.¹⁰⁴

A alienação-mundo de Torquato, que se joga ao invés de contemplar a vida é uma forma de loucura. Uma forma de viver fora de si, alienado-se no mundo, uma vez que “a vida – explica Oiticica – já é alienação”¹⁰⁵. A alienação é entendida por Lacan como forma constitutiva de todo sujeito – a loucura da alienação –, na via de encontrar um lugar no mundo e no desejo do outro. Alienamo-nos no mundo, nas imagens e nos corpos, roubamos deles seus significantes. A alienação é a marca de uma co-existência, a constatação de que um sujeito não é causado por si mesmo, mas sim no outro. Mas não se trata, é importante frisar, de uma coincidência ou de identificação¹⁰⁶. São os pedaços, a mordida, como uma forma antropofágica desta experiência: experimentar o sabor, recolher pedaços do mundo, produzir espaços. A alienação e a loucura estiveram muito presentes na vida de Torquato e de Rogério, ambos internados várias vezes em clínicas psiquiátricas para “curarem” seus modos de vida, dão o tom desta hipótese

¹⁰⁴ HO #0189/73.

¹⁰⁵ HO #0189/73.

¹⁰⁶ Lacan explica que o sujeito se forma alienando-se no Outro: “O significante produzindo-se no campo do Outro faz surgir o sujeito de sua significação. Mas ele só funciona como significante reduzindo o sujeito em instância a não ser mais do que um significante, petrificando-o”. Este significante cola-se no sujeito neurótico como um destino. Por isso, Lacan acrescenta a separação entre sujeito e Outro – note-se que Outro é o grande outro, ou seja, um outro elevado ao estatuto de autoridade, a mãe, o pai, ou qualquer normalização civilizatória –, para que possa emergir um corpo que se relacione com o outro (com minúscula, um outro afim). Este corpo permanece com os significantes que são fornecidos por este Outro, mas sem que se ele se imponha como Outro absoluto. É preciso deixar claro que esta separação não é um isolamento, ao contrário, é por meio dela que pode se estabelecer o desejo, e que o sujeito pode lançar-se no mundo, é a loucura enquanto devir. cf. Lacan, Jacques. *O Seminário*. Livro 11, 1998.

apocalíptica da experiência da loucura alienante. Este jogo que Oiticica apresenta é a alienação no mundo, o devir-outro¹⁰⁷.

Esta alienação, que nunca deve ser total, permite entender melhor o que significava a loucura para Torquato, Hélio e Duarte, a saber, a multiplicação de possibilidades. Multiplicidade intensiva que se aproximava da morte e do silêncio, uma experiência limite. Como dizia Torquato: “Ou, pensa, o louco não será o indivíduo que percebeu a linguagem no bloco das suas possibilidades, ou melhor, da sua totalidade POSSÍVEL e portanto ‘enlouqueceu’, ou seja emudece e em seguida morre, como castigo?”¹⁰⁸ A loucura seria a apreensão total da linguagem, o rapto de todos os significantes do mundo que emudece e faz morrer. Nessa enorme língua de disseminação de significantes, nessa totalidade possível dos possíveis, Torquato mostra que a linguagem não comunica nada, isto é, na linguagem não há encontro, apenas deslizamento dos significantes que se abrem para novas articulações de sentido e que

¹⁰⁷ Hélio fazia uma leitura muito interessante do funcionamento psíquico criticando a questão da cura como caridade narcísica culpada, e pondo ênfase na *experiência* como saída para a angústia. É interessante notar que de Freud a Lacan fez-se esse percurso: o primeiro pensou na *cura* através da psicanálise por um bom tempo das suas pesquisas, já o segundo pensou em termos de *experiência* analítica, lançar-se para fora de si. Não por acaso, o fim de uma experiência analítica, segundo a orientação lacaniana, dá-se pela destituição subjetiva. Em uma carta a Carlos Vergara, em 1974, Oiticica comenta sobre o uso da cocaína e prossegue: “você pode ser morto intencionalmente ou acidentalmente: mas só você pode decidir o suicídio: as coisas são então mais leves: acham-se as soluções: sabe-se que se está safe: sabe-se q o trick não nos pode levar ao extremo máximo: só nós: mas é q queremos ser JOYFUL: então temos poder: pensei muito nisso lendo o livro de TORQUATO: inacreditável!: achei bem feitíssimo e com um peso de ARTAUD: certas coisas de jornal ficaram mais fortes: e descobri q ele era mais forte que muita gente q o achava sick: e quem acha os outros sick é porque tem medo: let them get lost (the sick) dizia ARTAUD: estamos todos sick: a natureza já o é: quem está são? os que estão escondidos debaixo da cama?: os q querem curar querem na verdade tirar a única solução dos doentes: o veneno: e o ARTAUD diz algo incrível: nem ao veneno se tem o direito mas do suicídio ninguém pode nos provar: é o ato mais concreto mais livre: *TORQUATO optou assim não como fuga: pelo contrário: nem depressão: algo q não tem um depois como pode ser depressivo? ele optou porque estava incutido da idéia q se tinha q curar e tinha q curar-se do q era a cura ou a solução: queriam curá-lo mas quem quer curar quer fazer caridade e quem faz caridade dá o q não se quer mas jamais daria o q se precisa: o q acho engraçado é q seus hang-ups de background religioso etc. não eram dramáticos: eram mais vitais e por isso você vê mais depressa: eu que não tinha isso era dramático e é o q detesto: a collness da ausência de drama é o primeiro passo necessário: aquilo q você diz do preparo do sermão de domingo me aconteceu também: é uma espécie de mal de artista q quer justificar não estar aqui nem ali e em vez de assumir máscaras começa a fazer caridade e essa é pior q a outra ou poderia ser melhor: é pior porque mais gratuita e passa a dispor das pessoas de modo arbitrário e passa a jogá-las algo de que elas não estão em ponto de participar: pode ser legal quando dá o veneno na hora certa: mas ter consciência de q não interessa mudar nada nem ninguém e q nem como ponto de toque tem sentido então já se está noutro nível: não fazer caridade já é o primeiro passo para algo maior: e exatamente ter consciência da simultaneidade de experiências individuais é livrar-se dessa reverência caridosa-culposa com o próximo no qual a gente se projeta e é portanto a gente e não o próximo: esse respeito pelos outros nasce então dessa consciência e não da competição ou da culpa”. HO #1381/74. grifo nosso. Nesta época, Hélio já tinha convivido intensamente com o crítico Silviano Santiago em Nova Iorque. Vale notar a marca deixada por este em Oiticica pela presença do remédio/veneno, ou seja, o conceito de *phármakon* trabalhado por Jacques Derrida n’A *Farmácia de Platão* publicada em 1969; e, como se sabe, Silviano já era um exímio leitor de sua obra.*

¹⁰⁸ Neto, Torquato. *Idem*, p. 301.

estão sempre fora do texto, alienados: “será verdade que só, só não domina a linguagem o indivíduo que enlouquece e, fica, louco?”¹⁰⁹ Essa loucura da linguagem, em Torquato, cria um outro *cogito*, que abala as certezas ocidentais de um indubitável “Eu sou” cartesiano, para se tornar um duplo através de um *modo* e não de uma *essência* (“eu sou *como* eu sou”, e não eu sou *o que* eu sou) carregado de uma singularidade irreduzível: “pronomes/ pessoal intransferível/ do homem que iniciei/ na medida do impossível”. O pensamento como uma manifestação da loucura cria outras imagens, imagem-vidência que não se “contempla-vê”, o narcisismo, como dizia Hélio, mas vive, experimenta: “eu sou como eu sou/ vidente/ e vivo tranquilamente/ todas as horas do fim”¹¹⁰. O gesto de Torquato assinala um “pensamento do fora”, como o proposto por Foucault e Blanchot. Nesta linguagem absolutamente exterior que se aproxima da morte, nada se comunica: “a linguagem se mostra como transparência recíproca da origem e da morte, não é uma existência que, pela simples afirmação do ‘Eu falo’, não receba a promessa ameaçadora de sua própria desaparecimento, de sua futura aparição”¹¹¹. Essa experiência de loucura da linguagem que se reflete imediatamente sobre o sujeito, revela a “nudez do Eu falo” que de forma ameaçadora abala as certezas de um “Eu sou”¹¹².

Rogério Duarte, por sua vez, afirma que a sua “cura passa necessariamente pelas palavras”¹¹³ como uma forma de reconciliação e organização do caos, da história cruel das torturas, interrogatórios e violências de todo tipo que sofreu enquanto esteve preso e também posteriormente à prisão, quando passou por uma série de internações em instituições psiquiátricas. Duarte escreveu textos e poemas durante os anos 60, e seguintes, em que a loucura também aparecia, tal qual em Torquato, como a desarticulação do sentido. O mais emblemático deles é *A grande porta do medo*, de 1968, em que conta sobre seu período da prisão em uma série de fragmentos que são

¹⁰⁹ Idem, p. 300.

¹¹⁰ Idem, p. 165. Esses encontros entre morte e vida em Torquato são repetidos constantemente, como por exemplo, na composição, à maneira de um lance de dados mallarmáico, *Todo dia é dia D*, em que encontramos simultaneamente amar, temor, morte: “Todo dia é mesmo dia/ de amar-te e a morte morrer”.

¹¹¹ Foucault, Michel. “O pensamento do exterior”. Em: *Ditos e Escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. v. III. Inês Autran Dourado Barbosa (trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 242.

¹¹² No mesmo texto Foucault explica que o espaço neutro criado pelo pensamento do fora obriga-nos a repensar a ficção: “antigamente se tratava de pensar a verdade – é que o ‘eu falo’ funciona ao contrário do ‘eu penso’. Este conduzia de fato à certeza indubitável do Eu e de sua existência; aquele pelo contrário, recua, dispersa, apaga essa existência e dela só deixa aparecer o lugar vazio. O pensamento do pensamento, uma tradição mais ampla ainda que a filosofia, nos ensinou que ele nos conduzia a mais profunda interioridade. A fala da fala nos leva à literatura, mas talvez também a outros caminhos, a esse exterior onde desaparece o sujeito que fala. É sem dúvida por essa razão que a reflexão ocidental hesitou por tanto tempo em pensar o ser da linguagem: como se ela tivesse pressentido o perigo que constituiria para a evidência do ‘Eu sou’ a experiência nua da linguagem”. (Idem, p. 221)

¹¹³ Duarte, Rogério. *Tropicaos*, 2003, p. 15.

intermediados pela palavra “corte”. A dimensão da loucura e do excesso das possibilidades da linguagem se apresenta, por exemplo, em *Rogério Duarte psicografa Rogério Duarte*: “Eu sinto, quando estou falando com alguém, nitidamente a sensação de não controlar a espontânea linguagem da loucura e sofrimento que torna como que desconcertantemente ridícula (já que cobre e nega) a comunicação esboço-vomitada”¹¹⁴. O descontrole da linguagem que escapa da boca como vômito, como desarticulação da fala da loucura, também é encontrado nos seus brilhantes textos sobre desenho industrial. A discussão que realiza sobre a industrialização da arte passa por reflexões muito mais abrangentes tais como “uso e contemplação”, “transcendência e imanência”. Duarte, autor do cartaz do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, argumentava que a indústria não deveria ser demonizada pela arte e que seu trabalho estava vinculado à práxis e à ocupação de espaço. O uso da arte, ao invés da contemplação aparece como abertura de possibilidades. Foi Rogério que criou outro conceito muito importante para Hélio, *projetos*, que tinha também, em sua definição, as possibilidades de objeto, que aparece em *Apocalipopótese*: “project is not a ‘new name’ for a new kind of objects in the art world, but rather a theoretical meaning, referring to a ‘process’ of creation and a vision of life, away from all aestheticist ambition to create new names”¹¹⁵. Processo de criação longe de esteticismos, extensão para a vida. A loucura como afronta à civilização – “a cultura, a civilização, só me/ interessam enquanto sirvam de/ alimento”¹¹⁶ –, atua como resto des-idealizante da arte e do mundo: “lixeratura”, escreve Duarte na sua *Pequena página de diário*. Ou ainda para falarmos com Lacan, *Lituraterra*, o *litter* mais do que a *letter* da literatura, de uma escritura que propicia uma linguagem da loucura como experiência do fora inscrita em um litoral. A *Lituraterra*, como escritura da borda, *borderline*, é a possibilidade de uma escritura sem semblante, explica Lacan¹¹⁷. E a ausência de semblantes é vertiginosa, é da ordem do encontro com o Real. É, em suma, a loucura.

¹¹⁴ Idem, p. 70.

¹¹⁵ HO #0534/69. grifo nosso. Em outro texto, Hélio diz que “a palavra Apocalipopótese foi inventada (...) como subdivisão do que ele [Rogério] chamou ou passou a definir de PROJETO”. HO #1972/s.d.

¹¹⁶ Duarte, Rogério. *Idem*, p. 82.

¹¹⁷ Acrescenta Lacan: “Será possível, do litoral, constituir um discurso tal que se caracterize por não ser emitido pelo semblante? É essa a pergunta que só se propõe pela chamada literatura de vanguarda, a qual, por sua vez, é fato de litoral: e, portanto, não se sustenta no semblante, mas nem por isso prova nada a quebra, que somente um discurso pode produzir, com efeito de produção”. Lacan, Jacques. “Lituraterra”. Em: *Outros Escritos*. Vera Ribeiro (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 23. Neste sentido, vale lembrar a *Revista Literal*, publicada durante os anos 70 na Argentina, organizada por Luis Gusman, Osvaldo Lamborghini, Germán Garcia e outros, que apresentava muitos textos anônimos (salvo alguns casos) e trazia este jogo entre literariedade e literalidade, também apresentados por Lacan em *Lituraterra*.

A loucura entra como uma *hipótese* de *Apocalipopótese*, na forma de uma experiência que lança o sujeito para fora-de-si, uma experiência de lançar-se para o jogo contra-civilizatório, contra o gosto médio normalizante, o bom gosto (“a civilização [...] é o esgoto”, diz Lacan), como uma forma de resistência, de criação. E, neste sentido, o apocalipse deixa de ter uma conotação da destruição total para abrir-se à criação: “no que é vida, sopro da vida, procura-se virar a mesa que é a atitude mais criativa”¹¹⁸. *Apocalipopótese* foi realizada poucos meses antes da decretação do *Ato Institucional nº5* que endureceu o Regime Militar, poucos meses antes da “noite negra”, como dizia Hélio. A vidência de Torquato parecia caber perfeitamente neste princípio do fim.

Apocalipopótese contou com uma série de proposições simultâneas de participação que tinham como ponto comum “a predisposição em os participantes admitirem a direta interferência do imponderável”¹¹⁹. Todas as proposições de *Apocalipopótese* tinham algum viés de violência e força que demandavam alguma intervenção corporal. Uma delas foi a de Rogério Duarte que levou cães amestrados para uma performance que intitulou “o ato dos cães”. A obediência canina e a força animal, contingente e imprevisível, simultaneizavam o ato de *Apocalipopótese* que teve, mais uma vez, seu papel de vidência e profecia: na segunda-feira depois do *happening*, pela primeira vez, cães foram usados pela polícia para reprimir manifestantes em passeatas contra o regime¹²⁰. Duarte agia, contava Hélio, como um “animador de festa da roça”, dizia coisas para a platéia, “parábolas inteligentes”, que mais pareciam “gritos” de “sentido e não-sentido”¹²¹. Hélio levou seus *Parangolés* que foram usados por Frederico Morais, Caetano Veloso, Torquato Neto e pelo pessoal da Mangueira, Nininha, Bidu e Mosquito que foram levando o samba para o Aterro. José Agrippino de Paula e sua esposa Maria Esther Stockler foram os responsáveis pela presença de John Cage no evento. Antonio Manuel apresentou as “urnas quentes”, caixas de madeiras que guardavam mensagens, “como um poema adormecido”, da situação presente como um “superpanfleto: latido latino-américa” ou “PAN-FLETO”, panfletos do mundo, de tudo, em forma de “documento trágico do sofrer anônimo da opressão: o grito coletivo

Lacan, inclusive, teve uma aula do seu Seminário 20 publicada no número 4/5 da revista, em 1977, com o título: “Sobre o barroco”. cf. Garcia, Germán., et al. *Literal*: edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.

¹¹⁸ HO #1972/sd.

¹¹⁹ HO #0367/69.

¹²⁰ Morais, Frederico. Entrevista a Gonzalo Aguilar. *Cronópios*, 2008. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279>.

¹²¹ HO #0367/69.

documentado”¹²², que, para poder ser lido ou visto, demandava a destruição das caixas a marteladas: urnas quentes, mensagens urgentes, como destaca Canejo¹²³. As urnas quentes seriam uma reversão da arte acabada. Hélio descreve-as dizendo que “para possuir-se o código poético tem-se q violar a integridade do objeto caixa acabado: ACABAR COM O ACABADO”¹²⁴. Se havia alguma condição dada por encerrada na arte ou na política, as urnas quentes apresentavam o seu contrário. O *happening* ainda contou com a participação, por Sami Mattar, das “apocaliroupas: roupas para serem vistas à luz do sol e sob luz negra”¹²⁵. As roupas, a moda, os modos: Sami Mattar confluía para o “comportamento” que Hélio tanto queria enfatizar na *Apocalipótese*. “Apocaliroupas” eram “roupas – vísceras derramadas sobre o corpo – para vestir, para que a luz negra incida, incisa, acenda, CORporificação”. As roupas de Sami eram a conjunção de cor, vida, corpo e vísceras: roupa-corpo.

Também foram apresentados os *Ovos* de Lygia Pape, caixas geométricas sem fundo por onde as pessoas entravam para romper o plástico que cobriam os outros cinco lados, como em um nascimento. Oitica dava muita importância aos *Ovos* de Pape: ele dizia que eram “o exemplo clássico de algo puramente experimental, por isso mesmo diretamente eficaz: estar, furar, sair, sair do contínuo, reviver, refazer”¹²⁶. Romper os *Ovos* seria uma maneira de viver o descontínuo da criação permanente, o processo da arte como reinvenção constante, a loucura anti-civilizatória. Os *Ovos*, figuras tão presentes em Clarice Lispector¹²⁷, e que em Tarsila do Amaral ainda conservavam sua integridade, guarda, no seu rompimento, o enigma do “ser-limite” e reaparecem nos

¹²² HO #0367/69.

¹²³ Em um ensaio sobre Antonio Manuel, Canejo explica que “Nesse evento [*Apocalipótese*], Antonio Manuel expôs vinte pequenas caixas de madeira vedadas, Urnas quentes, que deviam ser abertas pelo público. Esses trabalhos exigiam uma ação física violenta (o que, considerado o contexto, era um ato simbólico). As peças foram batizadas ‘quentes’ porque a informação estava ‘queimando’ (era urgente) e precisava ser liberada antes que esfriasse. Urna tem o tanto o sentido de ‘urna funerária’ como de ‘urna eleitoral’. Como notou Frank Williams, ‘há, além do duplo sentido, uma crítica, ou ironia: ninguém podia votar no Brasil à época’”. Canejo, Cynthia Marie. Gestos efêmeros e obras tangíveis: a trajetória de Antonio Manuel. Em: *Novos Estudos – Cebrap*, n.76 São Paulo, Nov. 2006.

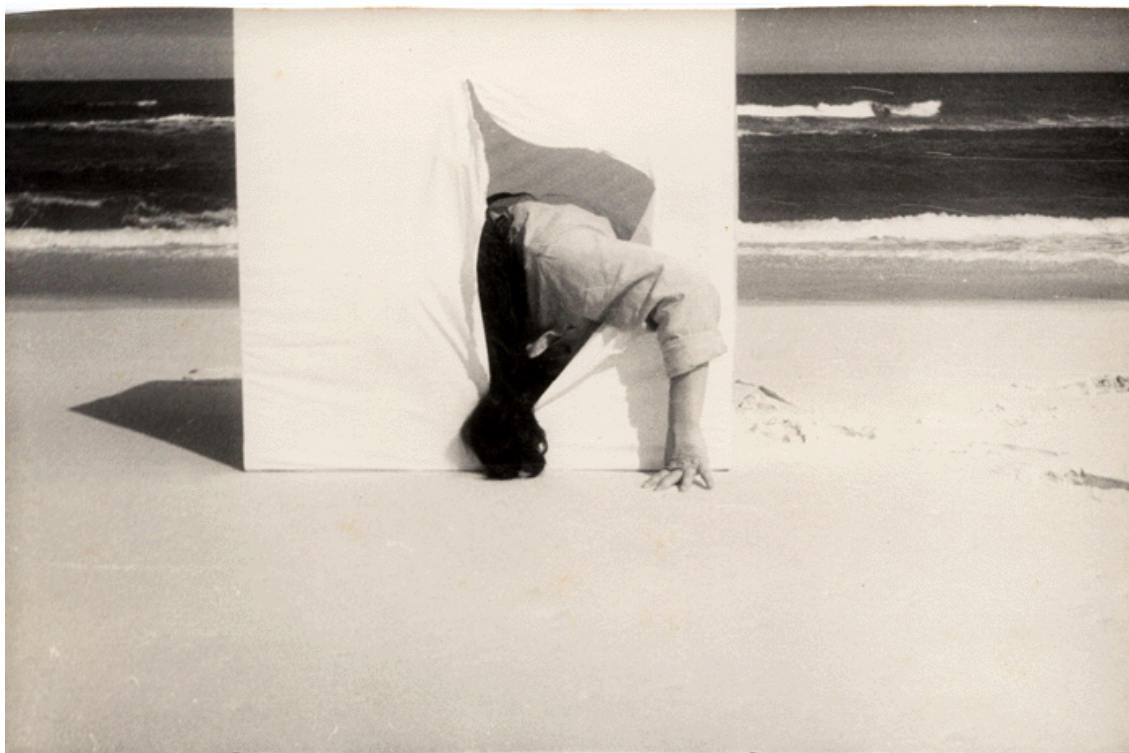
¹²⁴ HO #0476/73.

¹²⁵ HO #0145/68.

¹²⁶ HO #0367/69.

¹²⁷ Clarice dedica uma série de textos ao ovo. Não podemos deixar de destacar o mais conhecido deles, a saber, a crônica *O ovo e a galinha*. [cf. Lispector, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.] Em uma entrevista concedida ao jornalista Júlio Lerner na TV Cultura, em 1977, a autora disse que escreveu esta crônica sob o impacto do assassinato de Mineirinho, e que era, nas suas palavras, “um mistério para mim”. Mineirinho foi assassinado pela polícia com 13 tiros nos anos 60 e Clarice escreve em sua homenagem a célebre crônica *Mineirinho*. [cf. Lispector, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999]. Mineirinho foi, assim como Cara de Cavalão, uma das figuras que compôs o panteão dos bandidos românticos nos anos 60. Sobre o Mineirinho e Cara de Cavalão, cf. Ventura, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

textos de Oiticica em 1973 (anos depois de *Apocalipopótese*, quando ele já está pensando *Mundo-Abrigo* e *Cosmococas*), como “OVO=SHELTER”: ovo-abrigo, uma espécie de jogo “dentro-fora que liberta: objeto-espço”¹²⁸. Ovo-mundo, mundo rompido. A experiência do ovo de Pape em *Apocalipopótese* representou uma “galáxia de possibilidades” porque “ser shelter é abrir-se ao mundo que se cria dessas multi-possibilidades”¹²⁹. Como ser-limite, o ovo está sempre no começo, é puro devir, sua abertura é seu constante refazer, renascer, sobreviver.



Ovo de Lygia Pape

Poderíamos considerar *Apocalipopótese* o *acontecimento* mais marcante das participações coletivas propostas por Hélio. Sua “introdução”, seu começo, foi “a passeata dos cem mil”, explicava Oiticica: “sua impressão e vivências gerais ainda me são presentes”¹³⁰. *Apocalipopótese* trazia, portanto, a impressão dos corpos da passeata dos cem mil, os corpos do povo que protestava contra a Ditadura Militar. Como experiência coletiva, como construção de possibilidades, de hipóteses, poderíamos dizer

¹²⁸ HO #0303/73.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ HO #0387/69.

que *Apocalipopótese* foi a tentativa de criar um “povo que falta”¹³¹. Oiticica mesmo dizia que as “surpresas do desconhecido foram eficazes – sempre são e sempre falta algo em todas elas”¹³². A incompletude do acontecimento, de algo que está sempre por ser inventado – Hélio se apropria e transforma Rimbaud em *Apocalipopótese* “o amor precisa ser *inventado*” –, e reinventado: “que é Apocalipopótese? Nada, ainda não significa nada como resto de qualquer palavra”¹³³.

Hélio oscila na definição de *Apocalipopótese* como *happening*. Ora diz que sim, ora que não. Um dos argumentos para que ela não fosse considerada *happening* seria porque: “the elements float in the search of significations that grow from themselves, not as something ‘happening’ but as something ‘growing’”¹³⁴. Hélio estava interessado nos efeitos do *happening*, nas possibilidades e na contingência, que faz crescer e multiplicar através de um desabituar¹³⁵. *Apocalipopótese* era a desabituacão do comportamento e dos costumes que deveriam ser reinventados constantemente no encontro com o estranho, com o animal, regido pela contingência. Experiência que se faz com o resto, com o “fio solto”, para mudar o rumo, mudar o hábito. E neste sentido, *Apocalipopótese* foi um acontecimento: simultaneidade de tempos capaz de criar virtualmente, ou seja, devir outro mundo; virtualidades intensivas que podiam ser experimentadas. Daí *Apocalipopótese* ter *desvendado o futuro* para Hélio¹³⁶. O apocalipse guarda, portanto, a dimensão de passado-futuro para atualização no presente, forças que atuam como contra-efetuação, formação intensiva de devires, que podem ser apropriadas por qualquer um:

¹³¹ Esta formulação do povo que falta é de Paul Klee e é trabalhada por Deleuze e Guattari a partir da literatura de Kafka em: Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Kafka por uma literatura menor*. Julio Castañón Guimarães (trad). Rio de Janeiro: Imago, 1977.

¹³² HO #0387/69.

¹³³ Idem.

¹³⁴ HO #0534/69.

¹³⁵ Em 1979, em um depoimento sobre seu *Penetrável Rijnviera* e os *Ovos de Vento* de Lygia Pape, Hélio esclarece por que ambos não seriam *happenings*: “a natureza dessas obras são algo outro q nada tem a ver com happenings: é importantíssimo observar q só pelo fato de exigirem a participação corporal das pessoas não significa isso q uma catarse coletiva tenha q se dar: o problema aqui é o de desabituacão na apreensão da obra proposta e não na criação de novos hábitos pseudo-psicodramáticos e catárticos conduzindo à destruição das mesmas como aconteceu na estreia com a obra de Lygia: as pessoas foram na realidade levadas de uma abordagem acostumada de obras eternamente fixas na sua apreensão para o oposto ou suposto oposto q seria a destruição da obra proposta: tanto uma coisa quanto a outra são no fundo a mesma!: pensam que pelo fato de deslançarem catarticamente a destruição da estrutura proposta estariam superando a posição contemplativa antiga: mas não só não estão como estão incorrendo num erro horrível: essas obras foram feitas e pedem uma espécie de exercício de desabituacão apreensiva: não-ritualística ou catárticas”. HO #0103/79.

¹³⁶ “Apocalipopótese desvendou-me o futuro: a experiência Whitechapel!” HO #0387/69.

Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, por outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente porque ele é livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral nem particular, *eventum tantum...*; ou melhor, que não há outro presente além daquele do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que é preciso chamar a contra-efetuação. Em um caso, é minha vida que parece muito fraca, que escapa em um ponto tornado presente em uma relação assinalável comigo. No outro caso, eu é que sou muito fraco para a vida, é a vida muito grande para mim, jogando *por toda parte suas singularidades*, sem relação comigo, e sem momento determinável como presente, salvo com o instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado.¹³⁷

Os corpos de *Apocalipopótese*, que são cem mil corpos, corpos do mundo, buscam reverter o projeto cristão da alma individual em uma coletividade convulsiva e demoníaca capaz de fazer, como aponta Hélio mais tarde, uma “invocação diabólica do apocalipse q não é crítica de mundo é o anjo coletivo”¹³⁸. Ou seja, não é uma “revisão crítica” divina que separa o bem do mal, é anjo coletivo, diabólico e destrutivo¹³⁹. As experiências abertas eram o meio para o exercício de um “comportamento que se recria, que nasce”, uma possibilidade de criar “comportamento coletivo-casual-momentâneo”. A ênfase no momento, explica Flora Sussekind sobre *Apocalipopótese*, “é uma afirmação não só da ação corporal (...), de ‘natureza relacional’ dessas estruturas coletivas, como também da idéia mesma de momento – pois em meio a um complexo de vivências e ações simultâneas, parecia materializar-se o efeito do tempo, intensificar-se a experiência mesma do presente”¹⁴⁰. Oiticica fala de um “imponderável-já” ao abordar o *Ovo* de Pape, que também pode ser pensado como o “instante-já” de Clarice Lispector, o instante fugidio que faz um corte e por onde a experiência intervém para aprofundar o desvio, a falha, um furo, como no *Ovo* de Pape, que rasga o *continuum* do tempo avassalador da máquina de morte do poder.

Em outubro de 1968, Hélio escreve um manifesto violento em que diz “chega” para “artistas, exposições, livros, filmes”, anunciando que era preciso “aniquilar quem

¹³⁷ cf. Deleuze, Gilles. *Lógica do Sentido*, 2007, p. 154.

¹³⁸ HO #0387/69.

¹³⁹ Aqui estamos pensando no *Angelus Novus* de Paul Klee, o anjo da história de que fala Benjamin nas suas *Teses sobre o conceito de História*. O anjo que enxerga e que luta contra a tempestade que é a catástrofe do progresso. cf. Lowy, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura sobre as teses do conceito de história. Wanda Nogueira Brant (trad.); Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller (trad. das teses). São Paulo: Boitempo, 2005, p. 87.

¹⁴⁰ Sussekind, Flora. “Coro, contrários, massa”, p.50.

nos oprime”¹⁴¹. Em um convite à ação que extrapola a arte, Hélio traça movimentos destrutivos-construtivos:

Chega porque podemos fazer mais do que fazemos. Chega porque está na hora de aniquilar quem nos oprime. Chega porque somos bastante forte para acordar a noite que dorme, nós os marginais massificados. Chega porque está matando o povo.

Subverter tudo - construir tudo
Gritar morte - objetivar a vida
Destruir tudo - objetivar a guerrilha
Ocasional o caos - organizar a construção

DESTRUIR O SUICÍDIO SUBJETIVO

A violência que incita a destruição, ao mesmo tempo, inspira a construção. Fim e começo, morte e vida, encontram-se. Deste modo, poderíamos pensar *Apocalipopótese* como uma hipótese da sobrevivência – para usarmos o conceito de Aby Warburg e Walter Benjamin, desdobrados por Didi-Huberman –, que implica a descrença em um horizonte salvador e uma aposta na potencialização dos pontos de luz, nos “lampejos de contra-poder”¹⁴². A dimensão obscura de um fim do mundo enunciada por Duarte e Oiticica ganham uma força pulsional nas experiências abertas ou na intervenção de um imponderável-já, um instante de loucura – ponto de luz capaz de iluminar todo pensamento: destruição-criativa e criação-destrutiva. Didi-Huberman, na elaboração de uma crítica à leitura da experiência de Giorgio Agamben – que interpreta famoso texto de Walter Benjamin a respeito, como a impossibilidade de realizá-la ou transmiti-la, condenando-a, no presente, ao desaparecimento –, diz que ela é apocalíptica. O apocalipse, por sua vez, seria a sobrevivência que apaga e absorve todas as outras formas de sobrevivências em sua “claridade devoradora”¹⁴³. Didi-Huberman segue explicando que temos, nas visões apocalípticas, uma “grandiosa paisagem de uma destruição radical para que aconteça a revelação de uma verdade superior e não menos radical”¹⁴⁴. O caminho das sobrevivências – no plural, sobrevivências menores, no

¹⁴¹ HO #0154/68-a Neste manifesto Hélio diz que nega inclusive o depoimento sobre *Apocalipopótese* porque a arte se apresenta como insuficiente para dar conta da violência do regime militar.

¹⁴² Didi-Huberman, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Vera Casa Nova (trad.). Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 91.

¹⁴³ Idem, p. 79.

¹⁴⁴ Idem.

sentido deleuziano – não é o da redenção. Elas são, ao contrário, “lampejos passeando nas trevas”, e não a espera de uma revelação de uma luz total. Uma “política das sobrevivências” aparece como hipótese de *Apocalipopótese*, mostrando que “a destruição nunca é absoluta” e que o que se pretende com a experiência não é um horizonte de infinita luz, mas sim o que “se deu pela contingência de várias coisas, fatos, momentos vividos”, a “imagem [que] aparece e desaparece, cuja presença é como amor a vida”¹⁴⁵: as “foto-momento” dos Parangolés¹⁴⁶.



Torquato Neto vestindo *Parangolé* em *Apocalipopótese*. 1968

Não se trata, portanto, de esperar um Messias, tampouco de achar que todo dia é o dia do Juízo Final, mas sim de ter experiências e a partir delas criar espaços, mudar a rota, interromper o discurso. A importância da prática ou do “exercício experimental de liberdade” para Oiticica está aí: é o dia-a-dia do jogo que ele falava sobre Torquato, uma experiência-corpo que não pode ser apreendida por nenhum poder porque ela é

¹⁴⁵ HO #0161/68.

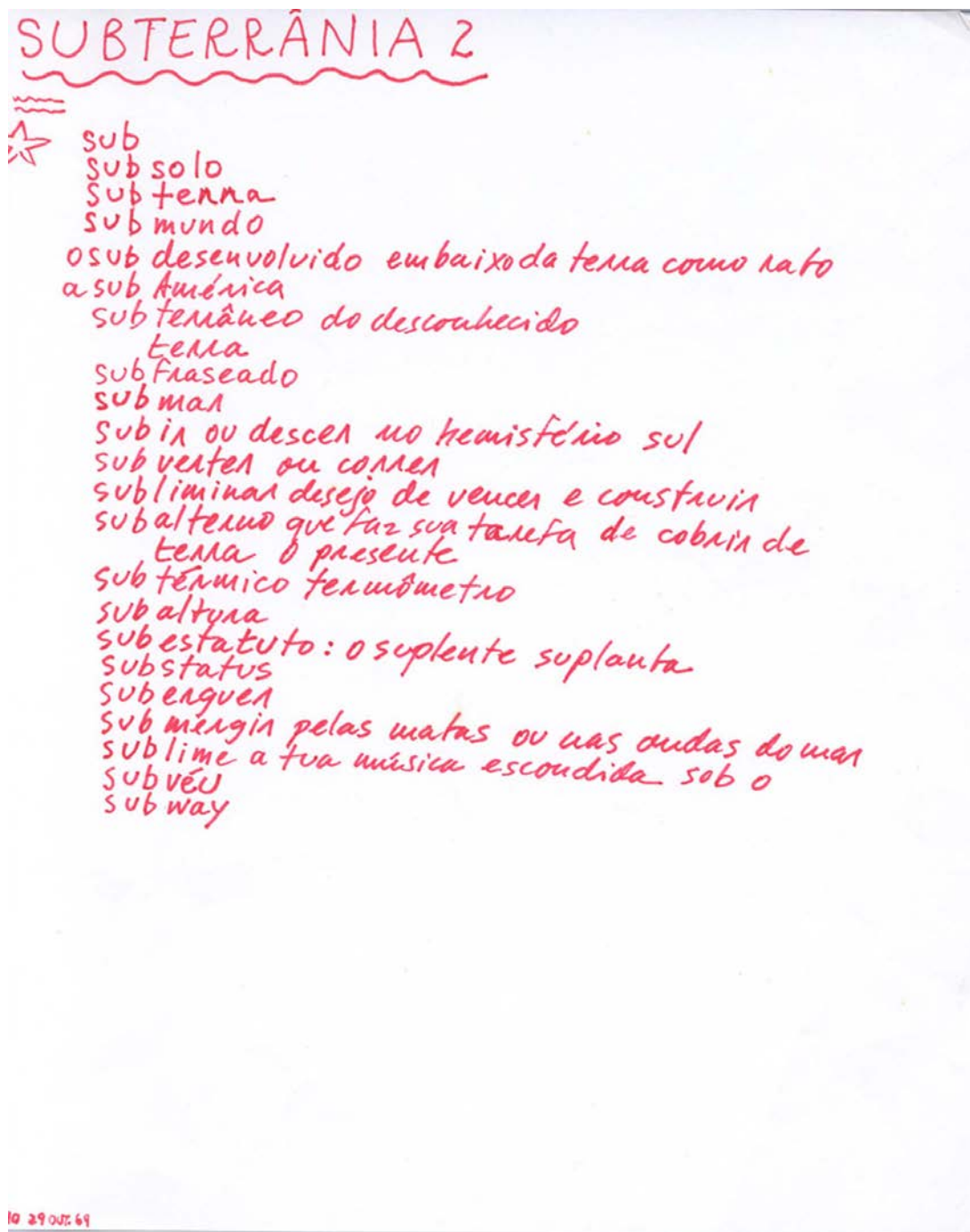
¹⁴⁶ Idem.

uma impressão do corpo que não pode ser significada; experiência na qual o corpo mesmo escapa, por um excesso, do controle. A experiência pulsional, vigorosa, e uma desconfiança na ordem das coisas, são os jogos subversivos para driblar o poder. Um jogo, como disse Waly Salomão, não “como paráfrase da vida humana, mas (...) o sério mais sério”¹⁴⁷. Uma espécie de resistência à “luz ofuscante do poder totalizante”¹⁴⁸ e uma aposta nas brechas, restos (a *lixeratura* de Duarte) capazes de desabituar: lampejos de imaginação, linhas de fuga que, pouco depois, se transformariam em “experiências *subterrâneas*”. Não era a transcendência espiritual que estava em jogo em *Apocalipopótese*, mas sim um “mundo imanente com suas diversas aparições, camadas, capas, volumes, superfícies, dobras, fissuras, arestas”, como apontou Waly. Enfim, a latência *subterrânea* pensada por Hélio.

¹⁴⁷ Salomão, Waly. *Qual é o parangolé*, 2003, p. 76.

¹⁴⁸ Didi-Huberman, Georges. *Idem*, p. 87.

3. Subterrânia: estado de emergência



Subterrânia 2. 1969.

Pouco depois de *Apocalipopótese*, Oiticica viaja para Londres e de lá volta para o Brasil em 1970. Entre os meses de setembro e outubro de 1969, dedica-se às elaborações do conceito *Subterrânia* e escreve dois textos em forma de manifesto: *Subterrânia* e *Subterrânia 2*.

3.1 Devir-sub

Nelson Motta é o primeiro a saber sobre o plano *Subterrânia* em uma carta que Hélio lhe envia dia 29 de novembro de 1969. Nela, conta que foi pensando no exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que também estavam em Londres no período, e no que significava “tomar uma posição ‘underground’ cultural ‘fora do Brasil’ (agora vejo que poderia ser ‘dentro’ também), (...); é o que chamo de SUBTERRÂNIA, termo que criei pois é mais fácil em português do que ‘underground’”¹⁴⁹. Hélio segue explicando no que consistia sua posição:

Para mim a idéia de underground passa a ter um caráter criador, ou seja, uma condição para a criação; toda a forma de criação moderna passa cada vez mais a isso: a *clandestinidade* da criação, que sempre existiu de certa forma, passa a ser de primeira importância, como uma *permanente revolução dos valores fixos*, universalistas: cada cultura-formação, além de sua auto modificação permanente, cria ‘faces novas universais’; depois que vi Chelsea Girl de Warhol, convenci-me ainda mais disso: só um artista em Nova Iorque poderia ter feito, ou comunicado, aquele tipo de coisa, etc. vi uns filmes vietnameses feitos em Hanoi, mostrando a resistência deles aos americanos invasores: aquela forma de resistência, o otimismo permanente deles e a necessidade de *sobrevivência* criam uma forma de cultura revolucionária que se desconhece por aqui, ou se torna incompreensível até que alguém a expresse pelo filme, etc.; é a possibilidade de uma culturação não acadêmica, transformável.¹⁵⁰

Subterrânia é uma condição de criação, uma forma clandestina que atua como resistência, uma sobrevivência na forma de cultura revolucionária. É interessante pensar que *subterrânia* adquire um caráter de simultaneidade com o “mundo da superfície” (Hanoi, Nova Iorque, Londres, Brasil) e não seria necessariamente baseado na noção de distância, apesar de Hélio estar em Londres. A simultaneidade que *subterrânia* cria é de uma justaposição dos espaços que dissolve os territórios. *Subterrânia* desterritorializa.

Subterrânia é publicada no *Pasquim* em 1970 na seção *Underground* editada por Luiz Carlos Maciel¹⁵¹. Em uma nota explicativa que acompanha o texto, Hélio dizia

¹⁴⁹ HO #0994/69. É inevitável pensar em uma alusão ao movimento *underground* norte-americano, que teve entre seus principais nomes Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs. Hélio nutria grande admiração por eles. Por exemplo, em uma carta a Andreas Valentin, de 1970, Hélio dizia que estava lendo Kerouac: “estou lendo subterranean do kerouac: genial” (HO #0757/70). A Burroughs, Oiticica dedica textos, como o que o compara ao rock e, além disso, o inclui na lista dos nomes que compõem *subterrânia*. Uma série de correspondências poderia ser feita entre os autores, mas o que nos interessa aqui é desenvolver esse conceito que não foi desdobrado por Oiticica.

¹⁵⁰ HO #0994/69.

¹⁵¹ Luiz Carlos Maciel mantinha a coluna *Underground* no *Pasquim* e foi um dos que teorizou o movimento contracultural no Brasil. Maciel tinha uma visão bastante ampla das contradições e das condições de formação da contracultura. Rebate, inclusive, as críticas nacionalistas associando-as ao

querer “superar a idéia superficial de que uma atividade subterrânea seja algo excêntrico ou formal”¹⁵²; ao contrário, argumentava, ela é uma condição, uma condição criativa que vê no corpo-cultura não “algo sólido e constituído, mas algo que absorve fenômenos que estão além da cultura”¹⁵³.

Subterrânea era uma proposta antropofágica que escolheu um *para além da cultura* como elemento a ser pensado. Tal proposta ainda está muito vinculada à da *Tropicália* que, segundo Hélio, consistia na tentativa de criar uma “imagem-total” do Brasil. Estão atreladas porque *subterrânea* é um projeto que nasce como uma revisão crítica do seu próprio trabalho. É o que Oiticica explica, um ano depois da publicação no Pasquim, em uma carta a Torquato Neto na qual fala sobre um texto do poeta escrito na sua coluna Geléia Geral, *A palavra é subterrânea*¹⁵⁴: “faça uma retificação sobre aquele assunto de SUBTERRÂNIA, com IA que você estava esclarecendo, o termo que criei foi SUBTERRÂNIA, com IA e não com EA como você disse: com IA fica como acontece com TROPICÁLIA, com implicações de uma coleção crítica de atividades subterrâneas: é só isso”¹⁵⁵. *Subterrânea* é o início de outro processo; um processo crítico e criador de experiências clandestinas que mais tarde transformam-se, inclusive, em *Subterranean Tropicalia Project*¹⁵⁶. Vamos, então, ao texto *Subterrânea*:

humanismo que só poderia levar ao suicídio: “O nosso humanista que reclama uma ‘cultura nacional’ não percebeu ainda que está condenado à morte, pois não existe aspiração teórica, abstrata e idealista que consiga deter a máquina anti-humanista instalada naturalmente pelo desenvolvimento econômico qual ele tanto aspira. Na minha opinião, a recusa da contracultura por parte um humanista de qualquer país em vias de desenvolvimento (e, no Brasil, parece simplesmente inevitável) equivale a um suicídio”. Maciel, Luis Carlos. *Nova consciência. Jornalismo contracultural (1970-1972)*. Rio de Janeiro: Eladorado, 1973. Uma leitura interessante sobre o desenvolvimento que se coloca ao lado de subterrânea de Oiticica. Maciel também esteve muito próximo da geração Tropicalista e sobre tal momento escreveu *Geração em Transe*.

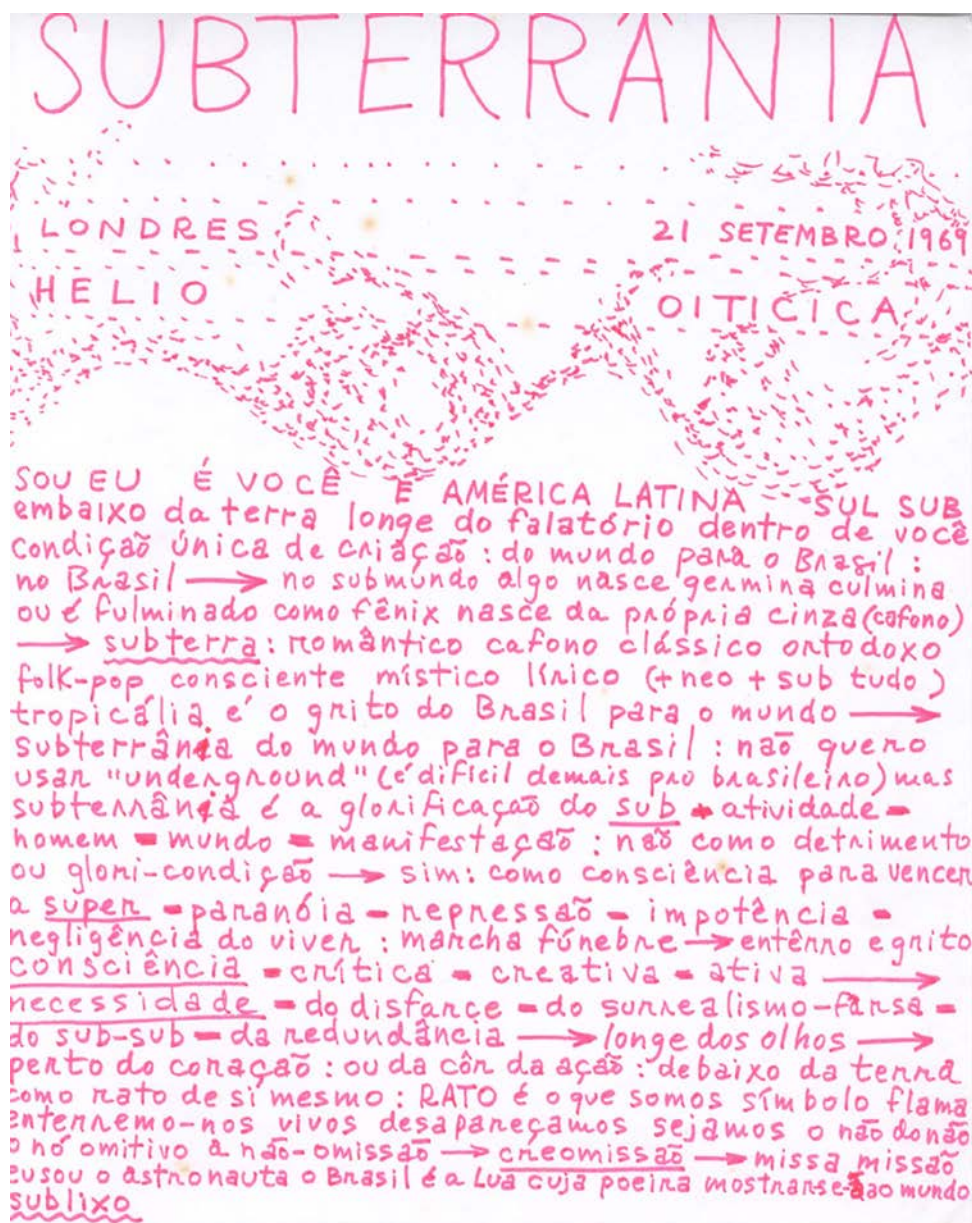
¹⁵² HO #0289/70.

¹⁵³ Idem.

¹⁵⁴ Na coluna de Torquato lia-se: “Pois é: a palavra subterrânea debaixo da pele do uniforme do colégio que me vestem. Apareceu primeiro no Pasquim, num Pasquim do ano passado, lançada às feras e aos olhares tortos por Hélio Oiticica, o tal. A palavra Subterrânea na seção Underground, de Maciel. Simplifico e explico que subterrânea deve significar underground, só que traduzido para o brasileiro curtido de nossos dias, do qual se fala tanto por aí. Onde melhor se vive esta língua. Fogareiro vira cinza. Na subterrânea: do underground da cultura nacional para a vida das velhas transas: daqui pra lá e assim. De lá pra cá volta assado, queimado. Assim, como sempre. Volta tudo muito culto, muito astuto. E eu sinto muito e curto. Pode sim. Eis: subterrânea.” HO #0885/71.

¹⁵⁵ HO #0860/71.

¹⁵⁶ Este projeto foi pensado para uma intervenção no *Central Park* em Nova Iorque. O primeiro projeto contava com quatro *Penetráveis*, o PN10, PN11, PN12 e PN13, concebidos como áreas para que fossem feitas performances, ou auto-performances, como dizia Hélio. Posteriormente, são incorporados outros dois penetráveis, o PN15 e o PN16, este foi pensado para a realização em São Paulo a convite de Ralph Camargo. O PN16 tinha o nome NADA e foi pensado como “uma estrutura totalmente preta de 11m x 11m x 3m: dentro da 3ª área os participantes confrontam-se com uma série de microfones pendurados do teto: eles escolhem um dos microfones: falam sobre uma palavra: NADA: a intenção é confrontar uma palavra específica em nível de dicionário: NADA, ou a ausência de qualquer significativo, a ‘palavra-tipo’, um conceito lingüístico citando décio pignatari & luis angelo pinto (*invenção*, nº4, ano 3, dez. 1964, s.paulo –



A América Latina é o ponto de partida do baixo “sul sub”. A condição de criação que simultaneiza “do mundo para o Brasil: no Brasil”, sem dentro nem fora, apenas embaixo da terra, na extensão do mundo. A não-separação entre o que é cafona, romântico, clássico, ortodoxo, etc., se apresenta em um território comum por debaixo da

texto: crítica, criação, informação – página 21): ‘palavra-tipo é uma abstração, um conceito linguístico, é a palavra em ‘estado de dicionário’ independente de qualquer situação’ – uma outra referência que vale a pena fazer aqui seria a descoberta da palavra NADA em um enquadramento fotográfico de uma parede frontal de um prédio em washington dc, em uma foto feita pelo poeta brasileiro augusto de campos, no seu livro equivocábulo (edições invenção, s.paulo 1970): constitui um dos seus ‘ambiguous scraps of the states’; mas na foto a palavra revelada no muro frontal de concreto tende a levar a ambiguidade da imagem à abstração de dicionário, dando a evocação uma tensão fascinante, um ‘vazio de significativo imagético’”. HO #0413/73. *Subterranean Tropicalia* foi também o primeiro título pensado para o livro em que Hélio pretendia reunir seus escritos. Este projeto de Oiticica foi trabalhado por Coelho em sua tese de doutorado. cf. Coelho, Frederico. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*. (1971-1978). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

terra, sub-terra, como um imenso inferno polifônico sousandradino, uma Babel ético-estética que se monta clandestinamente.

A consciência *subterrânea* poderia ser entendida como o “consciente antropofágico”, o sexo e o estômago como as partes mais iluminadas do homem¹⁵⁷, ou mesmo como o inconsciente psicanalítico, uma vez que não se apresenta como luminoso e total e sim como pontos de luz, efeitos de sobrevivências, uma vez que o “inconsciente é o discurso do Outro”¹⁵⁸. Uma forma de vencer o super, o que oprime, reprime, despotencializa e persegue. Força que fura a marcha fúnebre, abre brechas para um respiro. Pulsão de vida, inconsciente-crítico, que à maneira de Munch se apresenta como grito de “crelazer”¹⁵⁹: que cria o lazer, que quebra a lógica, sai do oficial, do “bom gosto” e abre-se para o mundo, para o sub-mundo. E ativa a necessidade do disfarce, da farsa, do surrealismo farsa, do redundante que não cessa de retornar. Sua impossível apreensão pelo olhar, mas possível pelo coração, pelo afeto, a cor da ação que move os corpos, se estende aos ratos, “lite-ratos”¹⁶⁰, que se formam como nós que não se deixam desatar. E, mesmo assim, esses nós não pedem uma decifração, uma descoberta pela via positivista, eles só aparecem enquanto falta, negatividade – o “não do não” –, pelos rastros deixados pelos restos dos ratos que impedem a omissão. Subterrânea abre para o sintoma, sintoma que se repete, insiste, persiste e subsiste em sua presença fantasmática. É como fantasma, como poeira que o Brasil mostrar-se-á ao mundo.

Oiticica propõe *Subterrânea* como o “baixo materialismo” de Georges Bataille. Em um verbete na revista *Documents*, Bataille inicia seu texto falando do conto de fadas *A bela adormecida* observando que, quando ela despertou, deveria estar coberta de

¹⁵⁷ Abordaremos este conceito de Oswald mais adiante.

¹⁵⁸ Com este axioma Lacan quer dizer que nosso inconsciente enquanto estruturado como uma linguagem é o discurso do Outro porque é o Outro que nos abastece com significantes. cf. Lacan, Jacques. “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”; “O seminário sobre a ‘A carta roubada’” Em: *Escritos*. Vera Ribeiro (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998;

¹⁵⁹ O conceito de *Crelazer* é pensando por Hélio em 1969, em Londres, em uma ambigüidade de crer no lazer e criar o lazer. “Crelazer é criar o lazer ou crer no lazer? – não sei, talvez os dois talvez nenhum (...) Crer no lazer, que bobagem, não creio em nada, apenas vivo. Coitados dos que crêem, vai ver fazem crendo, num espasmo, mas é que essa transeespamação não interessa mais: e ainda a projeção (poderia ser projeção) no lá, o plá místico, mas a meditação do lazer é mais que isso, porque talvez seja a onda, como a do mar, do mesmo mar, criadas pelos ventos sobre ele, mas que são vistas-vividas em tantos modos quanto os que nascem de mim, de você e do mundo grande de gente que não vemos, mas existe. Quero viver! mas não quero crer! não quero que a vida me faça de otário! sim, porque crer é projetar-se de si mesmo no nada, néant. Prefiro a salada da vida, o esfregar dos corpos. Quero meu amor!” HO #0367/69. Também publicado em Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986.

¹⁶⁰ Augusto de Campos escreve “lite-ratos” em um verso do poema dedicado a Torquato Neto, *Como é, Torquato?* Em: Neto, Torquato. *Os Últimos Dias de Paupéria*. (Org. Ana Maria Silva Duarte e Waly Salomão). Rio de Janeiro: Max Limonad, 1984.

poeira, mas este indício havia se perdido da história; Bataille ressalta o mesmo processo de acumulação de poeira invadindo diariamente as casas como se fossem fantasmas, aparições ou larvas. Quando se limpa a poeira depositada, continua Bataille, trabalhamos como os cientistas mais positivistas, afastando os fantasmas malfeitores. O pequeno texto se encerra anunciando que a “poeira, dado que persiste”, invadirá casas e escombros e “nada mais que nos salve dos terrores noturnos subsistirá”, e, então, reconhece: “o homem não vive só de pão, mas também de poeira”¹⁶¹.

Ao evocar um conto de fadas, uma história destituída de poeira, Bataille mostra que o *ideal* que se expõe nestes pequenos frascos de esperança – o final feliz, o permanentemente limpo – é um ideal que tenta se livrar da poeira, do sujo e do baixo. O teórico da acefalia diz, então, que um indivíduo não é apenas um corpo biológico – para quem bastaria matar a fome nem tampouco uma versão idealizada do mesmo: ele é feito de restos. Bataille opta por um baixo materialismo contrapondo-o às formas ideais, mostrando justamente que se há alguma saída é pelos restos, pelas sobrevivências¹⁶². Hélio também aponta esta saída em uma carta que escreve para Mario Pedrosa, na qual explica mais uma vez *Subterrânia*:

quando formulo, portanto a ideia de subterrânia (...) quero dizer que a ideia de *clandestinidade* nas criações de mera circunstância passou a primeiro plano: a ideia de underground não é algo simplesmente aplicado a um contexto, é a *necessidade mesma das criações experimentais: a sobrevivência delas*. Subterrânia será a universalização da Tropicália: não algo que tente criar a face-Brasil, mas essa face já moldada num contexto intencionalmente internacional; o que fizemos aqui e no Brasil tanto quanto o que é feito aí, no sentido de que todos os problemas são postos *numa problemática definida, principalmente política*.¹⁶³

A internacionalização da face-Brasil, de certo modo almejada em *Tropicália*¹⁶⁴, já não fazia parte do plano de *subterrânia*. Ela foi substituída para que fosse pensada uma problemática política baseada na sobrevivência das criações experimentais. Essa postura política será lançada pela primeira experiência *subterrânia*, em novembro de

¹⁶¹ Bataille, Georges. “Polvo”. Em: *La conjuración sagrada: ensayos 1929 – 1939*. Silvio Mattoni (trad.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003, p. 43.

¹⁶² Em 2010, Jacques-Alain Miller escreveu *A salvação pelos dejetos*, que se inicia com o surrealismo mostrando uma analogia entre o recolhimento dos restos dos sonhos e dos objetos-restos surrealistas como saídas, como possibilidade de invenção, também na psicanálise. Miller, Jacques-Alain. *A salvação pelos dejetos*, 2010. Disponível em: http://www.ebp.org.br/enapol/09/pt/textos_online/jam.pdf

¹⁶³ HO #0998/69. grifo nosso.

¹⁶⁴ Hélio dizia que um dos objetivos da *Nova Objetividade*, onde apresentou *Tropicália*, era criar uma imagem para confrontar a arte brasileira “com os grandes movimentos da arte mundial (pop e op) (...) objetivando um estado brasileiro da arte ou das manifestações relacionadas a ela.” HO #0110/66

1969, as “*Capas construídas no corpo*”¹⁶⁵. Em Londres, Hélio realizou essa experiência com “capas vermelhas, azul e amarelo” construídas sem maiores explicações ou condições como “um ambiente-prática mais do que objetos-capa”¹⁶⁶. Hélio conta que foram usadas até mesmo as cortinas da sala, gerando uma euforia “erótico-infantil, momento-ambiente”. E, a partir dessa experiência, reforça: “SUBTERRÂNIA a prática-grito latinoamericana moldada criada fora, no mundo para→”¹⁶⁷. Temos aqui, novamente, a dimensão do fora, de uma experiência exterior que já não pensa numa consistência de territórios porque se expande para o mundo.

Com os *Parangolés*, as capas feitas no corpo, Oiticica insere a dimensão do outro na arte, que ele chamará formalmente de participador¹⁶⁸. Ao incluir o outro, Oiticica mostra que sua proposta não está apenas marcada pela pura ação, como poderíamos entender dada a sua insistência na participação, mas também pela paixão. Ao sustentar o outro nas suas criações, Hélio entende que os corpos podem ser afetados. Deste modo, sugeria também um estado de latência, de iminência, de insurreição, ou seja, entendia que todo ato era um ato falho que conservava sempre abertas as possibilidades. Ao enfatizar mais a *relação* que o objeto (poderíamos dizer com Barthes, mais o texto do que a obra), *subterrânia* mantém sempre presente os seus fantasmas, o outro em sua emergência, como devir.

Oiticica concentra seus esforços na construção de uma coletividade, ou melhor, nas relações de coletividades, em sua experiência londrina que também foi denominada *subterrânia*:

a necessidade de desenvolver cada vez mais algo que fosse extra-exposição, extra-obra, mais do que objeto participante, um contexto para o comportamento, para a vida; *os ninhos propõem uma ideia de multiplicação, reprodução, crescimento para a comunidade*: a proposição do ‘barracão’ (...) é a proposição disso: o lugar-lazer que é usado, dentro do qual se vive, temporariamente (...) ou a construção proposta de *uma comunidade maior*¹⁶⁹.

¹⁶⁵ As capas são panos retangulares que vêm acompanhadas de alfinetes possibilitando às pessoas moldá-las ao seu corpo. HO #0385/69.

¹⁶⁶ HO #0385/69.

¹⁶⁷ HO #0385/69.

¹⁶⁸ Oiticica dizia que o Parangolé era a “compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para contemplação, mas como um motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do espectador, agora considerado participador” HO # 0120/65.

¹⁶⁹ HO #0290/70. A leitura do movimento *underground* estabelecida por Heloisa Buarque de Hollanda em *Impressões de Viagem*, vincula-se à ideia de comunidades formadas por minorias: “A realidade dos grandes centros urbanos é valorizada agora em seus aspectos ‘subterrâneos’; marginal do Harlem, eletricidade e LSD, Rolling Stones e Hell’s Angels. A identificação não é mais imediatamente com o ‘povo’ ou o ‘proletariado revolucionário’, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba”. Hollanda, Heloisa Buarque de, *Impressões de viagem*: : CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 75.

Os ninhos eram a multiplicação onde a multiplicidade dos corpos experimentava o lugar-prazer que deveria se estender para a vida, para uma comunidade maior. Oiticica, então, reivindica a marginalidade uma vez que transitava, como ele mesmo diz, “sem lugar no mundo”, sem almejar uma classe. Colocado neste não-lugar, como se o único lugar que pudesse habitar fosse o próprio corpo – “a casa é o corpo”, como dizia Clark –, Hélio pretendia inscrever nele uma revolta e, conseqüentemente, dar corpo a essa revolta. O caráter *sub* dessa coletividade não implica apenas interioridade, ao contrário, é também a exterioridade da latência *subterrânea*: o que está embaixo, o que fede, o que amedronta, e que pode, a qualquer momento, emergir, não apenas para o confronto, mas para um transbordamento, para o crescimento e a multiplicação de uma força incontrolável: *um estado de emergência*¹⁷⁰.

A emergência não pode ser lida descolada de um de seus significados: a contingência. Optar por uma coletividade *subterrânea* implica admitir a possibilidade do acontecimento. Implica admitir a dimensão do acaso, da irrupção repentina. Com a possibilidade de, a qualquer instante, se exercer a prática-grito para “interferir no imponderável”. Essa seria, portanto, uma forma de terrorismo, mas de um terrorismo às avessas porque não tem como objetivo impor uma política do medo, e sim uma política da suspeita, certa desconfiança do poder; enfim, uma política da surpresa e do acaso¹⁷¹. Neste sentido, o caráter revolucionário de que falava Oiticica a Mario Pedrosa, está bastante próximo da revolta anárquica inscrita em seus *Parangolés*, uma vez que *subterrânea* entende que todo instante pode ser um instante de perigo. Simultaneidade de espaços, mas também de tempos, a ênfase no instante, ou no “momento”, como apontava Hélio desde 1961, retira a arte de uma ordem cronológica. O momento criativo, dizia Oiticica, “vem quando do mundo nada mais se ouve, há a saturação do mundo das suas coisas, de sua relatividade. Chega então o ‘momento sublime’. O tempo já não conta como cronologia; as ideias encontram-se com o seu tempo. São sublimes e

¹⁷⁰ Nesse sentido, poderíamos pensar em uma leitura *subterrânea* também para *A hora da estrela* e na dedicatória que abre o livro, onde Clarice Lispector escreve: “Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública”, sem esquecer que uma das definições, entre tantas, que Rodrigo S.M dá a Macabéa é: “ela era subterrânea”. Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

¹⁷¹ T.J. Clark aponta que o Terror é a única forma de vanguarda possível depois dos ataques às Torres Gêmeas em Nova Iorque quando a sociedade do espetáculo se reorganizou. Diz Clark: “A vanguarda do Terror é, no presente, a única posição adequada à modernidade – uma vanguarda irracional e cruel, sem dúvida, mas são justamente esses os atributos com os quais ela mostra a verdadeira face da modernidade, e de uma forma que nenhuma linguagem da Razão ousaria fazer. A vanguarda tem a intuição do futuro. Quanto mais pura e asfixiante é a condição moderna, mais se fortalece o apelo da vanguarda, não como tática política, mas como forma de vida”. Clark, T.J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. Vera Pereira (trad.). Salzstein, Sônia (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 324-325.

se realizam”¹⁷². Esta concepção de tempo não será diferente em *subterrânia*: “a minha atividade atual, no seu todo, quero chamar de *subterrânia*: não será exposta, mas feita; seu lugar no tempo é aberto”¹⁷³.

Oiticica queria exercer a prática-grito, ter o “direito ao grito”¹⁷⁴ exigido por Macabéa, personagem de *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector. Um grito que interromperia a evolução do discurso e que falaria através do corpo com uma linguagem desarticulada, de modo que a participação política pensada em *subterrânia* partiria do corpo, de baixo para cima, do pé, mais especificamente, e não da cabeça. Assim, pensamento se uniria a ação, em uma prática não assimilatória da coletividade, exercício de síntese disjuntiva, na tentativa de devorar a opressão. Hélio percebe que, mais do que acumular ou assimilar, a *subterrânia* gasta. Diz Oiticica:

Um pensamento político ou a participação nascem organicamente como a planta na planta do pé no mundo dos conceitos no do dia a dia: a luta toda se resume na ascensão de um pensamento não opressivo, de pensamentosações, para a absorção do que oprime: é o encosta-na-parede longe da encosta, na América do Sul, no Brasil que oprime – mar e guela – amerdicância tem que acabar no sul: de onde vem o mal? De dentro, de fora? Está em nós? – participar político é participar na vida: ser politicamente vivo é estar vivo: aspirar à felicidade: a não-utopia – (...) – pegar nas armas, tirar as amarras, limpar o lugar, o lazer, o prazer de se cuspir nas medalhas (...) – nos subterrâneos do mundo eu fico, por entre paredes, sob as gorgetas, embaixo da vida: 3 dias e 3 noites: o limite do desvario [...]

A descoberta do mundo: extra-Brasil: é lógico que se ambicione a ele: estamos no hemisfério sul, ao sul e fora de jogada, *na reserva do mundo* – *subterrânia* é para mim a descoberta do que representa o sul do sul no mundo: só um tipo de comunicação (...) novo (...) (não-assimilatório), na prática (não-ritual): underground seriam a consciência e a eficácia da marginalidade das criações do que cria: a criação torna-se manifestação coletiva, não-ritualística: libertad! – a idéia de uma “integração” do artista no contexto social é falsa: ao artista caberia comandar as transformações que sobem: de dentro, de baixo, do sub ao subombear, puxar a liberdade, fazê-la crescer – [...] para o mundo: ou no mundo.¹⁷⁵

Uma prática *subterrânia* reconhece que a política nasce da planta do pé, que não é uma utopia e não é ritual. A simultaneidade de *pensamentosações*, corpo e imagem que não coincidem, porque não é assimilatório, mas coexistem, é a via da criação para a devoração do que oprime. A criação, por sua vez, já não é mais um privilégio do artista

¹⁷² HO # 0182/61.

¹⁷³ HO # 0382/69.

¹⁷⁴ O grito de Clarice Lispector é uma apropriação de Michel de Seuphor, autor da epígrafe de *Água Viva*. Seuphor, em seu texto, *Trinta e uma reflexões sobre um tema*, começa dizendo: “Grito, logo sou”.

¹⁷⁵ HO #0494/69.

no sentido de que ele ditaria um rumo a seguir. A ele cabe trabalhar com os devires, com a transformação, ou seja, mais uma vez, o que está em jogo é a dimensão dionisíaca, coletiva e embriagante do apagamento da autoria, do devir-outro, de uma imersão nos subterrâneos que puxa e acompanha as transformações e não a dimensão apolínea e iluminada. Hélio deixa claro que a arte não é uma forma de assistência social, no sentido de indicar um modo de vida, mas, sim, a criação de condições para as manifestações dos modos de vida.

A prática ou política *subterrânea* trata, enfim, de um pensamento que surge do corpo: uma paixão que implica os fantasmas, a poeira e o outro. Essa potência corporal, que surge da planta do pé, da baixeza do dedão, “a parte mais humana do homem”¹⁷⁶, como dizia Bataille, esse levante do *sub* nunca se esgota e deve ser re-inventado até que se torne uma “prática constante de liberdade”¹⁷⁷.

Como esforço político de criação, *subterrânea* pode ser entendida como a construção rizomática de outros mundos através de agenciamentos coletivos – seus ninhos – os motores criadores de multiplicidades. Em 1970, Hélio desdobra sua experiência londrina no desejo da criação de “multiplicidade, reprodução, nascimento”, deixando claro que não tinha a necessidade de pensar seu trabalho com a criação de “algo que evolua de uma linha daqui pra ali”. *Subterrânea* marcava definitivamente que sua atividade não seria “exposta, mas feita”¹⁷⁸. É importante ressaltar aqui, a conotação de inconsciente, isto é, fantasmática, que existe em *subterrânea*. Um inconsciente que, a partir das suas manifestações, ou seja, dos seus efeitos, das suas falhas, ou para ficarmos na metáfora, das suas emergências, abre uma brecha para a aparição do sintoma e, conseqüentemente, para a invenção com o sintoma. Para tanto, esta heterogeneidade inconsciente, ao se manifestar, faz mapas, atlas, cartografias do desejo que se horizontalizam como força embaixo da terra. O mapa, explicam Deleuze e Guattari, não se forma em um “inconsciente fechado, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima em um campo de consistência”¹⁷⁹. Aí está a inversão: o inconsciente, ou a consciência *subterrânea* construtiva de mundos é, à maneira do rizoma, “voltada para uma experimentação ancorada no real”, é a posta em prática do inconsciente, dos fantasmas.

¹⁷⁶ Bataille, Georges. “El dedo gordo”. Em: *La conjuración sagrada*, 2003, p. 44.

¹⁷⁷ HO #0387/69.

¹⁷⁸ HO #0290/70.

¹⁷⁹ Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa (trad.). São Paulo: ed. 34, 1995, p. 22.

O mapa, continuam os pensadores franceses, “é aberto, é conectável, em todas as suas dimensões, remontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”¹⁸⁰. A dimensão fantasmática que carrega a poeira é uma forma de agitar a vida e outra maneira de compreender a subjetividade já destituída de uma unidade, e completamente submersa na coletividade e nos fantasmas: singularidade radical, isto é, o corpo como diferença, conjugado com o comum coletivo, com os fantasmas. A *subterrânia*, por não ter fixação de raiz, torna-se móvel e portátil como os painéis de Aby Warburg, explicados por Didi-Huberman:

ante los paneles móviles del atlas Mnemosyne, que las imágenes están consideradas en él menos como monumentos que como documentos, y menos fecundas como documentos que como mesetas conectadas entre sí por vías a la vez ‘*superficiales*’ (visibles, históricas) y ‘*subterráneas*’ (sintomales, arqueológicas) (...) Lo que Deleuze y Guattari admiran en esas mismas páginas, a través del “método Deligny” – ‘traazar un mapa de los ademanes y los movimientos de un niño autista, combinar varios mapas para el mismo niño, para varios niños...’ – podemos reconocerlo, a nivel de las migraciones de culturas tanto en corta como larga duración (...) esa ‘historia de fantasmas para adultos’ donde se levantaron múltiples mapas móviles de las emociones humanas, los gestos, los Pathosformel¹⁸¹.

Subterrânia interessa-se pela multiplicidade das *pathosformel*, ao invés da unidade da alma. Efeitos e afetos sobre o corpo do outro: uma economia do desejo. E, enquanto tal, os fantasmas e sintomas que habitam *subterrânia* implicam outro modo de entender o subdesenvolvimento: um saber-fazer com o sintoma. A transformação conectiva do rizoma não aponta para uma superação das etapas do subdesenvolvimento, mas para uma metamorfose imanente.

Lacan dizia que um fim de análise só é possível com a operação de uma destituição subjetiva e explica que um processo analítico não pode ter em vista a subtração ou a superação do sintoma gerado pela fantasia (ou seja, pelos fantasmas), ao contrário, o processo analítico seria a invenção de um saber-fazer com este sintoma, seu traço singular. Este sintoma, esta fantasia, ou os fantasmas que nos fazem viver, são as potências de vida ou pulsões de vida. Pensaremos o subdesenvolvimento à maneira de Lacan. Nossa hipótese é que em Nova Iorque, no seio do desenvolvimento e do crescimento econômico, a terra do progresso, Hélio produziu uma série de textos que colocavam em prática a *subterrânia* e permitiam uma leitura do subdesenvolvimento.

¹⁸⁰ Idem, p. 22.

¹⁸¹ Didi-Huberman, Georges. *Atlas: como llevar el mundo a cuestas?* Maria Dolores Aguilera (trad.). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010, p.52.

3.2 Fantasmagorias nuevairorquinas malassombrândrade

*Estamos en la ciudad de New York –
en la ciudad internacional.
– Todo estos hombres, y mujeres –
son extranjeros – incluso los americanos.
Joaquín Torres García.*

Em Nova Iorque as propostas *subterrâneas* explodem no pensamento rizomático e informe de Oiticica. Durante sua permanência na cidade, ele escreve muitos textos, produz alguns filmes, planeja um livro, ou livros, e pensa, com seus *pensamentoações*, uma crítica singular ao desenvolvimento entendido como ordem evolutiva do subdesenvolvimento esboçado em *subterrânia*. É isto que tentaremos organizar aqui.

Uma das portas de entrada para esta leitura, e que permite retomar a questão fantasmática da poeira, é o texto *Romance*¹⁸² escrito por Oiticica ainda no Rio de Janeiro, em 1970. Disparado pelo conceito de floresta – o imenso rizoma –, Hélio constrói uma crítica da comunidade, das obrigações comunitárias e se metamorfoseia:

hélio oiticica 21 outubro, 70 romance
um dia guy brett me contou : floresta segundo ôle leu mata que circunda taba
comunidades primitivas agem como área aberta pra fuga ou vida secreta lugar onde
se possa fugir de "obrigações comunitárias". eu pensei : o que faço se vivo de
fuga : legal. fuga de você de tudo ninguém me obriga a nada. alguém me entende ?
pouco importa. eu sou a mata : ela está em mim. basta.

Hélio é a mata, ela está nele. Simultaneidade intensiva de um rizoma, o ambiente-prática criado pelas capas em Londres, passa a ser a imensidão pulsante de vida da floresta. Aqui, novamente, Hélio retoma suas ideias de distância das obrigações, da área aberta para a experiência, para existir ao seu modo. Espaço clandestino, de fuga constante pela capacidade de mimetismo, a floresta não deixa de ser também o espaço em que os caminhos podem ser recompostos pelas pegadas, pelas marcas, pela poeira. Continua Hélio em *Romance*:

poeira : tudo se reduz. minha lembrança das migalhas cegueira diante da sucessão
o trágico dever de querer alguém sem precisar dispor do tempo da escolha saldo de
mim mesmo escrever pra quem não me ouve a querer afetividade pro que nunca existiu
amar ? possuir o que não ocupa lugar nem no espaço nem na mente a não ser em mim :
morder-me e lembrar costurar o que se desmancha sair pra outra sem pensar : fuck.

A poeira é definida como falta, como vestígio e ruína a ser costurada. O amor, amor ao sintoma, como forma de ser e não de ter, atua como forma multiplicadora e não de identificação. O jogo entre floresta e poeira se expande para um vazio que

¹⁸² HO #0327/70.

compromete o tempo: “falar o vazio o que não se quer tirar a foto calçar sapato lambar o corpo dourar a pele saber o certo errar o ponto limpar a casa pensar temores comprometer o tempo”¹⁸³. Vazio que impele à ação, à construção e não menos ao erro, ao errático caminho de uma floresta. Floresta que não comporta um conto de fadas, mas se constitui de restos. Morte e vida, plenitude e vazio, o amor que é desejo, que só pode dar o que não se tem¹⁸⁴, o que não ocupa lugar e se apresenta como falta. *Romance*, que confunde gênero literário e uma relação com outrem, não aspirava a um idealismo da forma, mas o seu remendo, a costura. Barthes dizia que “baixo não é um termo neutro. É o termo da sedução fora da lei”¹⁸⁵. *Romance*, pré-anúncio da partida de Hélio, reúne e antecipa a sedução fora da lei, sedução *subterrânea*, que será experimentada por ele em Nova Iorque.

Em 1971, já em Nova Iorque, Hélio escreve *Barnbilônia*, um texto prótese-pênis que vem ocupar o lugar desta falta tão presente em *Romance*. O texto fala de Nova Iorque, a “cidade-montagem” na definição de Haroldo de Campos¹⁸⁶, e começa com um jogo para a morte: “playground-morte”. Manhattan, onde o espetáculo seduz até a morte, apresenta a totalidade e a completude que transforma o mundo: “o mundo não é tão redondo é manhattan-pênis”¹⁸⁷.

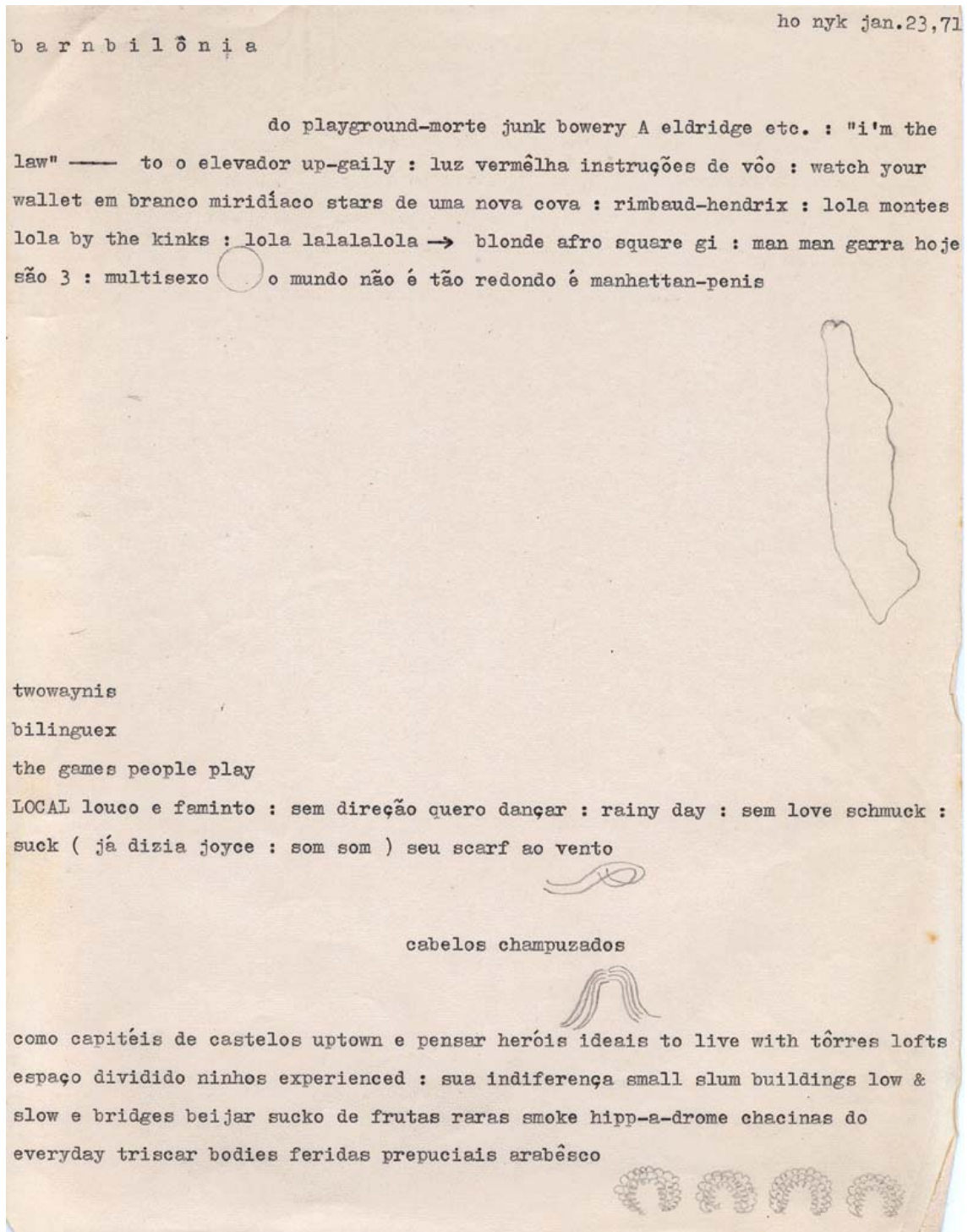
¹⁸³ HO #0327/70.

¹⁸⁴ No Seminário sobre a *Transferência*, Lacan define o amor do seguinte modo: “amar é dar o que não se tem”. Ou seja, amar é dar a falta, é dar o desejo e nada tem a ver com a completude. Lacan, Jacques. *O Seminário*. Livro 8: A transferência. Dulce Duque Estrada (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p. 46.

¹⁸⁵ Barthes, Roland. *O rumor da língua*. Mário Laranjeira (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

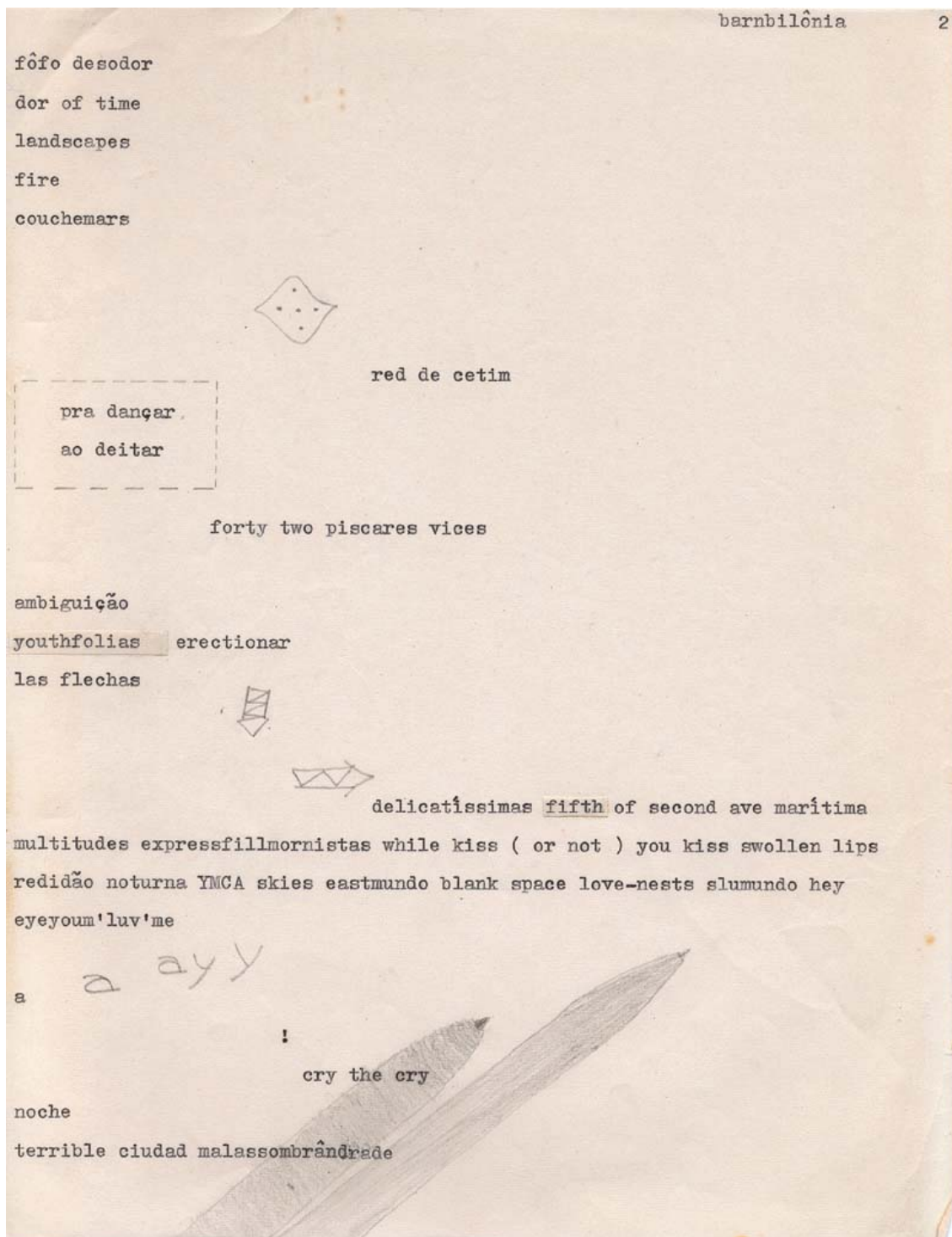
¹⁸⁶ HO #0396/71.

¹⁸⁷ HO #0528/71.



Ao lado do sentido fálico de Manhattan, Hélio apresenta a liberdade cosmopolita libidinosa do “multisexo bilinguex”, que se desdobra nos cabelos “champuzados”, sem, no entanto, deixar de multiplicar os crespos-afros do desenho. No universo particular dos ninhos e da violência da cidade, corte e montagem, pênis e chacinas, atuam sob o poder fálico de Manhattan. A babelia de suas vozes divide Hélio entre atração e repulsão diante das quais ele não recua, pois tudo é matéria de experimentação. Na

segunda página do texto, aparecem “ambigüições”, duplicidades, que se desdobrarão nos fantasmas de Nova Iorque, fantasmas de Oiticica:



Federico Garcia Lorca e Joaquim de Sousândrade são os fantasmas de *Barnbilônia*. Um fantasma conhecido e outro desconhecido. Duas experiências com a cidade de Nova Iorque, a babel capitalista, em sua crueza, violência e erotismo. No seio do desenvolvimento feroz da América do Norte, Oiticica começa uma experiência

subterrânea, um “terremoto clandestino”¹⁸⁸. Neste período, um de seus principais interlocutores é Haroldo de Campos, com quem dividia uma série de ideias e projetos, inclusive, *Barnbilônia*. O poeta concreto escreve uma carta para Oiticica em que conta sobre a leitura dos “heliotextos”, entre eles *Barnbilônia*, comemora o “filme sousandradino” (*Agripina é Roma-Manhattan*) e manda um abraço para “nueva Lorca (el poeta en) malassombrâdrade”, como podemos ler abaixo:

hélío:
 vai um abraço - sempreabraço - transamericano,
 de mim, desta paulicéia infernalária
 para a tua nueva lorca(el poeta en)
 malassombrâdrade.
 li teus textos: héliotextos
 cheios de faíscas favilas cintilas
 coruscâncias
 e agora
 enquanto o astronauta pisa o pó galáxio
 te respondo com outras galáxias
 francovertidas
 galiciparlas
 quero dizer
 em tradução francesa
 e/ou galiclismos des-cartesianos
 também recebi carta-planiscópio com
 dama liberdade empunhando o facho e notícias
 notícias notícias
 viva o filme sousandradino!
 viva a heliwork in progress!
 um ninho de ave roca no central park
 new york sham
 rock

Handwritten notes in green ink:
 On the left: *Handwritten: meu, de carment van / Também: as fotos não imitô mas, depois van der / arde*
 On the right: *sat paula 10 jul/68 71*

¹⁸⁸ Haroldo de Campos e Augusto de Campos usam a expressão “terremoto clandestino” como subtítulo da apresentação do livro *O Guesa* de Sousândrade no livro *ReVisão de Sousândrade*. Campos, Augusto. *ReVisão de Sousândrade: textos críticos, antologia, Glossário, bibliografia*. Augusto e Haroldo de Campos. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Hélio responde a esta carta de Haroldo com um ansioso texto sobre Lorca e Sousândrade. É com Lorca que a carta se inicia: “BARNBILÔNIA: a referência que você faz a lorca (el poeta en) é importante, pra mim nem se fala: acredite ou não, não sei porque, comprei esse livro de Lorca há um mês e só havia lido a parte dos negros, que me interessava de imediato, não pensara em conotações, e nunca havia ouvido falar do livro quando escrevi barnbilônia”¹⁸⁹. Haroldo reconheceu Lorca no texto de Hélio, um fantasma do amigo, possivelmente, pela presença do *a ay y*, no emprego das palavras em língua espanhola, mas não menos nas flechas – “las flechas” – e na dança que estão colocadas no texto de Hélio. Esses elementos se encontram justamente na série de poemas de Lorca sobre os negros: *Norma e paraíso dos negros*.

Odian la sombra del pájaro
sobre el pleamar de la blanca mejilla
y el conflicto de luz y viento
en el salón de la nieve fría.
Odian la flecha sin cuerpo,
el pañuelo exacto de la despedida,
la aguja que mantiene presión y rosa
en el gramíneo rubor de la sonrisa

Aman el azul desierto,
las vacilantes expresiones bovinas,
la mentirosa luna de los polos,
la danza curva del agua en la orilla.

Con la ciencia del tronco y del rastro
llenar de nervios luminosos la arcilla
y patinan lúbricos por aguas y arenas
gustando la amarga frescura de su milenaria saliva

Es por azul crujiente,
azul sin gusano ni una huella dormida,
donde los huevos de avestruz quedan eternos
y deambulan intactas las lluvias bailarinas.

Es por el azul sin historia,
azul de una noche sin temor de día,
azul donde el desnudo del viento va quebrando
los camellos sonámbulos de las nubes vacías.

Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba
Allí los corales empapan la desesperación de la tinta,
los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los caracoles
y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas¹⁹⁰.

¹⁸⁹ HO #0962/71. As citações de Oiticica que seguem referem-se a este texto.

¹⁹⁰ Lorca, Federico Garcia. “Poeta em Nueva York”. Em: *Obra poética completa*. William Angel de Melo (trad.). São Paulo: Martins Fontes 2002, p. 422.

Como se sabe, o poeta espanhol se instala em uma sombria e melancólica Nova Iorque, em 1929, logo após o *crash* da bolsa, para estudar na Universidade de Columbia. Lorca percebe que a crise econômica não diz respeito exclusivamente à dificuldade financeira de um país, ela se expande para a normalização dos corpos e, mais especificamente, dos corpos negros. Ou seja, percebe que toda economia é uma economia libidinal. Flechas sem corpo, o destino lançado à dança sobre as cinzas, um presente de pura morte, da normalização dos “cabelos champuzados”. É o mesmo racismo que Hélio não deixa de encontrar na Nova Iorque dos anos 70: “Barnbilônia é Lorca do começo ao fim”, escreve. E, poderíamos dizer, Lorca é *subterrânea* do começo ao fim: a dimensão baixa do vômito e da urina, assim como o excesso da violência, também está presente nos poemas que cantam a paisagem da cidade¹⁹¹.

Oiticica tinha pensado, a princípio, inúmeras relações de *Barnbilônia* com Sousândrade, reconhecendo algumas dúvidas: “as conotações com sousândrade que pensei existirem, tenho dúvidas agora: há [em Barnbilônia] um excesso de expressionismo intencional ymca skies style, inclusive na inclusão de desenhogramas”. O expressionismo da ambigüidade dos sexos, do romance-copulação com a cidade, a fruição do gozo isento de moral, confronta-se com Lorca: “há algo de não-lorca, que é a indiferença amorosa à cidade”¹⁹². É justamente essa indiferença que Oiticica não percebe em Lorca, ao contrário, vê nos seus poemas um excesso de moralidade e explica que “quando digo terrible, não o faço como lorca, mas como sousândrade” que, de acordo com ele, via Nova Iorque “como fato consumado e não como choque”¹⁹³. Oiticica parece descartar que Lorca estava em Nova Iorque entre os anos 1929-30 e que, ao

¹⁹¹ Especialmente os poemas *Paisaje de la multitud que vomita* (“un ansia de luz en las circulaciones subterráneas”) e *Paisaje de la multitud que orina*.

¹⁹² Em relação à indiferença moral, Mario Perniola pensa o neo-phátos expressionista que consiste na suspensão da identidade e do papel psicológico e cita como exemplo Carl Einstein que, em seu livro *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunder*, “faz a apologia da indiferença e descreve uma condição intermediária entre a vida e a morte, caracterizada por uma grande tranquilidade de não-contaminação vazia: o sentido de bem-estar da anulação é a coisa mais interessante. É ridículo o estado de tensão que se encontra em tudo. O personagem de Einstein faz com que seu sentir-se vivo dependa de uma mera sugestão. Se haverá uma riqueza futura ela virá do irreal; essa é a única garantia para o futuro. Diferente do utilitarista, que pretende dar juízos morais sobre tudo, Einstein delinea uma tonalidade afetiva que considera a indiferença como pressuposto de todo ser”. Perniola, Mario. *Enigmas*: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte. Carolina Pizzolo (trad.). Chapecó: Argos, 2009, p. 146-147.

¹⁹³ Lorca e Sousândrade têm mais proximidades que divergências. Marília Librandi Rocha mostra em seu texto, “Maranhão-Manhattan: uma ponte entre nós. Uma visão dissonante da literatura e da cultura brasileira”, que ambos escreviam sobre o impacto no corpo, “acontecimentos de corpo”. Daí Haroldo também ter notado essa presença fantasmática de Lorca em Hélio: em *Barnbilônia* é o corpo, a economia libidinal, que está em questão. cf. Rocha, Marília Librandi. *Maranhão-Manhattan*: ensaios de literatura brasileira. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

contrário da moralidade, esta também poderia ser a constatação de “um fato consumado”: a crise avassaladora e contínua de um capitalismo que ganhava contornos mais suaves, porém não menos nefastos, com o espetáculo integrado – o que Oiticica reconhece, mas não atribui a Lorca. O choque de Lorca fica claro em seus poemas como a crueldade de um “asesinato por el cielo”, que é capaz de transformações físicas e subjetivas, a *Manhattan-pênis*, “tropezando en mi rostro distinto de cada día”. À época, entretanto, Hélio estava mais interessado no que esta violência e indiferença gerariam de completamente diferente nas conformações sociais, no corpo-a-corpo performativo da relação com cidade. Daí Hélio misturar e simultaneizar: os sexos, a morte e a vida, os cabelos lisos e afros. A coexistência das formas de vida apresentam para um Oiticica recém-chegado em Nova Iorque, tendo partido de um país em plena ditadura, novas conexões para os mapas *subterrâneos*¹⁹⁴.

Mas Oiticica esmiúça ainda mais a crítica a Lorca na continuidade da carta, e conta a Haroldo que percebe uma similaridade – nada fortuita, diga-se – entre *Simão do deserto* de Buñuel e os poemas de Lorca. O filme de Buñuel, rodado no México, apresenta a história de Simão, um eremita que sacrifica sua vida no isolamento em nome de Deus, e teve como ponto de partida uma leitura recomendada por Lorca¹⁹⁵. Hélio faz então uma leitura simultânea das duas obras mostrando que, em ambas, existe uma dimensão moral sobre Nova Iorque:

Penso em Buñuel, de *Simão do deserto*, quando insere no final nas seqüências do fim, o avião, de surpresa, que transporta-nos do mundo-época-símbolo de Simão, pelas mãos de Satanás, a nova-iorque-rock, perdição-montagem, enigma fascinante para os olhos barrocos-espanhóis de Buñuel-lorca: penso nisso porque a visão de Lorca, de nova-iorque é muito a de Buñuel com um aviso de recriminação para os perigos terríveis de perdição, atraentes e fascinantes ao mesmo tempo, de modo que só uma visão de barroco-espanhol poderia ser possível¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Hélio publica um “repertório” na *Revista Navilouca* em uma das três páginas que dedica a Manhattan. Este repertório é composto por um poema concreto de Silvano Santiago, *Man*; o poema *Asesinato* de Lorca, e a estrofe 129 do *Inferno de Wall Street*. Além do repertório, a fotografia de uma moça dormindo na calçada de Manhattan e o ideograma *AgriRom* que referia-se a seu filme *Agripina é Roma-Manhattan*.

¹⁹⁵ Conta Buñuel: “Lorca me fez descobrir a poesia, sobretudo a espanhola, que conhecia admiravelmente, e também outros livros. Por exemplo, me fez ler *Legenda áurea*, onde pela primeira vez encontrei algumas linhas sobre a vida de Simeão Estilita. Que devia mais tarde se tornar Simão do deserto”. Buñuel, Luis. *Meu último suspiro*. André Telles (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 95.

¹⁹⁶ Como podemos ver Hélio opõe barroco e expressionismo. Esta oposição, no entanto, não é contestada por Mario Perniola que sugere, partindo de Worringer, um fio condutor que atravessa conjuga barroco e expressionismo que é a arte egípcia. A categoria de “efeito egípcio” apresentada pelo filósofo italiano refere-se a uma concepção de tempo simultânea como Hélio Oiticica vem sugerindo. Perniola esclarece que este efeito cria uma concepção de tempo completo que é “muito mais exigente e severo, pois nada pode mais escamotear a própria novidade da indulgência alheia. A partir do momento em que tudo na arte se torna simultaneamente possível, não há mais lugar para o arbítrio negativo” (p. 121). O novo e o antigo

A seqüência do filme em que Simão aparece sem saber o que é ter posse de alguma coisa é seguida pela entrada do caixão de onde sai o diabo que o leva para uma viagem, “um sabat”, cujo destino seria o lugar de onde “brotariam várias línguas”: Babilônia ou, para usarmos a designação de Hélio, *Babylon*¹⁹⁷. O avião transporta-os para Nova Iorque onde dançam ao som de rock. O sentido da perdição em Buñuel, constatado por Oiticica, se apresenta de forma bastante ambígua no filme porque assinala uma superposição entre, por um lado, a vida de sacrifício de Simão em nome do bem, e por outro, as benesses da liberdade novaiorquina (a “propriedade” que Simão desconhecia). Ali, o “surrealismo-farsa” de que falava Oiticica em *subterrânia*, mostra que pode ser uma farsa a “promessa de felicidade”: tanto a do “reino de deus” quanto a “liberdade” capitalista. Hélio parece não perceber que este barroco-espanhol, à maneira de Velásquez, é capaz de criar o duplo de um espelho, “o choque”, e incitar uma dúvida, como aquela que Foucault identifica em relação ao quadro *Las Meninas*: vemos ou somos vistos?¹⁹⁸

Oiticica, com efeito, perde de vista esta justaposição de Buñuel e diz que ela é exclusiva de Sousândrade que “quando monta o inferno em w.st., monta referências impessoais que se justapõem de modos mais abertos: não há julgamentos morais

seriam anulados para deixar aberta uma contradição do tempo de modo que se transforma “a atualidade em ocasião e o repertório em inventário”. Perniola, Mario. *Idem*, 2009, p. 121.

¹⁹⁷ Hélio chama Manhattan de *Babylon*, uma designação carinhosa que remete imediatamente à música de Caetano Veloso, *Baby*, gravada no álbum *Tropicália ou Panis et Circencis*.

¹⁹⁸ Diz Foucault sobre o quadro de Velásquez: “Aparentemente, esse lugar é simples; constitui-se de pura reciprocidade: olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla. Nada mais que um face-a-face, olhos que se surpreendem, olhares retos que, em se cruzando, se superpõem. E, no entanto, essa tênue linha de visibilidade envolve, em troca, toda uma rede complexa de incertezas, de trocas e de evasivas. O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo. Nós, espectadores, estamos em excesso. Acolhidos sob esse olhar, somos por ele expulsos, substituídos por aquilo que desde sempre se encontrava lá, antes de nós: o próprio modelo. Mas, inversamente, o olhar do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quantos espectadores lhe apareçam; nesse lugar preciso mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que traspassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito. E, na extremidade esquerda do quadro, a grande tela virada exerce aí sua segunda função: obstinadamente invisível, impede que seja alguma vez determinável ou definitivamente estabelecida a relação dos olhares. A fixidez opaca que ela faz reinar num lado torna para sempre instável o jogo das metamorfoses que, no centro, se estabelece entre o espectador e o modelo. Porque só vemos esse reverso, não sabemos quem somos nem o que fazemos. Somos vistos ou vemos? O pintor fixa atualmente um lugar que, de instante a instante, não cessa de mudar de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade. Mas a imobilidade atenta de seus olhos remete a uma outra direção, que eles já seguiram frequentes vezes e que breve, sem dúvida alguma, vão retomar: a da tela imóvel sobre a qual se traça, está talvez traçado, desde muito tempo e para sempre, um retrato que jamais se apagará. De sorte que o olhar soberano do pintor comanda um triângulo virtual, que define em seu percurso esse quadro de um quadro: no vértice – único ponto visível – os olhos do artista; na base, de um lado, o lugar invisível do modelo, do outro, a figura provavelmente esboçada na tela virada.” Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. Salma Tannus Muchail (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 61-62.

definitivos”. O *Inferno*, como os irmãos Campos denominaram o trecho de *O Guesa*, aparece para Hélio como uma montagem aberta¹⁹⁹. No entanto, esta montagem é decorrente da própria destruição babélica que coloca Nova Iorque, e mais especialmente Wall Street, como ruína, as ruínas de Roma de Sousândrade²⁰⁰. Ruínas que lemos em Lorca²⁰¹, mas que são montadas em uma superposição radical pelo poeta maranhense. Não por acaso, uma das estrofes d’*O Inferno de Wall Street* que o deixa obcecado, é a da superposição dos tempos²⁰²:

(Outros alagados salvando-se na coluna ‘666’ do templo
de KUN:)
— Agripina é Roma-Manhattan
Em rum e em petróleo a inundar
Herald-o-Nero aceso facho
E borracho,
Mãe-pátria ensinando a nadar!..²⁰³

¹⁹⁹ Haroldo e Augusto definem *O Inferno de Wall Street* como sobreposição “à revelia de um processo lógico de narração, mas justapostos por um critério de ordenação analógica, sintético-ideogramático”. (Campos, Augusto; Campos, Haroldo. “Sousândrade: O terremoto clandestino” Em: *ReVisão de Sousândrade*, p. 49). É interessante lembrar que, pouco depois, Hélio cria o conceito de não-narração, e não seria demais supor que ele foi fortemente influenciado pelos Irmãos Campos e por Sousândrade.

²⁰⁰ Ana Carolina Cernicchiaro em sua dissertação de mestrado lê o *O Inferno de Wall Street* como ruínas do progresso: “Nas paredes que se levantam pelo progresso, pelo capitalismo, pela bolsa de valores, pela língua única, Sousândrade-Guesa busca apenas os vestígios da destruição, da Babel, do múltiplo, como quem quer calar uma racionalidade sólida, soberana e divisória, confundir uma voz totalizante e tirana, hiperartificializar uma linguagem triunfal e naturalizada, fragilizar hierarquias e dicotomias, substituindo o conceito pela força, pela energia das ruínas”. Cf. Cernicchiaro, Ana Carolina. *Sousândrade-Guesa em “O inferno de Wall Street”*: poéticas políticas. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

²⁰¹ Como podemos ler no seu poema Ruína: Sin encontrarse./ Viajero por su propio torso blanco./ Así iba el aire./ Pronto se vio que la luna/ era una calavera de caballo/ y el aire una manzana oscura./ Detrás de la ventana,/ con látigos y luces, se sentía/ la lucha de la arena con el agua./ Yo vi llegar las hierbas/ y les eché un cordero que balaba/ bajo sus dientecillos y lancetas./ Volaba dentro de una gota/ la cáscara de pluma y celuloide/ de la primer paloma./ Las nubes, en manada,/ se quedaron dormidas contemplando/ el duelo de las rocas con el alba./ Vienen las hierbas, hijo;/ ya suenan sus espadas de saliva/ por el cielo vacío./ Mi mano, amor. ¡Las hierbas!/ Por los cristales rotos de la casa/ la sangre desató sus cabelleras./ Tú solo y yo quedamos;/ prepara tu esqueleto para el aire./ Yo solo y tú quedamos./ Prepara tu esqueleto;/ hay que buscar de prisa, amor, de prisa,/ nuestro perfil sin sueño. Lorca, Federico. *Idem*, p. 470.

²⁰² Nas *Heliotapes* com Haroldo de Campos, Hélio insiste nesta estrofe e conta para o poeta concreto que descobriu ao quê Sousândrade fazia referência quando escreveu 666, que possivelmente, o intrigava tanto por ter a conotação apocalíptica da besta: “você sabe, tinha um negócio que eu estava querendo lhe falar; se lembra que em ‘inferno em wall st.’, tem um negócio que diz assim: ‘templo de kun, 666’, que era difícil de descobrir; olha, eu não sei o que existia, qual era a parte de nova Iorque; 666 que existe agora é um dos edifícios mais famosos que na época esse edifício não existia, mas o lugar já devia existir, que é 5ª avenida com a rua 53, é chamado ‘top of the sixes’ que é 666, 5ª avenida; chama-se tishman building, mas é mais conhecido como 666; tenho impressão que anteriormente deveria existir ali alguma coisa como um clube de ‘businessmen’”. HO #0396/71.

²⁰³ Sousândrade, Joaquim de. “O Inferno de Wall Street”. Em: Campos, Augusto. *ReVisão de Sousândrade*, 1982.

No entanto, foi imensa a sua surpresa ao constatar “Ay! Harlem” “Ay! Wall Street” na introdução da edição bilíngüe espanhol/inglês do livro de Lorca, escrita por Ben Bellit, que apresentava o Ay do poeta espanhol como um lamento. Hélio entende este lamento como a busca de um paraíso não encontrado em Nova Iorque por Lorca. Oiticica prossegue na carta para Haroldo falando de sua surpresa: “imagine minha surpresa movido pelo seu comentário quando leio as palavras do tradutor de Lorca Ay! Harlem! Ay Wall Street (...) lembro-me então do a a ay/ ! / cry the cry, que coloquei em Barnbilônia mais a sombra de canetas esferográficas como se fossem empires states ou Chrysler buildings num cenário de filme expressionista alemão, seguido de noche/ terrible ciudad malassombrâdade!” Lorca é o fantasma mal assombrado de Oiticica. O rumor dos negros do Harlem são as aparições, vozes fantasmáticas que rondam a *Barnbilônia* de Oiticica:

¡Ay, Harlem, disfrazada!
 ¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!
 Me llega tu rumor,
 me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,
 a través de láminas grises,
 donde flotan sus automóviles cubiertos de dientes,
 a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,
 a través de tu gran rey desesperado
 cuyas barbas llegan al mar.²⁰⁴

O rumor do fantasma de Lorca toma vida em Oiticica no seu quase-desaparecimento marcado como sombras de canetas. A fantasmagoria da crise e as assombrações do progresso transformam-se, no texto expressionista de Oiticica, em Grito:

quanto escrevi isto pensava num grito que ouvira ano passado no bowery, uma noite e no grito de Munch, talvez, há coisas que acontecem na hora, como citar rainy day (chovia ou nevava) pois estava no momento ouvindo Jimi Hendrix tocar-cantar rainy day porque o ay de Lorca (para nós facilmente reconhecido, pois não é só flamenco, mas latino total; em Lorca é lamento, mais-lamento, super-lamento, para mim é exclamação, grito-exclamação) diz ainda o tal do Bellit ‘it culminates in a literature of the grito, the cry, which has little commom with the gallic importations of Rafael Alberti or his models in Apollinaire and Breton’ (nisso fazendo referência às ligações surrealistas de Lorca, uma coisa me lembro que tinha em mente quando escrevi barnbilônia: o caráter latino expressionista de nova iorque que para mim, e a meu ver para Lorca e Buñuel e Sousândrade, e provavelmente muita gente (se bem que de diferente ordem para um europeu, do que para um americano do sul), atua como narcotizante, narcísico onde não se reconhece como nosso.

²⁰⁴ Lorca, Federico. *Idem*, p. 430

Um estranhamento que se coloca no grito porque ele não pode ser simbolizado, não entra em uma lógica da comunicação; é uma manifestação pré-linguagem, manifestação de desejo infantil e histérico, é sua força de interrupção do discurso e de desarticulação da linguagem. É assim, com um grito após uma sentença, que se encerra *O Inferno*:

(Magnetico *handle-organ* ; ring d'ursos sentenciando à pena-última
o arquiteto da FARSÁLIA; odisseu fantasma nas chamas
dos incendios d'Albion :)

— Bear. . . Bear é ber'beri, Bear. . . Bear. . .
== Mammumma, mammumma, Mammão !
—Bear. . . Bear. . . ber'. . . Pegàsus. . . Parnasus. . .
== Mammumma, mammumma, Mammão.²⁰⁵

Vale lembrar que Flávio de Carvalho, o expressionista dos trópicos, em 1956, associava o grito a uma defesa contra algum perigo iminente em suas *Notas para reconstrução de um mundo perdido*. O grito, de acordo com Flávio, era revertido em uma imitação de um tipo ancestral e de um estado antigo. Este grito interrompe a “evolução” fazendo um movimento de “involução e a volta para trás rumo a um período mais plástico”²⁰⁶. O retorno à plasticidade estaria localizado na atitude dinâmica dos ritmos ou de “movimentos rítmicos primitivos” que simulam uma série de estados: “morte, lesão grave, loucura, infantilismo”. O grito é uma manifestação da linguagem pré-articulação verbal, é manifestação corporal. Este estado que o grito nos põe em contato, encontra-se na histeria:

histérico é um ser cuja origem se encontra no início do ódio e da descoberta do semelhante, um ser que exhibe esta exuberância gregária (...) a manifestação do histérico é uma manifestação de sensação de segurança. A sensação de segurança manifesta-se no ser vivo por gestos e sons gregários que são manifestações de

²⁰⁵ Sousândrade, Joaquim de. *Idem*.

²⁰⁶ Carvalho, Flávio. *Notas para reconstrução de um mundo perdido*. “O Grito Lancinante”. Diário de S. Paulo, 1956. As notas seguintes do projeto de Flávio tratam do monólogo da fome: “O monólogo da fome é a primeira linguagem internacional. (...) é a primeira linguagem do homem. Todos os povos da terra balbuciam nos primeiros meses de vida a mesma linguagem”. O internacionalismo da fome, a linguagem comum que pode ser compreendida por todos, foi a estética pensada por Glauber Rocha. O grito incessante da criança com fome, seu choro histérico que não é apenas necessidade, mas é também desejo coloca os homens em contato com o mundo “primitivo”: “o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de Porto das caixas é primitiva?” De modo que a fome, como característica da cultura subdesenvolvida, como negação do paternalismo colonialista, seria a via pela qual o desejo histérico do subdesenvolvimento se manifestaria sem nome e sem forma. cf. Rocha, Glauber. “Eztetyka da fome”. Em: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

simulação com tendência a desaparecer quando a segurança é eliminada quando o espectador-semelhante é suprimido. Esse espectador é o grande fator de segurança. O ser em estado de insegurança reverte ao período anterior do Medo e da Solidão.²⁰⁷

O grito, como podemos ver, é uma manifestação, um estado histérico para encontrar um lugar no mundo e no desejo do outro. Ele tem a função de simulação ou camuflagem, a mesma que Hélio, em seu *Romance*, identificava na floresta. O grito é o que agita e conserva o “homem bailando para não cair”²⁰⁸ e “seria talvez o mesmo grito lancinante encontrado como sobrevivência no pato selvagem que cruza o silencia gelado dos Andes”²⁰⁹. É como sobrevivência, como via de entrar em contato com o estado primitivo, como maneira de invocar os fantasmas, que o grito se apresenta e anima as fantasmagorias das ruínas no anacronismo sousandradino de Roma-Manhattan.

Hélio opta pelo expressionismo do grito amoral, descartando o “approach de Lorca, apaixonado-narcísco-narcotizado” com a cidade. Hélio cita então um trecho de Lévi-Strauss para mostrar que até mesmo um “francês, mais analítico e racional, vê a paisagem novaiorquina do ponto de vista visual-paisagístico”. O trecho de Lévi-Strauss citado por Oiticica é o seguinte:

A impressão de enormidade é bem típica da América (...) objetivamente Nova York é uma cidade, mas o espetáculo que propõe à sensibilidade européia é de outra grandeza: a de nossas próprias paisagens; ao passo que as próprias paisagens americanas nos arrastariam para um sistema ainda mais vasto e para o qual não possuímos equivalente. Portanto, a beleza de Nova York não decorre de sua natureza de cidade, mas de sua transposição, inevitável para o nosso olhar se renunciarmos à nossa rigidez, de cidade para o nível de uma paisagem artificial onde os princípios do urbanismo já não contam: os únicos valores significativos seriam o aveludado da luz, a delicadeza dos confins, os precipícios sublimes aos pés dos arranha-céus, e vales sombreados salpicados de automóveis multicoloridos, como flores.²¹⁰

Lévi-Strauss vê na paisagem de Nova Iorque a capacidade de uma transposição, ou seja, de fazer co-existir dois mundos simultaneamente em um mesmo lugar. Mas no que consiste, então, a diferença entre Sousândrade e Lorca e Oiticica? Se entendemos que o expressionismo, de acordo com Eisner, “não vê: tem visões”²¹¹, ou seja, que não é

²⁰⁷ Carvalho, Flávio. *Idem*.

²⁰⁸ *Idem*.

²⁰⁹ *Idem*.

²¹⁰ Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Trópicos*. Rosa Freire d’Aguiar (trad.). São Paulo: Cia das letras, 1996, p.75

²¹¹ Eisner, Lotte. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Lucia Nagib (trad.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 19.

um mero mecanismo do olho, ao contrário, conta certa magia do olhar, a possibilidade de uma transposição, poderíamos dizer que Oiticica falava, e percebe em Sousândrade, de uma animação da paisagem. De modo que seu contato com a cidade seria performativo (daí seu filme), um corpo a corpo (o dela e o dele). E isto decorre diretamente das suas proposições em que predomina o estabelecimento de relações com o objeto no mesmo sentido em que explicava Paul Klee em *Caminhos do Estudo da Natureza*:

O objeto se amplia para além de sua aparência, por meio de nosso saber acerca de seu interior. Por sabermos que a coisa é mais do que aquilo que se reconhece em seu aspecto exterior. O homem disseca uma coisa e visualiza o seu interior, em camadas nas quais o caráter do objeto se ordena segundo o número e o tipo de cortes necessários. Trata-se da penetração visível, algumas vezes usando simplesmente a lâmina afiada, outras vezes recorrendo a instrumentos mais refinados, capazes de evidenciar a estrutura ou a função material. A soma das experiências realizadas deste modo torna o 'eu' capaz de convergir do aspecto ótico exterior para o interior do objeto. E isso intuitivamente, uma vez que já no caminho físico ótico da aparência o 'eu' é despertado para conclusões sensíveis que, dependendo da direção tomada, podem transformar as impressões exteriores em penetração funcional mais ou menos elaborada. Antes um ponto de vista anatômico, agora um ponto de vista mais psicológico. Além desses modos de contemplação internalizada dos objetos, existem alguns caminhos que conduzem a humanização do objeto, estabelecendo entre o 'eu' e o objeto uma relação de ressonância que escapa aos princípios fundamentais da ótica. Em primeiro lugar, há o caminho não-ótico do enraizamento terreno comum, que alcança os olhos do 'eu' vindo de baixo; e, em segundo lugar o caminho não ótico da comunidade cósmica, que vem de cima. Caminhos metafísicos em sua conjunção.²¹²

A dinamização das imagens e das relações do eu com a comunidade cósmica atuam como forças na relação com o objeto e aqui, mais especificamente, com a cidade. Daí Manhattan ser “Babylon” e “Manhattan-pênis”, ou seja, a cidade é um corpo que deixa marcas sobre os corpos que perambulam por lá. Ela tem um ponto de vista sobre o observador, como vimos com Klee. Isto se dá precisamente nesta dinâmica: tanto o habitante quanto a cidade tornam-se puro devir, a cidade-montagem. O retorno da plasticidade, como dizia Flávio de Carvalho, é a animação da vida não-orgânica, “uma geometria perspectivista violenta”²¹³, de acordo com Deleuze. Como mostra Scramim a propósito da imagem da menina morta escolhida por Torquato Neto para estampar a capa da Revista Flor do Mal, a retomada da flor não implica uma relação conciliatória

²¹² Klee, Paul. “Caminhos do estudo da natureza”. Sobre a arte moderna e outros ensaios. Pedro Sussekind (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 82-83.

²¹³ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Irene Agoff (trad.). Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 81.

com a natureza²¹⁴. Hélio, ao optar por esta animação da cidade, entendeu que a relação com o ambiente e com a natureza é de puro devir. Por aí podemos pensar o que Hélio queria dizer com a implicância política de conceber Nova Iorque como uma “roma germanizada”. Aí está o anacronismo de Sousândrade, a transposição Roma-Manhattan, mas também a transposição Mangueira-Nova Iorque com *Barn, Barracão*, sua instalação que tinha as formas orgânicas dos barracos da favela.

A opção expressionista de Oiticica pelo grito serve, portanto, para nos conectarmos com um mundo primitivo, com um pensamento selvagem²¹⁵, contato este que a domesticação civilizatória tenta impedir. Enquanto intervenção no discurso civilizatório, ele cria um anacronismo ao nos pôr em contato com este mundo. Deste modo, o grito que encerra *O Inferno* não significa apenas que a besta do apocalipse, 666, encarnada no deus do dinheiro e da especulação (*Mammon*) reinará soberano. Antes, podemos pensar que o grito faz retomar a natureza “primitiva” presente no Canto II, *Taturema*. Ali, estão presentes os Andes, a Amazônia, a dança amazônica, que faz de *O Guesa* “a natureza como livro aberto”, segundo Luis Costa Lima²¹⁶:

(TUPINAMBÁ ansiando por um lustro nos maus PORTUGUESES)
 — Curupiras os cansam
 No caminho ao calor
 Parintins orelhudos,
 Trombudos
 Dos desertos do Horror!

(Coro dos Índios:)
 — Mas os tempos mudaram,
 Já não se anda mais nu:
 Hoje o padre que folga,
 Que empolga
 Vem conosco ao *tatu*²¹⁷

Com efeito, este anacronismo não significa o retorno a um *paraíso* perdido, uma vez que “já não se anda mais nu”. Ao contrário, o grito é a reapropriação da especulação

²¹⁴ Scramim, em uma leitura que atravessa Baudelaire e Torquato e os vários sentidos empregados à flor, explica que “a flor vê e se ela vê é porque há uma visão primeira ensaiada na flor”. A natureza, então, pensada a partir do anjo de Klee, “passa a ser pensada com os parâmetros de uma história que age mais por combinação de elementos do que por evolução”. Scramim, Susana. *Idem*, p. 106.

²¹⁵ Entendendo que, como explica Viveiros de Castro, “o pensamento selvagem não é o pensamento dos selvagens, mas a potência selvagem de todo pensamento enquanto/onde este não é domesticado em vista de um rendimento”. Viveiros de Castro, Eduardo. “O intempestivo, ainda”. Em: Clastres, Pierre. *Arqueologia da violência*. Paulo Neves (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 317.

²¹⁶ Lima, Luis Costa. “O campo visual de uma experiência antecipadora”. Em: Campos, Augusto de. *ReVisão de Sousândrade*, 1982, p. 417.

²¹⁷ Sousândrade, Joaquim de. “Taturema”. Em: Campos, Augusto. *ReVisão de Sousândrade*, 1982.

como meio de invenção de mundos e neste sentido é a reconstrução de um *mundo* perdido, mundo que foi domesticado. Daí que, quando se encontram experiência primitiva e o progresso de Wall Street, como lemos na primeira estrofe d’*O Inferno*, a pergunta que emerge seja “há mundo por vir?”:

(O Guesa tendo atravessado as ANTILHAS, crê-se livre dos XEQUES e penetra em NEW-IORQUE-STOCK-EXCHANGE; a VOZ, dos desertos:)

— Orfeu, Dante, *Æneas*, ao inferno
 Desceram; o Inca há de subir...
 = *Ogni sp’ranza lasciate,*
 Che entrate ...
 — Swedenborg, há mundo por vir?²¹⁸

O grito serve aqui para que estas não sejam duas realidades separadas, e sim simultâneas. A “cosmovisão do Inferno Sousândrino” engendra, em Hélio, um encontro em que o desenvolvimento, que pensa uma linha evolutiva do primitivo ao moderno ou do subdesenvolvimento ao desenvolvimento, é interrompido pelo grito para dar lugar à involução.

3.3 O processo involutivo da subsistência

Em 1972, Oiticica começa a filmar *Agripina é Roma-Manhattan*²¹⁹ nas ruas de Nova Iorque com a participação de Antonio Dias, Mario Montez e Cristiny Nazareth. Hélio conta em uma carta para Ivan Cardoso, quem solicitou o filme²²⁰, que queria dar um ar mafioso a Manhattan: “quando pensei em AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN, pensei muito nisso: aproveitar as referências de SOUSÂNDRADE a ROMA e MANHATTAN e

²¹⁸ Sousândrade, Joaquim de. “O Inferno de Wall Street”. Em: Campos, Augusto. *ReVisão de Sousândrade*, 1982.

²¹⁹ Vale lembrar que no texto de Haroldo e Augusto de Campos sobre Sousândrade, eles chamavam a atenção para o aspecto cinematográfico de *O Inferno de Wall Street*: “dentro desta técnica cinematográfica – e tenha-se presente a análise da montagem em termos de ideograma feita por Eisenstein”. Campos, Augusto de. Campos, Haroldo de. “Sousândrade: o terremoto clandestino”. Em: Campos, Augusto. *ReVisão de Sousândrade*, p. 58.

²²⁰ Conta Ivan Cardoso em seu livro: “Cristiny Nazareth foi para Nova York e ficou hospedada na casa do Hélio Oiticica. Aproveitei e pedi ao Hélio que fizesse um short com a Cristiny para eu usar como complemento de *A Múmia Volta a Atacar*. O Hélio se empenhou bastante na produção – que ele chamou de *Agripina é Roma Manhattan*. Este Super 8 foi todo filmado em Wall Street e contou com as participações do Antônio Dias e do travesti Maria Montez. Como a minha primeira versão da *Múmia* não foi concluída, o curta do Oiticica nunca foi agregado ao filme. cf. Cardoso, Ivan. *Ivan Cardoso: o mestre do terror*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

parodiar WALL ST moderna máfia com AGRIPINA e ROMA²²¹. Hélio empreende assim, uma perambulação errática pela cidade, *delirium ambulatorium* nova iorquino, atrás dos vestígios romanos, para suscitar a deflagração mafiosa de Wall Street. Em *Leork*, Oiticica descreve a segunda cena de Agripina:

no verão de 100 gothamnesco STONES LADY JANE em 24 horas de irradiação nas vespéras de STONES depois da filmagem:
 2º episódio sousandradino de AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN:
 July 23 O-OrÁCULO: MÁRIO MONTEZ e ANTONIO DIAS jogam dados no jogo de dados divinatório jogo na praça d'onde se avistam torres edifícios magritteanos em céus rarenublados indiferença ensolarada da praça e o foco sagrado não-sagrado do jogo de dados: altar varado pela circunstância do momento pés firmados mãos precisas no jogo-chance de combinações imprevistas do acaso dessacralizado: tudo o q se poderia referir ao solene é posto em cheque pela coloquialidade da circunstancia e o episódio se coloca em relação à solenidade austero-vulgar de WALL ST. nessa mesma premissa: como q paródia circunstancial do permanente estado de superespeculação wallstreetiano

TOMBuloS é TOMBS-prisão erigido como ponto focal tumular manhattiano: a massa concreta de edifícios ROMUMIFICADOS túmulos-cúmulos: o edifício-TOMBS como q saído de BATMAN-GOTHAM CITY na vista q se avista de MANHATTAN BRIDGE
 agriR^{OM}
 O-OrÁCULO
 TOMBuloS
 mas TOMBuloS onde se pode ler Sol ao contrário foi apenas introduzido (até hoje, 23 de julho) nas filmagens ferventes da tarde: TOMBuloS deve crescer e tornar-se o mais longo dos episódios dentro do episódio

Hélio usa como metáfora da especulação um jogo de dados e fala de uma dessacralização do universo de Wall Street. Em uma clara menção aos cantos d'*O Inferno* sousandradino:

(NORRIS, Attorney; CODEXO, inventor; YOUNG. Esq., manager; ATKINSON, agent; ARMSTRONG, agent; RHODES, agent; P. OFFMAN & VOLDO, agents, algazzarra, miragem; ao meio, o Guesa:)

— Dois! três! Cinco mil! Se jogardes

²²¹ HO #1249/72

Senhor, tereis cinco milhões!
 = Ganhou! ha! haa! haaa!
 — Hurrah! ah!..
 — Sumiram ... seriam ladrões?..

[...]

(Forças diabéticas-caudinas, mordomos distribuindo \$5.000:)
 — Jogou o Guesa esta quantia
 Damo-la nós, e sem jogar:
 Corte a Bennette
 À meia-noite;
 Bom riso à carne popular²²²

Esta Nova Iorque, que vai se afastando de *Barnbilônia*, é construída por prédios-túmulos (*The Tombs* é o “apelido” do presídio de Manhattan cujo nome é Bernard B. Kerik Complex. Sua arquitetura foi inspirada nos mausoléus egípcios), que apostam os destinos nas aplicações da bolsa. O lance de dados, o acaso que não se encerra, é a constante capitalista ao qual o progresso joga a própria sorte e a humanidade. No episódio *TOMBulos*, Wall Street aparece como sentença de morte de modo que a loteria babilônica borgeana poderia encarnar-se aqui como outro fantasma de Oiticica: “Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares”²²³, diz Borges. Mas o jogo é irreversível: uma vida sem jogo seria determinada pela sua existência biológica, ou ainda, pelos cumprimentos de uma doutrina de retidão cristã. Mas o furor capitalista da pseudo-liberdade de apostas é o sequestro do jogo²²⁴. Neste jogo tudo é controlado, das margens de erro às margens de lucro.

²²² Sousândrade, Joaquim de. “O Inferno de Wall Street”. Em: Campos, Augusto. *ReVisão de Sousândrade*, 1982.

²²³ Borges, Jorge L. “La lotería en Babilonia”. Em: *Ficciones*. Madri: Alianza, 2004.

²²⁴ Caillois explica que no processo civilizatório, os jogos de posse e de mimetismo são substituídos pelos jogos de azar. cf. Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. Jorge Ferreiro (trad.). Fondo de Cultura Económica, 1986.



Mario Montez e Antônio Dias na cena do jogo de *Agripina é Roma-Manhattan*²²⁵

No dia 26 de julho, Oiticica escreve novamente sobre Manhattan, mas agora com uma metáfora do estranhamento narcotizante que evoca Lewis Carroll e Stanley Kubrick:

july 26 XEROX-HULKparanoia: mais q isso ENCOLHER como ALICE-CARROLL
 num espaço 2001-KUBRICK: da viagem encolhimento cai numa calçada
 q não reconhece (3º quadro à direita abaixo): êsse quadro é a
 chave magistral da sequencia mostrada aqui de episódios totais:
 a calçada "desconhecida" é como q vista pela primeira vez mas
 nada mais é do q uma calçada de MANHATTAN presupostamente
 hiper-conhecida do personagem: ao reconhecer NEW YORK reconhece
 q não é o lugar q conhece mas um local sitiado: o efeito do soro
 q gerou a descoberta da situação-lugar na verdade como q pôs a
 nú o estado de paranoia aqui concretizado pelo ataque da
 suástica nazista como q revelando essências obscuras da
 ilha-metrópole: o soro q lhe deu o espaço-tempo kubrickiano e
 certas qualidades carrollinianas lhe revela também a cidade como
 um resto inútil de escombros fantasmagoriados pela paranoia do
 bem e do mal do medo da vitória do mal aqui a suástica etc.

A apreensão do encolhimento carrolliano e do espaço de Kubrick, gera uma via de mão dupla para o resto e as fantasmagorias: Alice não viveria no país das maravilhas subterrâneo, mas no espaço. E este espaço seria, precisamente, a calçada de Manhattan.

²²⁵ HO #2105/72.

O jogo de Oiticica opera aí um estranhamento através dos fantasmas que invadem a cena Alice-Espaço. Mas esse estranhamento é a apropriação capitalista da paranóia que impõe uma política do medo empreendida pela polícia que divide entre bem e mal. A paranoia deixa de ser um procedimento de alienação no outro, uma política de alteridade, e se torna um narcisismo irremediável: estão me perseguindo. Não é casual que a magia propiciada pela contingência, no caso de Alice, torne-se fabricação do terror de ataques nazistas. A paranoia narcisista do capitalismo esvazia os espaços, a exploração de Kubrick confina-se a uma casa já despossuída da magia da descoberta, os fantasmas ficam confinados na clausura da propriedade privada. O grito de *Barnbilônia* aparece sufocado em *Agripina* e aponta para o que, ainda em 1971, Hélio elegeu com *subterrânia*, a saber, um modo de vida: *Subsisto*.

Este modo de vida é apropriado do poema de Augusto de Campos, *Subsisto*, de *Colidouescapo*. Hélio anota-o em seu *Caderno Subterrânia* onde também consta uma série de textos e fragmentos de textos de outros autores, a montagem novaiorquina. Nas primeiras páginas do caderno, Hélio organiza os objetos de seu livro ordenados pelas letras do alfabeto que são, sobretudo, colagens de outros autores: Waly Salomão, Gordon Matta-Clark, Neville d’Almeida, Júlio Bressane, Artur Barrio, Augusto de Campos, Torquato Neto, Guy Debord, Décio Pignatari, Oswald de Andrade e John Cage são listados e ao lado dos seus nomes aparecem as referências indicando onde buscar e o que buscar de cada um. *Subterrânia* seria esta formação de uma constelação crítica que teria a apropriação como método. No mesmo caderno encontramos uma revisão de seus *Meta-esquemas 57/58*, cuja primeira anotação diz: “não há porque levar a sério minha produção pré-59”²²⁶. Mas ainda assim, Hélio insiste em algumas linhas de revisão crítica da própria obra sob o olhar de *subterrânia*: os *Meta-esquemas* são definidos como “espaço-bagaço”, os restos de uma virada na sua obra que abandona o quadro. Um ritual de passagem que deveria ser tomado como o “avesso ao invés de resultado”²²⁷.

Em setembro de 1971, Hélio escreve um texto em que apresenta o *Subsisto* de Augusto de Campos como uma crítica à sociedade do espetáculo. O texto se inicia com uma citação do artigo de Décio Pignatari, *Marco Zero de Andrade*, em que Oswald é definido como um “ser anti-arte” desmascarador do consumismo da cultura. A estas duas noções, ser anti-arte e consumismo, Oiticica acrescenta Guy Debord e a *Sociedade*

²²⁶ HO #1909/71.

²²⁷ Idem.

do *Espetáculo* que, junto com *Subsisto* de Augusto, encarnariam um “estado de espírito”: “SUBSISTO na obra de Augusto de Campos, traz-me outra conotação mais geral e importante: é a formulação, como um *grito-afirmação*, de um ‘estado de espírito’ (clicheizado) que encontra posições gerais que assumo em face de problemas de criação: principalmente o de consumismo e espetáculo”²²⁸. *Subsisto* seria, portanto, uma forma de criação para resistir ao espetáculo, sub-sistir, sub-existir. Contra o espetáculo, “quanto mais se contempla, menos se vive”²²⁹, *subsisto* é a fórmula de colocar em prática um modo de vida *subterrâneo*, um auto-teatro.

Como a poeira que insiste, como fantasmagoria potente, este modo de vida articulado em *subsisto* é um devir-clandestino criativo capaz de subverter o espetáculo que está em toda parte. Ou ainda, seria a via de uma subversão do sujeito do inconsciente para um sujeito com o consciente antropofágico, a afirmação da clandestinidade que mimetiza a floresta. A insistência contra a máquina de morte do capitalismo se desenvolveria em um mundo desligado de identificações. Um devir-imperceptível que, subterraneamente, se esquivaria das compulsivas classificações e do consumismo espetacular. Uma reapropriação da paranóia como método crítico.

Subterrânia teria a capacidade de invenção de uma linguagem-grito, prática-grito, de um comportamento histórico que se assume na impossibilidade de ser simbolizado. Grito que está impresso no corpo, que se manifesta no corpo e atinge o corpo do outro, que surge não apenas como sintoma de uma inquietação subjetiva, mas como ataque que carrega a fantasmagoria da violência fundante civilizatória. No *Romance* de Oiticica lê-se a intrigante pergunta: “floresta ou quarto”? A criação de um novo espaço, espaço-clandestino de criação de mundo, prescinde de condições ideais de realização – a consciência de classes, por exemplo. A invenção consiste na transformação e apropriação do espaço, como podemos ler em *Meu trabalho é subterrâneo*: “lugar: here. à beira da selva. ao largo do civilized. juntar as coisas: fazer o presente: viver: construir o futuro”²³⁰. As práticas que se erguem como *subterrânia* são

²²⁸ HO #0511/71.

²²⁹ Hélio cita o aforismo 30 da *Sociedade do Espetáculo*: “A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte”. Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Estela dos Santos Abreu (trad.). Rio de Janeiro: Contraponto 1997, p. 24.

²³⁰ HO #0307/70.

posições radicais “que não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo”²³¹. Práticas que só seriam possíveis de se realizar pelo resto, pelo baixo, *Brasil Diarréia*: seria preciso “copular com o mundo”, trabalhar com a merda, com os fluidos. Daí que sua visão de subdesenvolvimento jamais poderia ser a versão de um caminho para o desenvolvimento, uma evolução. Era, sim, um pensamento completamente diferente da progressão natural, do crescimento linear da produção como geradora de riqueza. O país emergente é, antes, um país de emergência, de latência *subterrânea*. O crescimento ao qual Hélio alude, ao contrário dos crescimentos econômicos, diz respeito à criação de multiplicidades. *Brasil Diarréia*, ou a economia libidinal da copulação com o mundo, apontava para um caminho criativo-constutivo, isto é, a um estado de constante formação que não teria o desenvolvimento de uma culturação, e sim um pensamento radical do que é a cultura. A leitura de subdesenvolvimento, sintoma da América Latina, proposta por Oiticica, ensina que precisamos encontrar maneiras de um saber-fazer com ele:

Experiência pessoal: a minha formação, o fim de tudo que tentei e tento, levou-me a uma direção: *a condição brasileira*, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, *é subterrânea*, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico e ainda em formação; a cultura (detesto o termo) realmente efetiva, revolucionária, seria essa que se ergueria como SUBTERRÂNIA (...): *assume toda a condição de subdesenvolvimento (sub-sub), mas não como uma ‘conservação desse subdesenvolvimento’*.²³²

Assumir o subdesenvolvimento não implica, diz Hélio, sua conservação, mas sua transformação em força intensiva. A criação se apresenta, portanto, como uma invenção de um lugar²³³. Hélio estava atento às críticas da sociedade do espetáculo e seria uma contradição se ele pensasse em termos de des-envolvimento, ou seja, de uma

²³¹ HO #0328/70.

²³² HO #0328/70. grifo nosso.

²³³ É interessante pensar como os projetos de Hélio podem desarticlar a crítica das “ideias fora do lugar”. Oiticica, ao contrário de Roberto Schwarz, entendia que o problema não eram as ideias, mas sim o lugar, o mundo. Por isso a insistência de Oiticica em pensá-lo, repensá-lo e desdobrá-lo. Eduardo Viveiros de Castro aponta neste sentido que esta era uma operação tropicalista-antropofágica: “O tropicalismo unia finalmente Vicente Celestino e John Cage, a cultura popular e a cultura erudita, passando estrategicamente pela cultura pop, que foi a grande bandeira deles. Tudo isso veio evidentemente da antropofagia oswaldiana, a reflexão meta-cultural mais original produzida na América Latina até hoje. A antropofagia foi a única contribuição realmente anti-colonialista que geramos, contribuição que anacronizou completa e antecipadamente o célebre clichê cebrapiano-marxista sobre as ‘ideias fora do lugar’. Ela jogava os índios para o futuro e para o ecúmeno; não era uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo. Era e é uma teoria realmente revolucionária...”. Sztutman, Renato (Org.). *Idem*, p. 168.

interrupção do envolvimento²³⁴. Ao contrário, Hélio pensa uma saída pelo reenvolvimento, o que fica bem claro em seu trabalho de 1980, o *contra-bólido* *Devolver a terra a terra*, que fazia parte da série *Acontecimento poético-urbano*. A lógica do acontecimento, emergência *subterrânea*, como acaso e contingência, visava um reenvolvimento contínuo, *in-progress*, ao invés da lógica do des-envolvimento.

nesta operação CONTRA-BÓLIDE

pego uma forma de madeira de 80 cm. x 80 cm. x 10 cm. e preencho-a de terra preta trazida de outro lugar: mas em vez de ser esta terra colocada num container é ela colocada nesta cerca sem fundo: o fundo é a própria terra da localidade onde foi colocada a forma: a forma é então retirada deixando então TERRA SOBRE TERRA q ali fica: o CONTRA-BÓLIDE passa a ser então em vez de obra uma espécie de programa-obra in progress q pode ser repetido quando houver ocasião-necessidade para tal: o CONTRA-BÓLIDE revelaria a cada repetição desse programa-obra in progress o caráter de concreção de obra-gênese q comandou a invenção-descoberta do BÓLIDE nos idos de 63: porisso era o BÓLIDE uma nova ordem de obra e não um simples objeto ou escultura!

Não objetificar a arte, entendê-la como algo vivo e animado, constitui outra visão do mundo, como também vimos com a cidade. Ao invés de uma dominação da natureza através da técnica, *subterrânea* e o *contra-bólido* abriam a possibilidade de se pensar uma nova forma de relação entre arte e mundo que se estendia para os modos de vida. A falta que se abre em *subterrânea*, “o não do não”, só poderia ser entendida como desejo e não como dominação, ou seja, tratava-se de uma operação em que a agressividade fosse entendida a partir da tomada do outro na sua mais singular diferença, e não a partir dos traços de identificação que acabam por assimilar e

²³⁴ Silviano Santiago, grande amigo de Hélio Oiticica também pensava o subdesenvolvimento de forma não evolutiva. Com *O entre-lugar do discurso latino-americano*, publicado em 1971, o crítico levanta a questão da cópia e da importação tendo em vista a antropofagia. Santiago entende que não existe cultura original e que na América a cópia não se exerce pelo simulacro das obras europeias, mas pelo apagamento da sua origem. O novo, portanto, não seria uma criação genuína que marcaria uma fundação e criaria uma nova tradição, ao contrário: “À medida que o tempo passa esse adjetivo pode guardar – e muitas vezes guarda – um significado diferente daquele que lhe empresta o dicionário: o novo significa bizarramente fora-de-moda, como nesta bela frase de Lévi-Strauss: ‘Les tropiques sont moins exotiques que démodés’”. Ou seja, apagam-se as raízes, o “invisível” do texto em que a crítica se empenha para achar a filiação, em nome da sua apropriação antropofágica, ou a cópia, que, entretanto, produz diferença. cf. Santiago, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

domesticar²³⁵. Ou seja, ao invés de uma homogeneidade, a heterogeneidade, a multiplicidade.



Contra Bólide *Devolver terra à terra*. 1980



Oiticica e Jorge Salomão. 1980

²³⁵ Roberto Schwarz no seu ensaio “Cultura e Política 1964-69”, publicado em 1970, aponta no *Tropicalismo* uma leitura que enaltece o subdesenvolvimento de modo que isso culminaria no reconhecimento de que “o absurdo é a alma do país e a nossa”. Embora Schwarz não se refira diretamente a Hélio, podemos incluí-lo nesta atmosfera cultural e política que o crítico tem em mente. Schwarz argumenta que o Tropicalismo generaliza a pobreza, ou seja, que ela seria a mesma para os ricos e os pobres: “uns índios num descampado miserável, filmados em tecnicolor humorístico, uma cristaleira no meio da auto-estrada asfaltada, uma festa grã-fina, afinal de contas provinciana –, em tudo estaria a mesma miséria. Esta noção de pobreza não é evidentemente a dos pobres, para quem falta de comida e de estilo não podem ser vexames equivalentes”. Schwarz critica o limite sobre o qual atuaria o *Tropicalismo* e sua desvinculação do contexto social. Mas percebe na ideia intemporal e no caráter fragmentário das imagens bons resultados: “assim, é justamente no esforço de encontrar matéria sugestiva e datada – com a qual alegorizam a ‘ideia’ intemporal de Brasil – que os tropicalistas têm o seu melhor resultado. Daí o caráter de inventário que têm filmes, peças e canções tropicalistas, que apresentam quanta matéria possam, para que esta sofra o processo de ativação alegórica. Produzido o anacronismo – com seu efeito convencionalizado, de que isto seja Brasil – os ready-mades do mundo patriarcal e do consumo imbecil põem-se a significar por conta própria, em estado indecoroso, não estetizado, sugerindo infinitamente as suas histórias abafadas, frustradas, que não chegaremos a conhecer. A imagem tropicalista encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la”. Schwarz exigia dos tropicalistas uma posição política mais coerente que não fosse absurda ou disparatada, pois estas poderiam incorrer em uma posição fascista. O crítico, portanto, não reconheceu que esta posição política não se dava por oposições binárias excludentes. cf. Schwarz, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. Em: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Cia das letras, 2008. Heloisa Buarque de Hollanda em seu ensaio sobre o Tropicalismo percebe que “o ensaio de Schwarz ainda que informado explicitamente pelo conceito benjaminiano de alegoria, resulta muito próximo da crítica de Lukács a esse conceito no sentido da exigência da perspectiva finalista para a obra de arte. E é esse discurso teórico que está precisamente sendo checado pelo Tropicalismo que, como vimos, atualiza uma crise que é em muito uma crise da linguagem imediatamente informada pelo marxismo e em muito a crise de uma perspectiva de futuro”. Hollanda, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*, p. 69.



Contra-Bólido *Devolver terra à terra*. 1980

A estratégia desenvolvimentista, nosso fantasma da ditadura, se desdobra em um presente nefasto da cidadania, ou qualquer forma de exercício político, validado apenas pelo consumo, mostrando que o espetáculo tem agido com uma inteligência ímpar. Mas é verdade que enquanto se pensar a política e a economia em um traço linear de subdesenvolvimento-desenvolvimento não haverá muitas alternativas.

Isto exige, portanto, uma leitura de mundo e uma compreensão da economia que tente escapar do um fascínio narcisista que inevitavelmente se desenrola através da barbárie como índice incontornável para o desenvolvimento, porque o crescimento linear só pode se realizar através de uma extração da diferença, da imposição da homogeneidade. Hélio Oiticica, por seu turno, sugeria outro tipo de relação com o mundo porque entendia que a terra e a Terra, não são exteriores ao indivíduo: “eu sou a mata, ela está em mim”. E com *subterrânia* propõe um mapa intensivo, um “programa ambiental” de horizontalidade e heterogeneidade. Um plano de imanência.

O crescimento econômico, o desenvolvimento do que se considera um subdesenvolvido, confunde desejo com dominação. E não era outra a definição de racismo elaborada por Lacan que previa seu triunfo na política: anular a diferença do outro para fazê-lo desenvolver-se ao seu modo considerando-o um subdesenvolvido. Mais precisamente: o racismo é não suportar o modo de gozo do outro²³⁶. Não deixar que ele invente um modo de vida com o seu sintoma. Daí que o sistema capitalista engendre uma série de modos de vida ideais que excluem a diferença uma vez que, geralmente, vem anunciado como programa de igualdade ou “para todos”. No entanto, essa fórmula de liberdade, o projeto que promete a equalização, guarda secretamente e com estratégias cada vez mais sofisticadas, um amplo projeto de dominação e domesticação dos corpos. E isto, como dizíamos, incide diretamente no projeto político-econômico-cultural engajado em uma visão de mundo centrada na dominação. O racismo, o corte entre o bem e o mal, entre o que deve viver e o que deve morrer, aparece como um processo “natural”. Dominar para eliminar as contradições, e superar para promover a igualdade, serão os passos para se chegar ao desenvolvido. Esta forma política também é conhecida como Imperialismo.

Em uma carta a Lygia Clark, Hélio dizia: “o Brasil está destinado a ser uma espécie de líder do terceiro mundo, ou a sua face mais sintetizada, principalmente no decorrer do tempo, quando se livrar dos prejuízos universalistas do ensino e da cultura caducas, imitação europeia, etc. e também política e socialmente. Mas bote-se tempo nisso. Talvez se torne um novo país imperialista, tão terrível quanto os EUA, dominador e diabólico: tem toda pinta pra isso”²³⁷. Note-se que o caminho que, para Oiticica, levaria o Brasil ao Imperialismo, é o mesmo que levaria à superação do subdesenvolvimento para Antonio Candido. Em *Literatura e Subdesenvolvimento*, o crítico apostava no supra-regionalismo (a superação da forma regionalista) e no empenho do autor em destacar a desigualdade social e a injustiça através da literatura, como forma de alcançar a maturidade do desenvolvimento²³⁸. Nesta leitura, Antonio

²³⁶ cf. Lacan, Jacques. “Televisão”. Em: *Outros Escritos*, 2003.

²³⁷ HO #1036/68. Também publicada em Clark, Lygia; Oiticica, Hélio. *Cartas, 1964-1974*, 1996, p. 74.

²³⁸ O empenho do autor se daria ainda na literatura regionalista porque dá a conhecer a realidade do país. Esse conhecimento seria necessário para a fase de conscientização do subdesenvolvimento e funcionaria como presciência motivando o documentário, e depois como consciência mostrando a urgência que se tem em sair dessa realidade. O regionalismo seria um projeto de conscientização que, com o empenho do autor, serviria para educar a população: “Por isso, na América Latina ele foi e ainda é força estimulante na literatura. Na fase de consciência de país novo, correspondente à situação de atraso, dá lugar sobretudo ao pitoresco decorativo e funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao cenário da literatura”. Contudo, Candido propõe um tratamento crítico: como o regionalismo vive sob a ameaça de se tornar um elemento folclórico e pitoresco da literatura brasileira ele

Candido ressalta o problema do público nos países latino-americanos cujo maior empecilho para o consumo da literatura seria o analfabetismo. E diz também que, no Brasil, talvez os escritores estivessem condenados a produzir “bens culturais para minorias, embora no caso estas não signifiquem grupos de boa qualidade”. E atenta para a cultura de massas que atuaria de maneira predadora na manutenção da alienação do público: “Em nosso tempo, uma catequese às avessas converte rapidamente o homem rural à sociedade urbana, por meio de recursos comunicativos que vão até à inculcação subliminar, impondo-lhe valores duvidosos e bem diferentes dos que o homem culto busca na arte e na literatura”²³⁹.

Por aí percebemos a proposta de mirar a cabeça ao invés do dedão do pé, o exato oposto de *subterrânia*. O subdesenvolvido deveria andar em uma linha progressiva de desenvolvimento para chegar ao modelo ideal: o homem culto cuja capacidade de discernir lhe garante armas para combater a alienação das culturas de massa ou as investidas estrangeiras que gostariam de colonizar ainda mais. Os meios disseminariam, portanto, valores que não interessam para a superação do subdesenvolvimento.

Os meios de comunicação, segundo a leitura de Candido, perpetuariam o analfabetismo porque transmitiam “valores duvidosos” que poderiam desvirtuar a população dos interesses políticos do país. O crítico passa então a uma divisão entre imagens normais e anormais²⁴⁰, no entanto, essas categorias patológicas eram traçadas a

deveria ser superado pelo supra-regionalismo que “corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo, que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo”. Mas Candido ainda pensa nos termos da superação. (Todas as citações que foram extraídas de Candido, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. Em: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

²³⁹ Idem.

²⁴⁰ Dizia Candido: “Aliás, este problema [os meios] é um dos mais graves nos países subdesenvolvidos, pela interferência maciça do que se poderia chamar o *know-how* cultural e dos próprios materiais já elaborados de cultura massificada, provenientes dos países desenvolvidos. Por este meio, tais países podem não apenas difundir normalmente os seus valores, mas atuar anormalmente através deles para orientar a opinião e a sensibilidade das populações subdesenvolvidas no sentido dos seus interesses políticos. É normal, por exemplo, que a imagem do herói de far-west se difunda, porque, independente dos juízos de valor, é um dos traços da cultura norte-americana incorporado à sensibilidade média do mundo contemporâneo. Em países de larga imigração japonesa, como o Peru e sobretudo o Brasil, está-se difundindo de maneira também normal a imagem do samurai, sobretudo por meio do cinema. Mas é anormal que tais imagens sirvam de veículo para inculcar nos públicos dos países subdesenvolvidos atitudes e ideias que os identifiquem aos interesses políticos e econômicos dos países onde foram elaboradas. Quando pensamos que a maioria dos desenhos animados e das histórias em quadrinhos são de copyright norte-americano, e que grande parte da ficção policial e de aventura vem da mesma fonte, ou é decalcada nela, é fácil avaliar a ação negativa que podem eventualmente exercer, como difusão anormal junto a públicos inermes.” Não é demais lembrar que os músicos tropicalistas foram acusados por José Ramos Tinhorão de compactuar com o regime militar: “os tropicalistas renunciariam a qualquer tomada de posição político ideológica de resistência, e partindo da realidade de dominação do rock americano (então enriquecido pela contribuição inglesa dos Beatles) e seu moderno instrumental, acabaram chegando à tese que se repetia no plano cultural a do governo militar de 1964 no plano político-

partir da pressuposição dos seus efeitos nos espectadores, o que as frustravam de antemão. Mas isso não é levado em consideração. O que estava em jogo, para Candido, era tentar evitar que os valores “anormais” fossem identificados e incorporados à política nacional²⁴¹. É importante lembrar o entusiasmo do crítico à época com a revolução cubana. Cuba aparecia como uma alternativa ao capitalismo como outra forma de organização social possível. Mas a posição nacionalista traz consequências mais graves: é uma visão de mundo que ainda se baseava na lógica perversa da dominação dos corpos e que pressupunha um corte biopolítico na divisão entre valores normais e anormais.

Esta é a lógica da média, do equilíbrio. Lógica a que Hélio tinha verdadeiro pavor porque com ela vinha embutida uma série de moralismos. Daí que ele diga que “o Brasil é um país muito fascista”, porque para ter uma conformação média é preciso, ao menos, controlar a diferença. A conformação da média, da classe média, não reforça outra coisa senão a propriedade privada, calcada politicamente na conquista de cidadania pelo consumo, e, conseqüentemente, a defesa desta propriedade através de armas de extermínio, higiene e racismo. O supereu punitivo é transformado em um imperativo de gozo, “consumam!”, para manter a economia produtiva a todo vapor. Então, ao invés do gasto improdutivo, da copulação com o mundo, temos um projeto destrutivo centrado no objeto que se isola em um gozo autista, mas que reúne seu povo na retomada da cidadania consumista. O que prova, por outros meios, a precisão de Debord ao dizer que “o espetáculo reúne, mas reúne enquanto separado”.

A subsistência que a *subterrânia* sugere, ao contrário, traça uma cosmovisão que vem desde a proposição do manifesto de Oswald, “Subsistência. Conhecimento. Antropofagia”²⁴², contra a baixa antropofagia capitalista, a “Peste dos chamados povos cultos e cristianizados”. O que privilegia uma *relação intensiva e imanente* que tem como “única lei do mundo”, “só me interessa o que não é meu”. Lei da alteridade. Lei *subterrânia*. O mapa *subterrânio* de uma, poderíamos dizer, esquerda libidinosa e não

econômico. Ou seja, a tese da conquista da modernidade pelo simples alinhamento às características do modelo importador de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país”. Candido, Antonio. *Idem*.

²⁴¹ Não podemos deixar de lembrar que este texto de Candido é de 1970 e o Brasil já tinha passado pelo *Tropicalismo*, *Pan-América*, de José Agrippino de Paula, já havia sido publicado, *Tropicália ou Panis et circencis*, já tinha sido lançado, entre outros acontecimentos. De modo que podemos ler sem prejuízos esta proposição de imunidade nacional confrontando-a diretamente com a heterogeneidade de *Tropicália* ou dos músicos tropicalistas.

²⁴² Andrade, Oswald. “Manifesto Antropófago”. Em: *A utopia antropofágica*. 2. ed. São Paulo: Globo, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1995.

tecnocrata e pedagógica²⁴³, isto é, de uma economia que leva a sério a economia do desejo e da diferença, que leva em conta os fluxos e a fruição, está, portanto, em Oswald, atravessa o espetáculo debordiano e sem uma leitura moralista deste espetáculo que é garantida por Nietzsche, e se atualiza em Eduardo Viveiros de Castro. Hélio monta esse mapa conectivo pelo grito que coloca o civilizado em contato com o bárbaro, anacronismo sousandradino que preanuncia o “bárbaro tecnizado” oswaldiano. “Filiação intensiva e aliança demoníaca”, para usarmos o título do texto de Viveiros de Castro, contra o projeto mortífero dos passos para o desenvolvimento.

A operação poética de devolver terra à terra, a proposta de reenvolvimento feita por Oiticica, foi elaborada por Viveiros de Castro que o acompanhou de perto antes de sua ida para Nova Iorque e depois, na sua volta. Viveiros propõe um reenvolvimento cosmopolítico pensado em contraposição à “economia-teológica” da necessidade infinita de bens de consumo para satisfação. A proposta consiste em uma “cosmopragmática da ação suficiente: a improdução como meta, a involução intensiva como projeto coletivo de vida”²⁴⁴. A prática-grito da *subterrânia* que, enquanto grito, faz interromper a evolução; a coletividade das capas, que têm as formas singulares dos corpos; a *subsistência* como modo de vida; a insistência como criação de outro mundo contra o espetáculo triunfante parece ser, como nunca, da máxima urgência. Subsistir, sub-existir, pensar pelas sobrevivências, pelo que insiste e subsiste, é uma forma de vida clandestina montada em uma poética *subterrânia*. O acontecimento, neste sentido, tem a conotação da surpresa e do imprevisto, do acidente e da falha, e é por esta fissura, pela lacuna que se abrem novas possibilidades. Controlar o acidente, a sanha da ciência; calcular os efeitos colaterais, o fundamento do governo; controlar as imagens, obsessão do espetáculo se confrontariam com a força insistente da *subsistência* e com a latência *subterrânia*.

Economia heterogênea, economia *subterrânia* – o verdadeiro “Programa Ambiental”²⁴⁵ que dá nome aos *Parangolés* que não se reduz ao “meio ambiente”, antes

²⁴³ Hélio dizia em seu Programa Ambiental: “politicamente a posição é a de todas as autênticas esquerdas no nosso mundo, não as esquerdas opressivas (das quais o stalinismo é exemplo), é claro. Jamais haveria a possibilidade de ser de outro modo.” Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986, p. 76.

²⁴⁴ Viveiros de Castro, Eduardo. “Desenvolvimento econômico e reenvolvimento cosmopolítico: da necessidade extensiva à suficiência intensiva”. Em: *Sopro*. nº51, maio de 2011.

²⁴⁵ Antonio Risério coloca a questão ecológica pensada pela contracultura no Brasil como uma atitude filosófica: “é importante assinalar que o ecologismo contracultural foi mais uma atitude filosófica do que qualquer outra coisa. Uma postura diante da vida e do mundo que se encerrava no espaço da negatividade. Da crítica ao modo industrial de relacionamento com a natureza. Da negação do imperativo tecnológico de transformar a natureza em mera máquina produtiva, explorando-a até a exaustão final. Não se avançava no terreno das propostas alternativas. Ninguém falava, por exemplo, de energias renováveis. O

é o ambiente todo – anda com seus fantasmas, e constrói com seu sintoma em um processo de desterritorialização constante. E pensa a multiplicidade e a multiplicação como projeto para além da cultura²⁴⁶. A floresta-rizoma heterogênea contra a hegemonia territorial da cultura brasileira. *Subterrânia* é uma prática política que pensa “mundos da iminência invenção [que] giram como variação de línguas no infinito de possibilidades”²⁴⁷, mundos feitos de “poeiratrópico”²⁴⁸. Enquanto política clandestina, *subterrânia* leva a sério a pergunta de Sousândrade que abre *O Inferno*: “há mundo por vir?” Hélio, certamente, pensou que sim e construiu um mapa *subterrânio* de invenção anárquico-crítico como uma proposição cosmopolítica que ainda está para ser empreendida.

campo das soluções técnicas permanecia intocado. Em outras palavras, rompia-se com a adesão ao ‘sistema’, a um modelo de sociedade, o que é relevantíssimo, mas só. Podemos resumir aí a função ecológica que a contracultura desempenhou. Colocava-se em xeque, num plano teórico, o quadro das relações da humanidade com o mundo. A tradição ocidental de pensar a evolução histórica do homem como uma trajetória que o guiaria estreitamente no sentido de torná-lo senhor absoluto da natureza. Apesar das limitações, esse foi um grande mérito da contracultura. É por isso que podemos dizer que o naturalismo contracultural foi a infância, o embrião luminoso da consciência ecológica que hoje se impõe no planeta.” Risério, Antonio. “Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil.” Em: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005, p. 26

²⁴⁶ Viveiros de Castro aponta em uma entrevista para a hegemonia em que o projeto nacional se funda, e suas conseqüências: “Uma frase que vivo repetindo é que o Brasil é grande, mas o mundo é pequeno; então não adianta ficar pensando só no Brasil. Essa frase tem a ver com um projeto hegemônico dentro do governo, baseado na soja, na agropecuária predatória, na industrialização, em um projeto que quer transformar o Brasil nos EUA do século XXI. O Brasil que quer ser os EUA quando crescer, que quer transformar seu interior inteiro numa espécie de Iowa ou Idaho, plantado de cabo a rabo de soja ou de cana e mamona para biodiesel. E na costa do país proliferando uma profusão de Miamis, Bangkoks, puteiros à beira-mar, bandidagem colorida, violência espetacular. Ou seja, o Rio de Janeiro. Esse é o projeto nacional-popular: “tragam a poluição”, ‘vamos industrializar’, ‘viva o agronegócio’; e nas horas vagas, ‘vamos valorizar o folclore nacional’. ‘Folclore e energia’; para lembrar a famosa frase de Lênin: ‘o comunismo é sovietes mais eletricidade’. Pena que ministros que juravam por essa cartilha anos atrás, hoje tenham escolhido só a eletricidade mesmo; afinal, esqueçamos essa bobagem de sovietes... Que pena, no fundo”. Viveiros de Castro, Eduardo, *Idem*, p. 172.

²⁴⁷ HO #0451/72.

²⁴⁸ *Idem*.

4. Parangolés: incorporação

Oiticica, como dissemos, estava atento à separação entre espectador e obra, espectador e autor, seguindo a tendência dos *happenings*. Antes mesmo de tomar contato com Guy Debord e a *Sociedade do Espetáculo* (suas anotações sobre o livro começam em 1971), o artista já havia percebido que a arma institucional contra os efeitos da arte era isolá-la em um espaço separado. Isto fez com que Oiticica buscasse na arte uma dimensão coletiva, participativa e capaz de metamorfoses. Os *Parangolés* são parte também da cosmopolítica *subterrânea* apontando para a incorporação e para a relação que ultrapassa a noção de objeto de arte tornando-se uma cosmovisão.

4.1 O percurso da participação

Um dos conceitos mais importantes que atravessam os trabalhos de Hélio Oiticica é a *participação*. É este conceito, aliás, que marca uma importante virada em seu percurso. O interesse pelo espaço e pelo tempo da cor faz com que Oiticica abandone os *Metaesquemas*²⁴⁹ – quadros monocromáticos com figuras geométricas – em favor de novas formas que suspendam as categorias de autor e de espectador ressaltando, assim, a *relação* entre objeto e espectador.

A hierarquização entre autor e espectador aparece como problema desde o início da década de 1960 – embora Hélio marque sua “transição do quadro para o espaço” em 1959 – quando inicia o processo de abandono do quadro. Dos *metaesquemas*, Hélio passa para as *Invenções*²⁵⁰, *Bilaterais e Relevos Espaciais*²⁵¹ e chega aos *Núcleos*²⁵² e *Penetráveis*²⁵³.

²⁴⁹ Hélio elabora seus *Metaesquemas* entre 1957-1958. Em 1972, a propósito de uma exposição em São Paulo na Galeria Ralph Camargo, solicita que eles não sejam denominados pinturas ou desenhos, mas sim “obras de início antes da época neoconcreta”. HO #0086/72.

²⁵⁰ *Invenções*, explica Hélio, “são placas quadradas e aderem ao muro (30 cm: de lado), a cor aparece num só tom. O problema estrutural da cor apresenta-se por superposições; seria a verticalização da cor no espaço, e sua estruturação de superposição. A cor expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez fecha-se em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo”. HO #0013/62. Este texto também está disponível em Oiticica, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*, 1986, p. 50. O percurso artístico de Hélio Oiticica também pode ser lido em: Favaretto, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2002.

²⁵¹ Os *Bilaterais* e os *Relevos espaciais* eram um passo além das *Invenções*, pois fundiam figuras geométricas com pintura monocromática em uma única peça: “superfícies pintadas, mas sem o avesso do quadro: são estruturas espaciais, suspensas por fios presos no teto” (Favaretto, Celso. *Idem*, p. 59).

²⁵² O *Núcleo*, definia Oiticica, “consiste numa variedade de placas de cor que se organizam no espaço tridimensional (às vezes até em número de 26), permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (também elemento). O espectador gira a sua volta, penetra mesmo dentro do seu campo de ação. A visão

A saída do quadro aponta para uma expansão do sentido construtivo da arte tendo em vista a questão da cor, do espaço e do tempo: “quando realizo maquetas ou projeto de maquetas, labirínticos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recree e incorpore o espaço real num espaço virtual estético e num tempo que também é estético”²⁵⁴. Esses questionamentos de Oiticica em muito derivam de sua fase neo-concreta. Ferreira Gullar, na *Teoria do não-objeto*, já apontava para a dissolução do quadro e para a elaboração de uma arte que se desse em um espaço real, superando a compreensão da obra como um espaço de ficção delimitado pela moldura²⁵⁵.

Oiticica, no entanto, foi além; ele queria encontrar o “corpo da cor”, o momento em que ela poderia ser “corporificada” e se tornaria “temporal”. Em 1963, Hélio anota que a gênese de toda sua obra é criar possibilidades ilimitadas no espaço e no tempo²⁵⁶. Suas criações espaciais já começam a incorporar a dimensão visual-corporal privilegiando o contato e a transformação da obra. E em outubro do mesmo ano, acrescenta a essa ideia a posição do espectador na obra, que já era pensada como mobilidade nas suas maquetes²⁵⁷ em 1961²⁵⁸:

A compreensão de uma obra pelo espectador, ou seja, a vivência total dessa obra, seu encadeamento simbólico, só poderá levá-lo a uma atitude criadora em qualquer plano da sua atividade vital. Se chegou ao centro simbólico das formas criativas, à sua vivência única, só poderá *transformar essa vivência em um ato criador, não como o que recebeu do artista, ou imitando-o, isto é impossível*,

estática da obra, de um ponto só, não a revelará em totalidade; é uma visão cíclica. Já nos *Núcleos*, o espectador movimentava essas placas (penduradas no seu teto), modificando a posição das mesmas. A visão da cor, ‘visão’ aqui no seu sentido completo: físico, psíquico e espiritual, se desenrola como um complexo fio (*desenvolvimento nuclear da cor*), cheio de virtualidades”. Favaretto, Celso. *Idem*, p. 61.

²⁵³ No *Penetrável*, explica Hélio, “decididamente, a relação entre o espectador e a estrutura-cor se dá numa integração completa, pois que virtualmente é ele colocado no centro da mesma. Aqui a visão cíclica do núcleo pode ser considerada como uma *visão global* ou *esférica*, pois que a cor se desenvolve em planos horizontais e verticais, no chão e no teto. O teto, que no núcleo ainda funcionava como tal, apesar da cor também o atingir, aqui é absorvido pela estrutura. O fio de desenvolvimento estrutural-cor se desenrola aqui acrescido de novas virtualidades, muito mais completo, onde o sentido e envolvimento atinge o seu auge e a sua justificação. O sentido de apreender o ‘vazio’ que se insinuou nas ‘Invenções’ chega a sua plenitude da valorização de todos os recantos do penetrável inclusive o que é pisado pelo espectador, que por sua vez já se transformou no ‘descobridor da obra’ desvendando-a parte por parte”. Favaretto, Celso. *Idem*, p. 59.

²⁵⁴ HO #0182/61.

²⁵⁵ Gullar, Ferreira. “Teoria do não-objeto”. Em: *Experiência neo-concreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

²⁵⁶ HO # 0005/63.

²⁵⁷ Trata-se do *Projeto Cães de Caça* que era uma espécie de jardim aberto ao público que poderia ser instalado em qualquer lugar da cidade. O *Penetrável* “seria algo ‘mágico’, capaz de levar o participante a outro plano que não o do cotidiano”.

²⁵⁸ “A mobilidade vem aqui criar seu sentido completo de universo, criando direções, humores, devaneios em torno da estrutura básica, desenvolvendo aspirações, realizando-se num espaço totalmente virtual, verdadeira aspiração mais alta da arte, que é a realização do espaço e do tempo numa dimensão infinita, não cotidiana, da realidade”. HO #0044/61.

*mas transmutando-o em sua necessidade vital a um outro plano existencial, a uma outra maneira de ser.*²⁵⁹

Se Gullar postula um não-objeto sem restos²⁶⁰, Oiticica, por seu turno, entendia que a possibilidade de criar modos de vida só poderia acontecer pelas marcas que a arte deixa no sujeito que a experimenta, pelos restos que subsistem. E que a experiência do contato com a arte é capaz de transmutar o autor, deslocá-lo transformando o espectador em inventor de modos de ser. Ainda em 1963, Oiticica começa a construir os *Bólides*: caixas de madeira, vidros, sacos apropriados e tirados de seu contexto que se transformavam em objetos de arte: “por exemplo, uma caixa vazia em alguns Bólides se transforma, pela valorização espacial da cor, numa forma simbólica, ou seja, obra de arte, o que quer dizer que sua forma foi redescoberta, como se fora a ‘primeira-caixa-forma vazia’”²⁶¹. Hélio vai dando forma e cor a esses objetos para que possam ser manipulados pelo espectador. Contudo, ele percebe uma contradição na criação de objetos que se sucedia na vanguarda brasileira²⁶², e atenta para que não virem obras sob pena de voltar ao princípio representativo do quadro e da escultura²⁶³. Essa intuição talvez explique porque ele passa a chamar, no mesmo ano, seus *Bólides* de *trans-objetos*: um gesto que atravessava o corpo e as várias formas de arte. Em 1968, Oiticica apresenta um texto sobre o objeto na revista GAM em que diferencia o “objeto” do “objeto de arte”, traçando uma genealogia que vai de Malevitch e seu *Branco sobre Branco* a Yves Klein e seus *Monocrômicos*. Hélio argumenta que o problema estrutural do objeto já foi superado e que o mais importante é o *ato criador* que implicaria a formulação do objeto, como o urinol de Duchamp. “O objeto – explica – é a descoberta do mundo a cada instante”²⁶⁴. O objeto se torna o médium do ato criativo de Duchamp. É através dele que se pode descobrir o mundo. O objeto é animado e o mais importante é a experiência com o objeto. Oiticica, então, vincula o objeto a uma dimensão temporal: “a conceituação e formulação do objeto nada mais é que uma ponte para a descoberta do instante, OBJETato, criação humana pura e única”, aderindo à sugestão de

²⁵⁹ HO # 0005/63. grifo nosso.

²⁶⁰ Na *Teoria do não-objeto*, Ferreira Gullar explica que o não-objeto “é um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto”.

²⁶¹ HO #0007/63.

²⁶² Sobre o objeto na arte brasileira nos anos 60, cf. Peccinini, Daisy. *Idem*, 1999.

²⁶³ “Quero esclarecer logo de início que o problema do objeto é só importante sob um ponto de vista que não faça obra-objeto (da obra sob forma de objeto) uma solução para a substituição do quadro ou da escultura como suportes-obra. O que acontece com a maioria dos fazedores de objeto é exatamente isso: pensam que com o objeto hajam superado o quadro ou a escultura (e logo depois voltam ao que diziam ter repudiado): nada mais fazem do que substituir o suporte representativo pelo objeto”. HO #0152/68

²⁶⁴ HO #0130/68.

Rogério Duarte de chamar o objeto de *proobjeto*, ou seja, concebê-lo como formulações em aberto para possibilidades de experimentação. Assim, o objeto pode ser um grito, um ruído, um som, porque “trata-se da poética do instante e de seu erguimento como o mais eficaz para exprimir as infinitas possibilidades da imaginação humana posta em ação”²⁶⁵. O objeto não é, portanto, uma obra acabada, mas um *meio* de acesso a outro tempo, a outras imagens, à imaginação.

Em 1964, Oiticica cria os *Parangolés*²⁶⁶, e com eles consegue dar corpo à cor, cor ao corpo aprofundando e radicalizando suas preocupações sobre o espectador, a obra, a autoria, o tempo e a participação. Seu vínculo com o Morro da Mangueira é um dos fatores determinantes para a elaboração dos *Parangolés*: são os passistas de samba os primeiros a usá-las e exibi-las. Em *Bases fundamentais para uma definição do Parangolé*, Oiticica diz que a palavra *Parangolé* assume o mesmo caráter que *Merz* assumiu para Kurt Schwitters: “a definição de uma posição experimental específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda sua obra”²⁶⁷. Schwitters, em 1921, dizia que *Merz*, ao ser inventada, não tinha nenhum significado, mas poderia adquiri-los: “O significado do conceito ‘Merz’ muda à medida que muda o conhecimento daqueles que continuam a trabalhar com ele”. Ou seja, *Merz* é um significante que só ganha significado depois de apropriado e colocado ao lado de outros significantes. As apropriações de Oiticica tinham esse mesmo princípio:

na minha experiência tenho um programa e já iniciei o que chamo de ‘apropriações’: acho um ‘objeto’ ou ‘conjunto-objeto’ formado de partes ou não, e dele *tomo posse* como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é, transformo-o em obra: uma lata contendo óleo, ao qual é posto fogo (uma pira rudimentar, se o quisermos): declaro-a obra, *dela tomo posse*: para mim adquiriu o objeto uma estrutura autônoma – acho nele algo fixo, um

²⁶⁵ HO #0152/68.

²⁶⁶ Os *Parangolés* vão sofrendo modificações ao longo dos anos. De poéticos, com propostas “mais subjetivas e individuais”, passam a ser sociais, com mensagens políticas e de protesto. Os corpos que os vestiam carregavam homenagens “aos nossos mitos populares, aos nossos heróis (que muitas vezes consideram bandidos), e sobretudo protesto, grito de revolta”. Neste período (1966) Oiticica relata que teve a necessidade de trabalhar com outros artistas na elaboração do *Parangolé social*. Rubens Gerchman, o colaborador que confeccionou a capa *Liberdade*, que era “de plástico ocre, azul e vermelha por dentro: ao ser levantada a parte dianteira lê-se: capa da liberdade”, fez também a capa *Cuidado com o Tigre* que tem “na parte de fora fotografias de multidões e dentro lona listrada azul e branco inscritas as palavras: cuidado com o tigre e na outra parte de dentro um tigre pintado por Antônio Dias”. A terceira capa, de autoria de Hélio Oiticica, “continha a frase poética: sexo, violência, eis o que me agrada”. Esta nova fase dos *Parangolés* reunia as proposições sociais, éticas e políticas que Oiticica já projetava em 1964; apresentavam “a diversidade de meios de expressão no Parangolé: desde o clamor de Gerchman por liberdade e sua advertência de cuidado aos que julgam continuar eternamente a explorar as massas, é a homenagem aos nossos valores populares e às frases poéticas de origem puramente subjetiva”. HO #0254/66; HO #0256/66.

²⁶⁷ HO #0035/64. Também publicado em Oiticica, Hélio. *Idem*, 1986, p. 65.

significado que quer expor à participação; esta obra vai adquirir depois *n* significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral – essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma premissas de diversas ordens: morais, estéticas, etc.²⁶⁸

Hélio sai, portanto, de uma identificação imediata do objeto e seu significado, de uma correspondência automática e interpretativa que levaria a uma aplicação de ordem moral ou estética. O objeto é um significante com múltiplos significados. É na relação mantida com ele que se cria o significado, já que o participante, de acordo com Oiticica, é também um criador. Bem diferentes eram as propostas dos realismos que vigoravam na época e que tentavam entrar em contato direto com o espectador através dos objetos atribuindo de antemão um significado para expressar na obra²⁶⁹.

Na contra-mão do realismo, Oiticica percebe que mais interessante do que adivinhar o que o espectador pensa, é abrir a arte para o corpo e para o pensamento. Com isso, a saída do museu foi definitiva. A primeira aparição dos *Parangolés* foi no *Museu de Arte Moderna* (MAM) do Rio de Janeiro, na exposição *Opinião 65*, mas Hélio, que tinha levado os passistas da Mangueira, foi impedido de entrar no recinto e permaneceu no jardim. Assim foi a primeira não-exposição dos *Parangolés*, cujas réplicas hoje entram nos museus inclusive com o aviso: “permitido tocar”. “Anti-arte por excelência”²⁷⁰, os *Parangolés* foram a chave para a ideia de Hélio: “o museu é o mundo; é experiência cotidiana”.²⁷¹

Hélio havia compreendido o empenho do regime militar em separar arte e público, arte e política, como também apontou Roberto Schwarz no seu ensaio “Cultura e Política”. Em um dos textos em que Oiticica se refere explicitamente à Ditadura, ele aborda esta separação que levaria à neutralização do desejo que o regime autoritário tentava promover. Em agosto de 1968, antes do AI-5, Hélio já detectava onde o regime queria chegar: isolar a arte ou insistir em um projeto de estetização.

²⁶⁸ HO #0120/65. Também publicado em Oiticica, Hélio. *Idem*, 1986, p. 77.

²⁶⁹ Waldemar Cordeiro, por exemplo, dizia que, na arte realista, o artista tinha que “aprender a posição do interlocutor, sua consciência, seu interesse”. Em: Peccinini, Daisy, 1999.

²⁷⁰ O conceito de anti-arte é retirado dos dadaístas assim como o seu procedimento de apropriação. Hélio anota no *Programa Ambiental*: “Parangolé é a formulação definitiva do que seja antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi me dado oportunidade, a idéia de fundir cor, estrutura sentido poético, dança, palavra, fotografia (...) Parangolé á a anti-arte por excelência; inclusive pretendo *estender o sentido de ‘apropriação’ às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente*, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, e ao próprio conceito de exposição”. HO #0120/65. grifo nosso.

²⁷¹ HO #0120/65.

A ascensão a que leva hoje a arte brasileira a uma expressão nova, característica, Brasil brasileiro, vem da consciência de um processo antropofágico iniciado e conscientizado desde Oswald de Andrade, (...) eclodindo nas mais diversas experiências a que se denominam vanguarda – são muitas e uma só ao mesmo tempo: é uma vontade geral que comanda essa gradativa conscientização: nas artes plásticas, no cinema, na poesia, no romance, na música, etc. (...) essa separação das chamadas artes é artificial e se a cito aqui é só para não sair demais do já estabelecido, sob pena de não me entenderem, pois há, a cada dia, uma aproximação maior entre essas categorias tradicionais e nos faz pensar em uma futura fusão em um-só: a atividade criadora que tudo abarca e comporta inclusive o comportamento individual: o que há de comunitário são as manifestações abertas do comportamento criador: que são todos.²⁷²

Hélio não se restringe aos anos ditatoriais. Ele está abordando a violência endêmica da sociedade brasileira que aponta também para um projeto muito maior, por parte do poder e da classe média, que é o controle do corpo:

nós aqui engolimos esse racionalismo – aliás engolimos muita merda universalista: pra dizer a verdade (...): poucos olham para dentro, para nós, poucos querem criar – preferem sempre esperar a solução de fora – o governo, as universidades, todo o ensino, os imbecis que se dizem críticos de tudo e de todos, aqui no Brasil, fazem esse terrível jogo de domínio intelectual → a burrice como estancador do processo criador – a generália, o moralismo pequeno burguês como algo sério, mas não passa de uma mistificação da história. (...) Aqui a maconha pulula – todo quintalzinho tem o seu pé de *cannabis sativa* – mas para o cretino pequeno burguês é pior que matar. Por que? Todos toleram tudo, principalmente o assassinato em nome da lei: matem marginais, dizem – uma sociedade que tolera instituições como o Esquadrão da Morte, que mata ladrões de pão – uma sociedade que 90% querem a execução de menores de 14 a 16 anos, porque mataram um chofer de taxi, mas que não move um dedo para solucionar ou sequer para perguntar, por que o menino Bacalhau, de 14 anos mata motoristas – uma sociedade que tolera a miséria e quer eliminar quem a ameaça pela força fascista – uma sociedade que é comandada por um general débil mental.²⁷³

Contra isso, Oiticica articula um projeto de síntese da arte, mas uma síntese disjuntiva capaz de um acontecimento, a saber, o da criação de mundos. A “nova expressão”, que já havia começado com Oswald de Andrade e a antropofagia, ganhava um aspecto multiplicador e disseminador:

Há uma crescente tomada de consciência político-social por um lado e ético-individual do outro. Essa tendência assume importância fundamental, principalmente depois da ascensão política da ditadura em abril de 1964, como um imperativo: ou se cria assumindo premissas de uma transformação global ou

²⁷² HO #0137/68.

²⁷³ HO #0137/68.

se afunda no atoleiro da burrice fascista que possa irreversivelmente dominar. O que estava implícito foi obrigado a objetivar-se: as vanguardas começaram a se definir objetivamente, identificando-se com todas as posições políticas de esquerda (...): esse protesto nacional junta-se aos outros pelo mundo afora, mesma tentativa imperiosa de mudar tudo para que cada qual possa, no futuro, assumir uma posição existencial – isto é, criar seu mundo²⁷⁴.

Trazer as pessoas para o processo de criação ao invés de determinar as causas a serem defendidas, aí estava a diferença; aí estava a proposta de luta e de movimento: a criação na arte, no corpo ou na língua. Uma vez que entendemos, com Gilles Deleuze, que criar é produzir diferença, ou seja, singularidades, a criação passa a ser a única forma de resistência. Forma que, na verdade, é mais do que isso, é uma força *subterrânea* que se concentra na “libertação da potência da vida”, das possibilidades de ser ao seu modo. “Somente um ato de resistência resiste à morte – argumenta Deleuze – seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens. Mas qual é a relação entre a luta entre homens e a arte?”²⁷⁵ É a criação de um povo que falta, o mesmo gesto que vimos em *Apocalipopótese*. “Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe”. Daí a articulação estreita entre arte-vida-mundo e o discurso do engajamento não fazer sentido para Oiticica, porque esse povo só poderia ser criado pela participação:

O conceito, a palavra de ordem em todas as atividades criativas nessa década, é o da PARTICIPAÇÃO – participar aparece sob muitos pontos de vista, chega no auge do sectarismo numa determinada fase: para os engajados do início seria a participação única nas transformações políticas – já para os esteticistas seria a participação na obra de arte dada oposta à contemplação, etc. Hoje vemos que todo o élan participativo possui um sentido mais profundo – é o primeiro passo decisivo para a coletivização da arte²⁷⁶

A participação era mais do que emitir uma opinião, era sim um devir-coletivo e uma coletivização da arte que seria capaz de tirar os corpos do condicionamento e libertá-los do determinismo. Não era, entretanto, uma promessa de liberdade incondicional: era, ao contrário, a possibilidade da arte intervir política e eticamente na vida.

Mas os *Parangolés* não têm como objetivo somente expandir o espaço. Outro fator determinante para o seu uso é a dança; e aí entra o tempo na sua conformação mais

²⁷⁴ HO #0137/68.

²⁷⁵ Deleuze, Gilles. O ato de criação. Especial para a *Trafic*. José Marcos Macedo (trad.). Folha de São Paulo, 27/06/1999.

²⁷⁶ HO #0137/68.

completa das buscas de Hélio Oiticica. Os *Parangolés* – dizia – exigem que o corpo dance:

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato: não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma ‘coreografia’ e que busca a transcendência deste ato, mas a dança ‘dionisíaca’, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações, etc. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre a improvisação, melhor; há como que uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação). *As imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis* – são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas – em verdade *a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico* na sua crudeza essencial – está aí apontada a direção da *descoberta da imanência*. Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador, uma arte – é a criação do próprio ato, da continuidade; é também, como o são todos os atos da expressão criadora, um criador de imagens – aliás, para mim, foi como que uma nova descoberta da imagem, uma recriação da imagem, abarcando, como não poderia deixar de ser, a expressão plástica na minha obra.²⁷⁷

A dimensão dionisíaca da arte, que rompe com o impulso de individualização para uma aproximação do homem com a natureza, está nos *Parangolés* e seria, mais tarde, como vimos, estendida para *subterrânia*. A dança levaria ao comum, esse estágio pré-individual e impessoal do corpo. É nesse estágio de quase êxtase da dança que Oiticica cria um conceito de comunidade: “sonho não mais de comunidade piritamizada, castificada mas comunidade do corpo em dança”²⁷⁸. Os espectros que agitam a dança, as imagens que surgem dela, os fantasmas que a rodam imprimem um anacronismo próprio da dança. Um tempo-dança, que corrobora as leituras de Giorgio Agamben²⁷⁹ e de Paul Valéry²⁸⁰ de que a essência da dança não é o movimento, mas o tempo. Hélio consegue reunir esses elementos em um *Parangolé-Área*, feito em 1979, intitulado *Ronda da Morte*:

[o centro] Área fechada um circo preto: através do preto de dentro luzes estroboscópicas em ronda permanente. Pessoas dançam dentro música de discoteca.

[a parte externa] Área com cavaleiros a cavalo cavalgando na ronda.

²⁷⁷ HO #0120/65. grifo nosso.

²⁷⁸ HO #0194/73.

²⁷⁹ Agamben, Giorgio. *Ninfe*. Turim: Bollati Boringhieri, 2004.

²⁸⁰ Valéry, Paul. *Degas Dança Desenho*. Christina Murachco e Célia Euvaldo (trad.). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Este vislumbre me veio hoje, dimanche e dedico a todos os meus amigos-amantes mortos (penso em CELSO RIBEIRO DOS SANTOS – morto há um mês, e a quem adorava – penso em PAULINHO, morto dias antes, na MANGUEIRA – penso em JERÔNIMO morto há anos em 69 quando eu estive em LONDRES)

→ seria esta obra uma meditação da morte e da dança
 ↓
 a ronda
 simultaneidade
 ↓
 tempo-dança
 a morte ligada
 a este tempo-dança como parte dele²⁸¹

Morte e tempo-dança: os fantasmas que agitam o *Parangolé* como forma de rememoração e encarnação, através da simultaneidade, dos amigos-amantes mortos. A imagem, os fantasmas, ou a fantasia foram as propostas de Hélio Oiticica para devolver potência às vidas, para fazê-las sobreviverem como força atuante nos corpos, processo que é fundamental para podermos vislumbrar na multiplicação dos modos de vida e de mundos.

Agamben vai até a teoria da dança de Domenico da Piacenza para esboçar os pontos de contato entre seus preceitos e a teoria do *Pathosformel* de Aby Warburg, partindo do conceito de fantasma, com o qual arma um entrecruzamento entre imaginação e memória²⁸². Badiou diz que a dança é uma metáfora do pensamento sendo impossível distinguir o lugar do não-lugar. Partindo desse raciocínio nietzscheano, Badiou afirma a dança como uma metáfora e argumenta que todo pensamento depende de um acontecimento: “a dança indicaria então o pensamento como acontecimento, mas antes que ele tivesse seu nome, no limite extremo de seu desaparecimento verdadeiro, no desvanecimento de si mesmo, sem a proteção do nome”²⁸³. Um *quase*-acontecimento, a iminência *subterrânea*. Hélio afirma que a dança é essencial para o *Parangolé* e que é um ato criador de imagens. Então, poderíamos concluir que os

²⁸¹ HO #1462/79.

²⁸² Agamben define a dança no tempo da iminência e da memória: “Domenico de Piacenza, que también fue coreógrafo, define la danza como un acto que genera una interrupción (una suspensión) del movimiento y del tiempo. Pero esa interrupción está cargada de tiempo. De un tiempo que es pura inminencia y pura memoria, nunca acontecimiento presente. Esto es, la danza no tiene lugar, no ocurre cuando ocurre, sino en otro tiempo (en un ‘tiempo otro’), antes y/o después del marco temporal cronológico en el que se ejecuta”. Agamben, Giorgio. *Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir*, 2004.

²⁸³ Badiou, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Marina Appenzeller (trad.). São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 88.

Parangolés são produções incessantes de imagens ou ainda, um exercício de imaginação coletiva.

O corpo dançante que veste a capa alcança, em seus movimentos, uma conjugação do tempo que funde passado, presente e futuro em um tempo aberto. É neste corpo que Paul Valéry vislumbra uma saída da lei, pois “libera uma energia que nenhum ato preciso pode absorver e esgotar em sua causa”, é “uma potência superabundante” que não está submetida “a condições de economia”²⁸⁴. O corpo dançante é um corpo sem vínculos, que não pode ser inscrito em nenhuma categoria, que não pode ser classificado, é uma multiplicidade de nomes, uma abundância, um excesso.

Como campo de imanência, onde se multiplicam os corpos e as imagens, podemos dizer que os *Parangolés* sugerem o que Gilles Deleuze conceituou como “uma vida...”: não individualizada, mas singularizada. O artigo indefinido marca, para Deleuze, a impessoalidade, o anonimato capaz de desterritorializar, isto é, indica “um homem que não tem nenhum nome e que, apesar disso, não se confunde com nenhum outro”²⁸⁵. Um devir. O impessoal, portanto, “não é a indeterminação da pessoa sem antes ser a determinação do singular”. Os *Parangolés*, por sua vez, visavam o anonimato: “quando eu levo as capas para a rua ela é anônima”. Mas a imanência da dança também mostra que os *Parangolés* de Oiticica, na embriaguez dionisíaca, não queriam alcançar um lugar divino, mais alto ou transcendente, mas a abertura imanente ao corpo do outro. Intensidades singulares que se misturam em coletividade. Como explica Nietzsche acerca do dionisíaco:

O homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza. Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica, um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então, crescem as outras forças simbólicas, as da música em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica, na harmonia. Para captar esse desencantamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmico de Dionísio só é portanto entendido por seus iguais!²⁸⁶

²⁸⁴ Valéry, Paul. *Idem*, p. 34.

²⁸⁵ Deleuze, Gilles. “Imanência: uma vida...” Em: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ, Ano IX, n.11, 2004.

²⁸⁶ Nietzsche, Friedrich. *A origem da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. J. Ginsburg (trad.). São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 35.

A dança é imanente porque coloca o homem em contato com suas forças primordiais – a natureza, e aqui cabe lembrar que os *Parangolés* faziam parte do *Programa Ambiental* de Oiticica –, e com o outro. Possessão mágica dionisíaca que “torna a selar não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem”.²⁸⁷

Esta ideia de posse, ou de possessão, aparece em uma carta para Lygia na qual podemos esclarecer o que Oiticica pretendia com a participação:

Esse problema de ser deflorado pelo espectador é o mais dramático: todos são, aliás, pois além da ação há a consciência-momento de cada ação, mesmo que esta consciência se modifique depois ou incorpore novas vivências. *Esse negócio de participação* realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse: também senti, como você várias vezes essa *necessidade de matar o espectador ou o participador*, o que é bom pois *dinamiza interiormente a relação*, a participação, e mostra que não há, como vem acontecendo muito por aí, uma estetização da participação: a maioria criou um academicismo dessa relação ou a ideia de participação do espectador, a ponto de me deixar em dúvida sobre a própria ideia. Discuti esse problema muito um dia aqui com [Mário] Schenberg: ele acha inclusive que não existe participação ou problema, talvez pela exagerada generalização a isso. O que acho é que o lado formal do problema foi superado há muito pelo lado da ‘*relação nela mesma*’, *dinâmica, pela incorporação de todas as vivências do precário, do não formulado, e às vezes o que parece participação é apenas um detalhe dela, porque na verdade o artista não pode medir essa participação, já que cada pessoa a vivência de um modo*. Por isso há a tal vivência insuportável, *de defloramento, de posse*, como se ele, espectador, dissesse: ‘quem é você, que me importa que você tenha criado isso ou não, pois eu estou aqui para modificar tudo, esta merda insuportável que me dá vivências chatas, ou boas, libidinosas, foda-se você com tudo pois o devoro, o cago depois, e o que interessa só eu posso vivenciar e você nunca poderá avaliar o que sinto e penso, *o tesão que me devora*’. E aí o artista sai estraçalhado da coisa. Mas é bom.²⁸⁸

Muitas questões sobre a participação são levantadas aí. Oiticica diz que seu conceito de participação transborda a noção de um fazer-com o participador. É sim, uma posse. Marcel Mauss explica que a magia pode ser explicada pela possessão. “Na Sibéria, na Malásia, o estado de xamanismo é obrigatório. Nesse estado, não apenas o feiticeiro sente em si a presença de uma personalidade que lhe é estranha, mas também sua personalidade se abole completamente, na realidade, é o demônio que fala pela sua

²⁸⁷ Idem, p. 31.

²⁸⁸ HO #1036/68. Também publicado em: Oiticica, Hélio; Clark, Lygia. *Idem*, 1998, p. 70.

boca”²⁸⁹. A possessão implica, portanto, uma dessubjetivação e incorporação de uma coisa que lhe é estranha. Uma encarnação. A possessão, como explica Deleuze, só se dá no corpo. Sua relação é diretamente com ele. Ora, se a possessão é um processo de dessubjetivação e de incorporação, só podemos dizê-la como devir. A possessão é a capacidade de metamorfose e mais do que ter uma propriedade ou autoridade sobre a obra ou o objeto de arte, o que interessa para Oiticica é *ser/ter uma posse*. O que se instala aí é uma política de alteridade, uma política da dádiva. Daí que Oiticica tenha vontade de matar o espectador: está dívida nunca se paga porque, como ele mesmo diz, o que se estabelece é uma “relação nela mesma dinâmica”. Esta, por sua vez, se dá pela incorporação, pelo defloramento. A possessão é uma penetração, *Penetráveis*, que devora o outro, ou, mais precisamente, o ponto de vista do outro (“quem é você?, fodase você com tudo, pois o devoro”). Esta relação, no entanto, não se restringe ao par espectador-autor, ela transborda justamente porque se estabelece entre sujeito-objeto. Objeto este que é a descoberta do mundo, um objeto gritante. O que se estabelece ali é a possibilidade da incorporação de uma nova realidade, são as “vivências mágicas” dos *Parangolés*.²⁹⁰

Em uma entrevista a Marisa Alves de Lima, Oiticica afirmou que os *Parangolés* surgiram de uma experiência: “certa vez, em Mangureira, experimentei uma capa de rei e tive, naquele momento, a sensação de ser o próprio rei”²⁹¹. Hélio, ao criar as capas, queria criar possibilidades de vida. Possibilidades que, através do *envolvimento corporal*, não fazem outra coisa senão criar imagens, sensível. É essa interferência que se dá na virada do espectador para participante: a arte passa a ser um acontecimento, a possibilidade de criar outros mundos e possibilidades de vida, através da proliferação de imagens, da imaginação, do *como se*, mas este na exata medida da incorporação. É isso que daria acesso a um pensamento novo: a criação, para Oiticica, significava apostar na contingência e des-realizar o real²⁹². Ou, na definição de Clarice Lispector: “criar não é

²⁸⁹ Mauss, Marcel. “Esboço de uma teoria geral da magia”. Em: *Sociologia e Antropologia*. Paulo Neves (trad.). São Paulo, Cosac Naify, 2003.

²⁹⁰ HO #2085/65. Perniola aponta para uma estreita relação entre técnica e possessão no barroco e argumenta que “a metafísica ocidental se constitui com Aristóteles exatamente sobre a remoção dessa proximidade” (p. 152), o que causa uma série de prejuízos, pois as relações são pensadas a partir da dominação. Por isso, talvez seja a hora de deixarmos de pensar nas metafísicas ocidentais para pensarmos nas metafísicas canibais. Referimo-nos aqui ao livro de Eduardo Viveiros de Castro. *Metafísicas Canibais*. Stella Mastrangelo (trad.). Buenos Aires: Katz, 2010.

²⁹¹ HO #0246/66.

²⁹² Agamben afirma que “todo ato de criação é também um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, pois o pensamento define-se antes de tudo pela sua capacidade de des-criar o real”. Agamben, Giorgio. “O cinema de Guy Debord”. Disponível em:

ter imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade”²⁹³. A arte, portanto, não serve para criar mundos imaginários, ela serve para resistir ao mundo que temos e para criar outros mundos, todos eles possíveis.

4.2 A anti-cultura

Em *Posição e Programa*, Hélio define três pontos para suas proposições: *Anti-arte*, *Programa Ambiental*, *Posição Ética* e vê como conclusão fundamental dessa posição e programa a necessidade da criação: “fazer algo que preencha interiormente o vácuo que é a razão dessa mesma necessidade”²⁹⁴. No texto, explica que seus *Parangolés* (o *Programa Ambiental*) não querem estabelecer uma nova moral. À moda de Nietzsche, Hélio queria “derrubar todas as morais”²⁹⁵. Esta explicação serve de aviso para a incorporação do bandido e da auto-destruição em seu programa: “deste modo está como que justificada todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos: desde as mais socialmente organizadas (revoluções, p.ex.) até as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata).”²⁹⁶ Os bandidos eram vistos em tal contexto, a década de 1960, como mitos urbanos, espécies de “heróis e anti-heróis” que habitavam o imaginário popular. A violência empreendida pelo bandido é legitimada por Oiticica porque ele a entende como revolta e não como opressão. O que aponta certo romantismo em relação a essa figura que transgredia a lei, ao mesmo tempo, encara a reação violenta ao regime opressor como única atitude possível. Daí a importância do corpo novamente:

Na verdade o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos, estabelecidos e estagnados, que pregam o ‘bem-estar’, a ‘vida em família’, mas que só funcionam para uma pequena minoria. Toda a grande aspiração humana de uma ‘vida feliz’ só virá à realização através de grande revolta e destruição: os sociólogos, políticos inteligentes, teóricos que o digam! O programa do parangolé é dar ‘mão forte’ a tais manifestações.²⁹⁷

<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2007/10/398474.shtml>

²⁹³ Lispector, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Benedito Nunes (coord.). Coleção Arquivos UNESCO, 1988.

²⁹⁴ HO #0253/66. Também publicado em Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986, p. 83.

²⁹⁵ Idem.

²⁹⁶ Idem

²⁹⁷ Idem

“Eu incorporo a revolta”, escreve Hélio em um de seus *Parangolés*. A incorporação da revolta é revolta coletiva; revolta contra a violência fundante da cultura²⁹⁸. Daí que Hélio defina seus *Parangolés* e o *Bólido Homenagem ao “bandido” Cara de Cavalo (B33 Bólido Caixa 18)* como anti-cultura:

A posição do Parangolé é anti-esteticista, pela arte como participação coletiva nas obras criadas como na criação de outras – o artista dá o que fez mas também motiva e leva a criação anônima, coletiva, de obras, o próprio ato de participar já é em muitos casos a obra, já indica a estrutura essencial da mesma – p.ex. no *Bólido-bacia* onde o ato de escavar a terra já é a obra – a parte ‘bacia com tema’ que é fixa é apenas o objeto para que o ato se realize, e aí sim, nasce o sentido da obra. Todo o caminho da evolução dos Bólides se deu da criação de objetos ideais para a participação até os objetos para a realização de ‘atos’, o ‘objeto-coisa’ e o poético – onde entra o sentido subjetivo-verbal relacionado ao plástico em si. Surge aí o ético-social de sentido crítico – a posição do Parangolé é anárquica – há a tentativa da demolição de todos os valores que não se relacionam a uma necessidade existencial absoluta, principalmente os utilizados como opressão: valores morais, éticos, religiosos – o Parangolé é o grito de guerra: é a anti-cultura e ao mesmo tempo uma nova cultura é a demolição de qualquer tentativa de fixação arbitrária e rígida de valores. O Parangolé é anti-militarista por ex., anti-moralista, anti-esteticista. Isto está bem claro no *Bólido-caixa nº [18]* (hom. a ‘Cara de Cavalo’) onde o mito do herói popular é evocado poeticamente contra o sadismo e a opressão social da polícia: é a glorificação da revolta pessoal encarnada no marginal – aliás é essa a posição que mais interessa aqui. Só um mau-caráter preferiria estar com a polícia contra ‘Cara de Cavalo’.²⁹⁹

A anti-cultura deriva também da sua filiação intensiva nietzscheana e de *subterrânea*. A cultura, a civilização, entendida como um conjunto moral que rege os costumes e os comportamentos, classificando-os como normais ou anormais, exigia de todo projeto político-estético uma ética, uma anti-cultura. Deste modo, o projeto anti-cultura de Hélio deve ser entendido também como anti-normalização, anti-civilização.

²⁹⁸ Lévi-Strauss alertava no prefácio à *Sociologia e Antropologia* de Mauss para a confusão entre o estado de possessão e o neurótico. Os paralelos são justos, mas não se deve incorrer no erro de reduzir os rituais de possessão aos parâmetros ocidentais. Por outro lado, explica, pode-se pensar possessão e neurose “como sendo do mesmo tipo, e é então a conexão com estados patológicos que deve ser considerada como contingente e como resultante de uma condição particular à sociedade em que vivemos”. Isto demandaria pensar “seja que as pretensas doenças mentais, na realidade, estranhas à medicina, devam ser consideradas como incidências sociológicas sobre a conduta de indivíduos cuja história e constituição pessoais dissociariam parcialmente do grupo; seja que se reconheça nesses doentes a presença de um estado verdadeiramente patológico, mas de origem fisiológica, e que apenas criaria um terreno favorável – ou, se quiserem, ‘sensibilizador’ – a certas condutas simbólicas que continuariam a depender somente da interpretação sociológica”. Lévi-Strauss, Claude “Introdução à obra de Marcel Mauss”. Em: Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*, p. 18-19. Neste sentido, toda revolta, toda histeria seria coletiva, e teria um fundo sociológico, segundo Lévi-Strauss, mas não menos político. Daí que Lacan afirme no seu seminário *A lógica da fantasia* que “o inconsciente é a política”, ou seja, não é apenas o triângulo edípico privado de Freud que faz surgir a neurose (embora Freud reconheça que o Supereu seja formado também no “social”), é mais do que isso: o inconsciente tem uma profunda relação com o política. É singular (não se trata do inconsciente coletivo de Jung), mas não é privado.

²⁹⁹ HO #0247/sd-a.



Nildo veste o Parangolé *Eu incorporo a revolta*. Sem autor. s.d.

Não foi, portanto, por acaso que Hélio se deteve na defesa do marginal e rendeu homenagens ao seu amigo Cara de Cavalo, assassinado pela polícia, e a vários outros que começavam a engrossar as estatísticas que se tornariam alarmantes 40 anos depois do ocorrido, e 20 anos depois da redemocratização. Como lembra Waly Salomão: “dentro do contexto geral sufocante Brasil pós-ditadura militar 64, não há mediação nem meio-termo: a heroicização do vitimado indica o grau absoluto da reversão HO

como também seu extremo ceticismo em relação ao legalismo-liberal brasileiro de então.”³⁰⁰.

Oiticica dizia que era preciso “virar a mesa com tudo o que tinha nela” e chegou a dizer que “se a cara de um general, desses que andam por aí, não lhe agrada, piche-a. Se um ditador o aborrece, procure enrabá-lo de qualquer maneira”³⁰¹. O que pode parecer um chlique adolescente apresenta, na verdade, uma crítica mais profunda à violência institucional do que aparenta, deixando mais complexa a discussão sobre a violência na Ditadura e explicando, em boa parte, o nosso presente³⁰².

É com o *Bólido* feito em homenagem a Cara de Cavalo, morto violentamente pela polícia, que Hélio identifica a passagem do estético para o ético em seus trabalhos:

Gostaria de explicar a outra caixa com fotografia e palavras: não é um poema mas uma espécie de imagem-poema-homenagem a Cara de Cavalo. Afora qualquer simpatia subjetiva pela pessoa em si mesma, este trabalho representou para mim um ‘momento ético’ que se refletiu poderosamente em tudo que fiz depois: revelou para mim mais um problema ético do que qualquer coisa relacionada a estética. Eu quis homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal ideia é muito perigosa, mas é necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é a busca desesperada de felicidade. Conheci Cara de Cavalo pessoalmente e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo público nº 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos – o que me deixava perplexo era o contraste do que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade, ou a maneira como seu comportamento atuava na sociedade e em todo mundo mais. Você nunca pode pressupor o que será a atuação de uma pessoa na vida social: existe uma diferença de níveis entre sua maneira de ser consigo mesmo e a maneira como age como ser social. Todos esses sentimentos paradoxais tiveram grande impacto em mim. Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército, etc. Eu faço poemas-protesto que tem mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão.³⁰³

³⁰⁰ Waly Salomão continua: “acabei de escrever a frase anterior, hoje domingo 29 de outubro de 1995, quando chega-me às mãos o novo número da revista Veja com a matéria da capa ‘TORTURA, o método brasileiro de investigação policial’. Tortura: laivos escravocratas-sádicos – banda sombria – da solar cultura do corpo no Brasil. Hélio: sismógrafo da raça. Em crispada interface com as cobras venenosas.”. Salomão, Waly, *Qual é o Parangolé?* 2003, p. 44

³⁰¹ HO #0137/68.

³⁰² O Brasil é o único país que se tem notícia do aumento do índice de tortura nas prisões depois de encerrada a Ditadura. cf. Teles, Edson; Safatle, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. v. 1. São Paulo, Boitempo, 2009.

³⁰³ HO #0131/68.

As manchetes dos jornais anunciavam a “Espetacular caçada ao Cara de Cavalo”, ou ainda “Cara de Cavalo crivado de balas: mais de 100 tiros!”³⁰⁴. Esta última vinha acompanhada da foto do corpo morto do bandido que foi incorporada ao *Bólide*. A imagem de Cara de Cavalo, ressignificada com a mensagem “*aqui está, aqui ficará, contemplai seu silêncio heróico*” era uma resposta aos meios de comunicação de massas que atuavam junto com a polícia corrupta³⁰⁵ na sustentação do imaginário do “bandido bom é bandido morto”. No *Bólide*, a reprodução da imagem de Cara de Cavalo foi o meio que Hélio encontrou para resistir ao espetáculo, pois compreendia, como Debord, que este atuava na despossessão do indivíduo³⁰⁶. E aqui vale lembrar dos rituais de possessão em que o homem se transforma em *Cavalo* e não perder de vista a dimensão da incorporação, da possessão, neste *Bólide*³⁰⁷. A imagem mediava o contato entre o espectador e a obra, mas não para produzir identificação: seu objetivo era a possessão, era que o espectador pudesse ver o mundo da perspectiva de Cara de Cavalo. Esse aspecto é mais perceptível no *Bólide Cara a Cara Cara de Cavalo*, em que é reproduzida sua foto 3x4 em tamanho real. Ali, a imagem funciona como um espelho demoníaco: é preciso encarar esse outro, bandido, que também encara o espectador³⁰⁸.

³⁰⁴ Carneiro, Beatriz. *Relâmpagos com Claror*: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário: Fapesp, 2004.

³⁰⁵ Em *Cidade Partida*, Zuenir Ventura conta que a morte do policial LeCoq aconteceu durante uma incursão atrás de Cara de Cavalo a pedido dos bicheiros, ou seja, em uma ação extra-oficial. Beatriz Scigliano Carneiro conta que na autópsia do corpo de LeCoq havia três balas: duas da arma de Cara de Cavalo e uma da arma de um policial. Como a causa da morte foi identificada pelo tiro da arma de Cara de Cavalo, começou a caçada. cf. Ventura, Zuenir. *Cidade Partida*, 1994.

³⁰⁶ No aforismo 31, Debord escreve: “o trabalhador não se produz a si próprio, ele é um poder independente. O sucesso dessa produção, a sua abundância, regressa ao produtor como uma abundância de despossessão”. Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*, 1998, p. 24.

³⁰⁷ Este estado de possessão, como explica Rodrigo Lopes de Oliveira, opera uma saída da lei: “Na possessão, por exemplo, pode haver um tal processo de dessubjetivação que um homem ou uma mulher acaba não mais sendo considerada responsável por seus atos, inclusive em caráter jurídico – isto é, assim como os animais, inimputáveis; para o Direito o cavalo (possuído) seria realmente um cavalo (animal). ‘A relação entre o deus [loa] e o homem a quem ele tomou em possessão é comparável àquela de um cavaleiro e sua montaria’ (Métraux). ‘O indivíduo num estado de transe não é de modo algum responsável por suas palavras e ações. Como pessoa ele cessa de existir. O possuído [cavalo] pode, com completa impunidade, expressar ideias que ele hesitaria vociferar em seu estado normal. É frequentemente notado que o possuído faz declarações ou comete atos agressivos que podem ser explicados apenas pelos ressentimentos escondidos. [...] A possessão assim desempenha um papel análogo ao da intoxicação na América, onde o álcool frequentemente proporciona um conveniente alibi para um ataque de franqueza’ (Métraux)”. Oliveira, Rodrigo Lopes. *Derrida com Makumba*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, 2008, p. 28.

³⁰⁸ Duthuit explica o caráter perturbador provocado no espectador diante da representação de um cadáver, como um retorno patético: “certos autores, naturalmente, imputam às suas representações sentimentos indiscutíveis de desespero, de ódio ou de cólera. Falta saber sobre a parte que retorna, no elemento motor e patético de tais obras, à semelhança de um fato realizado, dado a priori, e que, graças a seu caráter de luto e de terror, agindo pelo intermediário da memória, e tal qual a fotografia poderia reproduzi-lo, seria suficiente, a ele próprio, para a exaltação ou ao transtorno do espectador”. Duthuit, Georges. *Representações da morte*. Maria José Werner Sallles (trad.). Versão cedida pela tradutora.

Cara de Cavalo é um elemento importante na elaboração dos *Parangolés*, Hélio chega a dizer em uma entrevista que foi o assassinato de Cara de Cavalo que os motivou. E, de fato, podemos observar que é só depois da morte do amigo que os *Parangolés* passam a ser “poéticos e sociais”, o que daria às capas “um sentido de protesto”³⁰⁹.



Bólide Cara a Cara de Cara de Cavalo

Não bastava, portanto, contemplar a imagem de Cara de Cavalo: era preciso incorporar, como em uma possessão, como um antropófago, a vida do marginal. Reincorporar a animalidade contida no seu nome, sua porção indócil, a alma selvagem da anti-cultura, que o poder tenta sempre subtrair³¹⁰. Nesse sentido o *Parangolé* tem um

³⁰⁹ HO #0256/66.

³¹⁰ O filósofo argentino Fabián Ludueña vem trabalhando em um projeto que consiste em demonstrar como a concepção teológico-política que rege a política do Ocidente sempre se empenhou no apagamento da animalidade do humano. cf. Ludueña, Fabián. *A comunidade dos espectros*. Antropotecnia. Alexandre Nodari e Leonardo D'Ávila (trad.). Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.

fundamento imagético essencial: ao vestir a capa, ele multiplica imagens, e não só as incorpora no corpo como também se abre ao outro. Daí a importância para Hélio do “esfregar dos corpos” do “amor”³¹¹, de onde poderiam surgir as “comunidades germinativas”, comunidades capazes de se reproduzirem. Com os *Parangolés*, Hélio cria uma possibilidade de resistir à opressão, ao extermínio, semelhante ao que Benjamin vislumbrou na embriaguez dos corpos na I Guerra Mundial: “nas noites de aniquilamento da última guerra, sacudiu a estrutura dos membros da humanidade um sentimento que era semelhante à felicidade do epilético. E as revoltas que se seguiram eram o primeiro ensaio de colocar o novo corpo em seu poder. (...) O vivente só sobrepuja a vertigem do aniquilamento na embriaguez da procriação”³¹². Uma multiplicação que vai muito além da reprodução biológica, pois produz e reproduz imagens, dissemina sensível, cria possibilidades de vida. Aí está a realidade, no processo que se realiza e que, a todo o momento, se inventa no corpo e se abre para o mundo.

4.3 Estados de ficção

*Água,
superfície vítrea,
mergulho
Hélio Oiticica*

Trabalharemos aqui a hipótese de que Hélio pensa a formação do sujeito à maneira do “Estádio do Espelho” de Jacques Lacan. Os *Parangolés* e a publicação da versão definitiva do texto de Lacan são contemporâneos. “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica” é divulgado por Jacques Lacan em 1936, posteriormente, em Zurique, no ano de 1949, e é finalmente publicado em 1966 no seu famoso livro *Escritos*. Segundo o psicanalista francês, a formação do eu dá-se pela imagem refletida no espelho. Diante dele, uma

³¹¹ Hélio anota sobre o *Crelazer*: “Quero viver! Mas não quero crer! Não quero que a vida me faça de otário! Sim, porque crer é projetar-se de si mesmo no nada, neant! Prefiro a salada da vida, o esfregar dos corpos. Quero meu amor!” Mário Pedrosa, em *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*, pontua que “a beleza, o pecado, a revolta, o amor, dão à arte desse rapaz um acento novo na arte brasileira. Não adiantam admoestações morais”.

³¹² Benjamin, Walter. “A Caminho do Planetário”. Em: *Rua de Mão Única*. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa (trad.). São Paulo: Brasiliense, 2000.

criança observa-se com júbilo e é apresentada a um corpo inteiro, a uma unidade corporal que a livra da angústia de um corpo dilacerado. A duplicação do corpo, a imagem com a qual a criança gesticula, brinca, anima (dá alma), revelaria uma “estrutura ontológica do mundo humano”. Essa afirmação ontológica de Jacques Lacan não diz outra coisa senão que o ser é uma imagem. Ou seja, não se trata de uma consistência material que sustenta o ser, ou de alguma transcendentalidade de consciência: o ser forma-se na imagem, e a partir dela iniciamos uma ficção sobre o Eu.

É através da imagem que nos identificamos, diz Lacan: “Basta compreender o estádio do espelho como uma identificação tal qual a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem –, cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*”³¹³. A identificação de que Lacan fala pode ser lida como a apropriação de uma imagem refletida no espelho *como se* – aqui se ressalta o caráter ficcional – fosse a sua imagem. A instância imaginária desse eu é o que estabelece a linha de ficção que começa a nos dar sentido. No entanto, é essa capacidade de apropriação da imagem que também nos habilita a projetar imagens (que nunca são próprias, mas sim apropriadas, roubadas, emprestadas, etc.). Isto é, na medida em que nos refletimos no espelho, que nos apropriamos de uma imagem, que formamos um eu, passamos também a veicular imagens. Daí poderíamos explicar a relação que se prolonga pela vida toda entre o eu e o outro, uma vez que o eu nunca é todo, para além da sua insuficiência biológica: se em uma forma relacional, tal qual dá suporte a psicanálise (o eu se constitui no outro), o eu e o outro se confundirão irremediavelmente cada vez que assumirem uma posição. O que não quer dizer que não exista uma separação entre ambos. Ela existe porque embora as instâncias se confundam, elas não coincidem sem resto. Ou seja, o sujeito deixa uma marca, uma impressão (ou como argumenta Lacan posteriormente, um significante) do eu sobre a imagem do outro.

Essa não coincidência estabelece-se também entre a linha de ficção do eu e a realidade: “o ponto importante é que essa forma (o [eu]-Ideal³¹⁴) situa a instância do eu

³¹³ Lacan, Jacques. “O estádio do espelho”. Em: *Escritos*, 1998, p. 97.

³¹⁴ O [eu] significa a imagem total e imaginária que se forma diante do espelho. O que interessa aqui é o Eu que nunca coincide com este [eu] porque tem um buraco, a falta. Escreve Lacan “a assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de infans parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito. Essa forma, aliás, mais deveria ser designada por [eu]-ideal” (Idem, p. 97).

desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irreduzível para o indivíduo isolado – ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das suas sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [eu], sua discordância de sua própria realidade”³¹⁵. O que Lacan explica aqui é que o [eu], imaginário, total e completo, nunca corresponderá totalmente à realidade, ou seja, corpo e imagem nunca coincidem sem resto. Alguma coisa sempre faltará. E mais do que se fechar em uma imagem, o estádio do espelho mostra a abertura do humano ao sensível³¹⁶.

Oswald de Andrade antecipa o *Estádio do Espelho* de Lacan quando escreve sua tese sobre “A Crise da Filosofia Messiânica”, em 1950, na qual propõe uma releitura de Freud:

A psicanálise custou a compreender que era preciso atacar o Superego paternalista. Durante muito tempo as soluções apresentadas pela escola de Freud não viram senão nos remédios negativos do Eu (recalque, regressão, anulação e isolamento) como nas formas masoquistas (volta contra si mesmo, transformação no contrário) a maneira de liquidar os conflitos internos.

Começou-se enfim a compreender que o Superego também podia estar errado. Do mau acolhimento dado aos direitos submetidos que estavam às disposições disciplinares da Moral dos Escravos, passou-se a uma fase psicanalítica em que se procurou legalizar o homem natural que resistia por meio de neuroses e estados de ficção, às injunções seculares do socratismo ocidental.

Chamamos de estados de ficção aos distúrbios e alienações em que se entoca e desenvolve o Eu agredido pelo ambiente. Histeria, paranóia, delírios de ciúme e de religião, ausências, tudo passa a ser nas mãos do Eu poeta, do Eu romancista, do Eu moralista, desenvolvidos no trauma, temas da derivação da doença. Se recorrermos à História, veremos como esses estados *princeps*, produzidos em geral nas personalidades fortes, promovem outros que chamaremos de *estados de espelho* e daí a extensão de grupos contagiados e multidões passivas³¹⁷.

De forma bastante peculiar, Oswald critica o mesmo que Lacan criticou nos herdeiros de Freud, a saber, uma clínica fundamentada na resistência, e propõe que

³¹⁵ Idem, p. 98.

³¹⁶ Emanuele Coccia sustenta que, na cultura moderna, foi Jacques Lacan quem soube reconhecer “o papel fundamental do sensível na constituição do indivíduo humano” (p. 55). O filósofo italiano também propõe que o estádio do espelho não seja concebido apenas como uma fase: “na verdade, a faculdade de reconhecer-se (ou de mal reconhecer-se) no sensível, de identificar-se com ele, de trocar-se por uma imagem, é algo ainda mais estranho e profundo, mais profano e cotidiano do que Lacan tentou isolar na assim chamada ‘fase do espelho’. O que significa, de fato, ser capaz de viver de nossa forma mesmo quando ela não insiste mais em nós, não nos dá mais vida e não é mais o lugar onde pensamos? O que significa ser capaz de viver nas formas mesmo quando elas abandonaram as coisas, os objetos, cuja natureza definiam, mas ainda não se tornaram os nossos conteúdos psíquicos (ainda que possam vir a fazê-lo)?” (p. 57). Coccia, Emanuele. *A Vida Sensível*. Diego Cervelin (trad.) Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.

³¹⁷ Andrade, Oswald. *Crise da Filosofia Messiânica*. Em: A utopia antropofágica. São Paulo: Globo, 2011, p. 198-99. grifo nosso.

compreendamos o eu como potencialidade, como “estados de ficção”³¹⁸. Ou seja, mais do que as limitações dos sujeitos, mais do que a finitude, uma infinitude pelo “estado de ficção”, ou em “linha de ficção” como queria Lacan, que abre o eu para o outro. Poderíamos ainda pensar que os estados de ficção apresentam-se na alienação que se encontrará marcadamente na despersonalização das figuras do Eu poeta, Eu moralista, do Eu romancista. Seria então o mimetismo desses estados de ficção o que propicia o contágio, os “estados de espelho” de que fala Oswald (daí a arte ser perigosa porque contagiante), em uma desrealização do eu que se apropria de outros eus refletidos no espelho, de outras naturezas e objetos espalhados no mundo: é o mimetismo como psicastenia sobre o qual nos falam Roger Caillois e Lacan.

É verdade que na formação do eu está condensada uma forma de loucura. Lacan, como já assinalamos, a coloca como o que “estrutura como paranóico o conhecimento humano”. O eu, a unidade corporal, forma-se fora de si. É uma existência extracorpórea. O eu é, parafraseando Coccia em sua proposição do *Cogito* do espelho, lá onde não pensa e onde não existe. Daí o mimetismo como psicastenia: o eu renuncia a si e confunde-se com o espaço. O eu se perde no ambiente e encontra uma tela de projeção no outro e no ambiente. Um momento de loucura que incorpora na formação do eu a animalidade e a devoração e que não é menos mágica que as experiências de possessão, segundo Caillois:

por exemplo, as respostas invariáveis dos esquizofrênicos à pergunta: onde está você? ‘eu sei onde estou, mas não me sinto no lugar onde me encontro’. O espaço parece, a estes espíritos desapossados, *uma potência devoradora*. O espaço persegue-os, cerca-os digere-os numa fagocitose gigantesca. No fim, acaba por substituí-los. O corpo deixa então de ser solidário ao pensamento, o indivíduo franqueia a fronteira de uma pele e mora do outro lado dos seus sentidos. Procura ver-se de um ponto qualquer do espaço. Ele próprio se sente tornar espaço, espaço negro, onde não se podem meter as coisas. É semelhante, não semelhante a algo, mas simplesmente semelhante. E inventa espaços, dos quais é ‘possessão convulsiva’. Todas essas expressões trazem a luz um mesmo processo: a despersonalização por identificação com o espaço, isto é, aquilo que o mimetismo realiza morfológicamente em certas espécies de animais. A influência mágica (pode-se, na verdade, chamá-la assim sem desvio de linguagem), da noite e da obscuridade, o medo no escuro, tem sem dúvida, também, as suas raízes no juízo em que se coloca a oposição entre o organismo e o meio.³¹⁹

³¹⁸ Lacan dizia que uma clínica que se fundamenta na resistência não atenta para o mais importante do sujeito que é o reconhecimento no desejo do outro. Cf. Lacan, Jacques. “A direção do tratamento e os princípios do seu poder”. Em: *Escritos*, 1998, pp. 591-652.

³¹⁹ Caillois, Roger. “Mimetismo e Psicastenia Lendária”. Em: *O mito e o homem*. Lisboa: Edições 70, s.d., p. 82.

A ‘tentação do espaço’ é a porta para a despersonalização, a loucura mimética que se confunde com o espaço. Neste sentido: não é só o humano que se projeta no meio, o ambiente também se projeta no humano. Foi Clarice Lispector quem, de modo lapidário, formulou uma questão crucial para o espelho: “mas o que é um espelho? Não existe a palavra espelho, só existem espelhos, pois um único é uma infinitude de espelhos (...) Não, eu não descrevi o espelho – eu fui ele”³²⁰. Ou seja, não se trata de estabelecer uma identidade (eu sou isso que vejo no espelho), mas sim de apropriações, de metamorfoses, de se apropriar da imagem do outro.

Esta dimensão estava bastante presente nos diálogos entre Hélio e Lygia Clark. Em uma carta a Oiticica, lemos: “até já perdi a medida e sou a dos outros. Boa troca pois agora sou todos e não só eu”.³²¹ Waly Salomão tem uma belíssima leitura do *Bólido Mergulho do Corpo*, feito por Oiticica em 1966-67, ou seja, em sintonia com a publicação de Lacan. O *Bólido* consistia em uma caixa d’água, cheia de água, evidentemente, e continha a inscrição *Mergulho do Corpo* no fundo. Nela, Waly aponta uma função singular de espelho:

Cheio de água como se fosse um espelho narcísico, o lendário lago onde Narciso se mesmeriza, se apaixona por si mesmo. Nem quer ser um bom espelho no sentido ótico de uma superfície refletora constituída por uma película metálica depositada sobre o vidro ou um corpo metálico polido: nem também quer ser um bom espelho no sentido pragmático da pessoa poder se mirar, se pentear, retocar a maquiagem etc., se bem que possa desempenhar essas funções com tranquilidade. É na verdade um espelho fluido, cambiante, precário, oblíquo, dispersivo pois a pessoa se pega lendo a frase superposta e integrada à sua imagem como uma cicatriz ou um cascão. ‘Sai da frente, espelho sem luz’ – é uma expressão usual quando uma outra pessoa se interpõe entre um sujeito e o espelho; o outro encarado como obstáculo, como criador de opacidade. Mas sobre a borda do pequeno tanque quatro ou cinco corpos podem se debruçar simultaneamente aparecendo então um corpo-espírito-grupal interfundido. Como se *ali* estivesse tatuado esse pensamento de Duchamp: ‘De que a fronteira de um corpo não faz parte nem do corpo nem da atmosfera circundante’. MERGULHO DO CORPO é um espelho arquetipal, ‘primitivo’, como o espelho de qualquer superfície aquosa, espelho das águas de um riachinho onde está depositado como aluvião, o enigma da pergunta contemporânea: que corpo é este?³²²

³²⁰ Lispector, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 70-72.

³²¹ Oiticica, Hélio; Clark, Lygia. *Idem*, 1988, p. 157.

³²² Salomão, Waly. *Qual é o Parangolé*, 2003, p. 90. Em 1968, depois da elaboração do *Bólido Mergulho do Corpo*, em carta à Lygia Clark, Hélio menciona os planos de um *Bólido* como espelho: “Agora sinto a necessidade de construir objetos mas uma lata cúbica me deu vontade de colocar água nela e pronto: é para que se olhe aquela lata com água, olhe-se como num espelho, o que já não é apropriação como antes mas o objeto aberto essencial, que funcionará conforme o contexto e a participação de cada um”. HO #1031/68. Também publicada em Oiticica, Hélio; Clark, Lygia. *Idem*, 1998, p. 52.

O *Bólide* de Oiticica que reflete a imagem do corpo é, na sua designação, uma apropriação. Apropriação das coisas do mundo, dos corpos que se contemplam da sua borda. Ali, o corpo, mais do que se identificar, se estranha, olha-se curiosamente ao se ver refletido, se ver vendo-se, pelas partes heterogêneas do mundo e do outro que se refletem simultaneamente. O eu já não pode dizer eu, no sentido da sua unicidade, senão como multiplicidade.



Bólide Mergulho do Corpo

Esse encontro com o outro é necessário porque o homem tem um “inacabamento anatômico” ou, para invocarmos novamente o fantasma de Oswald, “um déficit essencial e permanente”³²³. Esse inacabamento faz com que a imagem tenha uma função primordial no estabelecimento da relação entre o “organismo e sua realidade”:

³²³ Em sua “Teoria sobre o déficit essencial do ser humano” escrita durante a década de 1940, Oswald de Andrade anota: “o homem, longe de ser um animal superior, nem chega a ser um animal (...) sofre de um déficit essencial e permanente e é isso que o diversifica dos outros animais do planeta. O seu déficit é completo. (...) Enquanto um elefante está formado e pronto para a vida adulta em dois anos enquanto uma vaca se emprenha e pare também em dois anos, sendo que seus primeiros passos são facilmente conseguidos na saída do útero materno – o homem é o animal que mais demonstra uma imensa incapacidade inicial, exigindo, para existir, esforços e recursos de que prescindem todos os outros”. A dimensão da falta, já que são o estômago e o sexo que regem o sujeito, aparece em *O Antropófago*: “o engano do homem é esquematizar a sua própria natureza e criar necessariamente um conflito entre o que ele é (natureza) e o que deseja ser (esquema idealista da própria natureza). Os maiores erros, portanto, que se processam no correr da vida humana resultam desse conflito entre o que ela de fato é e o que quer ser. Pior ainda é que ele não somente procura enganar os outros, mas vive se enganando sobre sua própria pessoa, suas intenções e propósitos. E, quando surpreendido em falta social, evita como se crime houvesse em confessar seus pendores e sua possível má ação, isto é, sua ação em benefício próprio contra outrem ou contra a sociedade. Tudo isso decorre de o homem ser um animal deficitário, talvez o único sobre a face da terra, pois o narcisismo, o excesso e as inversões constatadas em outros animais nunca atingem o ponto conflitual que se observa no homem. Ao contrário das teorias otimistas, nós nos

o estádio do espelho é um drama, cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim, o rompimento do círculo do *Innenwelt* para o *Unwelt* gera a quadratura inesgotável dos arrolamentos do *eu*³²⁴.

Essa “armadura assumida de uma identidade alienante” é a *imago*. É através da imagem, assumida ou apropriada, formada na exterioridade do sujeito que o eu assume uma forma. Daí a trans-form-ação: um atravessamento em direção à exterioridade – do *Innenwelt* para o *Unwelt*, através de uma ação – de uma animação da imagem, que dá forma ao sujeito. Nesse momento acontece uma experiência (*ex-perire*) fora do corpo que expõe o sujeito ao perigo. Este perigo é duplo: o de sucumbir à imagem (daí um encontro fadado ao fracasso com a “realidade”) e o de perder-se (paradoxalmente, para encontrar-se) no outro. Vale lembrar que *imago* guarda uma relação com a morte, como explica Debray, “[*imago* é] o molde de cera do rosto dos mortos que o magistrado transportava no funeral e colocava em casa nos nichos do átrio, a salvo, na prateleira”³²⁵. De modo que, o surgimento do eu como *imago* pressupõe também a morte do eu, ou ainda, a incorporação dos fantasmas no eu. Ou seja, todo *eu é outros*.

Que o encontro com essa imagem no espelho seja tomado por felicidade, júbilo, nos diz Lacan, não quer dizer que ela não contenha certo estranhamento, afinal é um duplo que se apresenta, o *Unheimlich* freudiano. É na conclusão do estádio do espelho, explica Lacan, que se “inaugura pela identificação com a *imago* do semelhante e pelo drama do ciúme primordial (...) a dialética que desde então liga o [eu] a situações socialmente elaboradas. É nesse momento que decisivamente faz todo saber humano

convencemos de que o homem, longe de ser animal superior, nem chega a ser animal. Daí sua necessidade de compensação que, já inicialmente, cria o esquema idealista de que ele vive e se alimenta. Antes de procurarmos investigar quais as causas desta falha, constatemos apenas que o homem é um animal incompleto e por isso, conforme a sábia expressão de Karl Marx, ‘transforma a natureza’ e fazendo isso ‘transforma sua própria natureza’. Será por [...] longo período de infância que traz a capacidade de adaptação a maiores recursos que nos outros animais?” Oswald aborda a luta neurótica entre o Eu e o Eu Ideal que traz sempre uma insatisfação e certo julgamento de ordem moral para o sujeito. Daí o mal-estar, a insatisfação e a culpa. Por outro lado, Oswald aponta para certa noção de agressividade narcísica dos sujeitos e de uma tendência à dominação que tira o humano de qualquer topo da cadeia natural. E em Oswald também podemos ler o encontro fadado ao fracasso entre corpo e imagem. *cf.* Andrade, Oswald. “O Antropófago”. Em: *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.

³²⁴ Lacan, Jacques. *Idem*, p. 100.

³²⁵ Debray, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Guilherme Teixeira (trad.). Petrópolis: Vozes, 1993, p. 23.

bascular para a mediatização pelo desejo do outro”³²⁶. O eu, alienado no outro, não compreende que é ele o meio para conseguir o que se deseja. Essa mediatização do outro, a imagem do outro, ao invés de ser entendida como o que dá acesso, é entendida como rivalidade. Afinal, é um estranho, um duplo estranho, dado que esse outro semelhante forma o eu, que o invade e obstaculiza sua satisfação. Por isso a importância do espelhamento do *Mergulho do Corpo*, porque ele multiplica e mostra a coexistência.

A tensão dialética entre a imagem do eu e sua alienação no desejo do outro é fruto do investimento libidinal que Freud denominou como narcisismo primário, e daí deriva a agressividade que é constitutiva das relações sociais³²⁷. Logo em seguida, Lacan empreende uma forte crítica ao existencialismo sartreano em que coloca o voluntarismo revolucionário da “self-suficiência da consciência” no plano da agressividade, para além do “bom samaritano”. Diferenciando-se da proposta sartreana, Lacan firma as bases da prática analítica: não conceber o eu centrado no sistema percepção-consciência organizado pelo princípio da realidade, mas partir de uma “função do desconhecido” que caracteriza o eu em todas as suas estruturas. A alienação do eu, sua parte de loucura, é constitutiva porque parte de si é desconhecimento. Daí que ele afirme: “assim se compreende a inércia própria das formações do [eu], onde podemos ver a definição mais abrangente da neurose: ver como a captação do sujeito pela situação dá a fórmula mais geral da loucura”. Ou seja, a ação é a animação da imagem refletida: não há consciência que dirija o sujeito, todo eu se forma no outro, temos um déficit essencial, somos capturados pela situação, pelo ambiente e não o contrário (por isso também a loucura mimética). Em suma, não temos controle absoluto sobre o ambiente: ela também exerce forças sobre nós, nos absorve e despersonaliza.

Lacan opta pelos estados de ficção de que nos falava Oswald, e podemos dizer que Oiticica também, ou seja, concebem o eu como um devir. É através deles e com eles que vemos e desejamos. Estes estados de ficção, que tomam o outro como meio, estão presentes no conceito de *suprasensorial* de Oiticica e nos desdobramentos dos *Parangolés* de modo que, assim como para Lacan o estádio do espelho tem uma estrutura ontológica, poderíamos esboçar a partir das colocações feitas até aqui, uma ontologia dos *Parangolés*, que Oiticica ainda nos anos 1960 dizia que estava para ser

³²⁶ Idem, p. 101.

³²⁷ Como podemos ler na tese I da “Agressividade em Psicanálise”: “a agressividade se manifesta numa experiência que é subjetiva por sua própria constituição”. Lacan, Jacques. “Agressividade em Psicanálise”. Em: *Escritos*, 1998, p. 105.

pensada³²⁸, como incorporação. Não foi outra coisa que Hélio elaborou ao criar o *Parangolé* com a inscrição *Estou possuído*. Sobre a capa, escreveu:

estou possuído é a chave do enigma das outras [capas] – esta define um estado de espírito característico como se houvesse eu incorporado com ela a consciência de mim mesmo, ser que se expressa, ser social, ético, político. (...) Não é consciência do corpo, mas de si mesmo: é estar possuído por si mesmo, pelos pensamentos correntes, que fluem de cá pra lá e de lá pra cá. Seria qualidade de ser ('estou' aí, é ser) (...) A capa seria então, essa nova descoberta da incorporação, o elemento subjetivo esperado para que seja revelada a condição de ser – é dirigida ao participante mesmo, propondo a ele uma significação para ele mesmo e não uma transposição para uma representação de algo que está. O que nascerá daí? Sei lá. O importante é ter-se consciência desses aparentemente pequenos conceitos ou para-conceitos. (...) A aventura valerá.³²⁹



Capa *Estou Possuído*. Foto de Cláudio Oiticica. s.d.

Hélio menciona ali uma consciência de si, no entanto, não podemos perder de vista o caráter de possessão anunciado e também a proposição coletiva e imanente dos *Parangolés*. *Estou possuído* é a fórmula secreta da compreensão das capas que se

³²⁸ Dizia Oiticica sobre os *Parangolés*: “resta talvez uma procura da definição de uma ‘ontologia da obra’, uma análise profunda da gênese da obra enquanto tal”.

³²⁹ HO #011/67. Ana Chiara vem pensando uma teoria do transe a partir de uma série de artistas, entre eles Hélio Oiticica. A possessão figura como um dos elementos de sua hipótese, que está em sintonia com o que propomos aqui: “Para o pensamento de Oiticica, a experiência do corpo na dança, da dança do corpo, do apagamento egóico do sujeito, tomada de posse da brasilidade, estado de possessão, retomada do bárbaro no carnaval, da negra marioandradina, raiz aérea, capaz de reimplantar-se em outros-novos-espacos: projeta-se na amplitude dos espacos da cidade, das paisagens, dos territórios. Morro da Mangueira e Nova York são, para o pensamento de Hélio, os polos da abertura à paisagem, ao novo território, ao território do novo, da reinvenção, à proposição de novos comportamentos.” cf. Chiara, Ana. “Teoria em transe”. Em: *Candelária*. Rio de Janeiro, 2008.

expandirão como extensões da roupa, da pele, do corpo. *Estou possuído* é a experiência antropofágica da “posse contra a propriedade”: abre-se mão do eu para devir outro, para possuir-se do outro. A aventura dos *Parangolés* é uma aventura exogâmica: a experiência e o conhecimento de si no outro e no mundo.



Hélio Oiticica na fotonovela de Antônio Manuel

4.4 O corpo suprasensorial

A proposição de uma *super-antropofagia* foi lançada por Hélio, em 1966, quando escreveu o *Esquema Geral da Nova Objetividade*. Na efervescência da retomada oswaldiana feita pelos tropicalistas e iniciada pelos concretistas, é possível notar uma multiplicidade corporal antropofágica, que Raúl Antelo definiu como produção de corpos³³⁰. A pergunta que tentaremos responder aqui é a que foi lançada

³³⁰ cf. Antelo, Raul. “Políticas Canibais: do antropófago ao antropoemético”. Em: *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

por Waly Salomão elaborada a partir do *Bólido Mergulho do Corpo*, a saber, de que corpo se trata? Uma das hipóteses é que se trata de um corpo que goza. Outra hipótese é que Hélio Oiticica, ao criticar incansavelmente o conceito de cultura e colocar os *Parangolés* como anti-cultura, buscava uma saída da teia civilizadora do desejo. Muito disto pode ser encontrado em Oswald de Andrade e suas críticas dirigidas a Freud.

Em uma entrevista, que foi, posteriormente, intitulada *Psicologia Antropofágica*, Oswald aborda o conceito psicanalítico da castração argumentando que Freud assume os princípios da Igreja católica:

O recalque que produz em geral a histeria, as nevroses, e as moléstias católicas não existem em uma sociedade liberada senão em percentagem pequena ocasionada pela luta (...) a antropofagia só pode ter ligações estratégicas com Freud [que] é apenas o outro lado do catolicismo. (...) As experiências da teoria de Freud numa sociedade natural trariam também a derrocada da psicanálise. Que sentido teria num matriarcado o complexo de Édipo?³³¹

Contrariando o universalismo do Édipo atribuído pelo pai da psicanálise, Oswald o contesta propondo outra forma de organização social, a saber, o matriarcado. Ao contrário de Freud que aposta no pai, na função paterna³³², isto é, em uma forma hierárquica de transmissão e organização social, conseqüente da passagem pelo Édipo, que teria a função castradora como uma forma de entrar na civilização, Oswald queria uma mudança estrutural. No entanto, Oswald não descarta Freud de todo e propõe algumas modificações em sua nomenclatura:

Cabe a nós antropófagos fazer a crítica da terminologia freudiana, terminologia que atinge profundamente a questão. O maior dos absurdos é por exemplo chamar de inconsciente a parte mais iluminada pela consciência do homem: o sexo e o estômago. Eu chamo a isso de ‘consciente antropofágico’. O outro, resultado sempre flexível da luta com a resistência exterior, transformando em norma estratégica, chamar-se-á o ‘consciente ético’³³³.

O inconsciente freudiano, em que se reprime as fantasias da sexualidade, seria transformado em um “consciente antropofágico”. Por sua vez, o inconsciente freudiano

³³¹ Andrade, Oswald de. *Psicologia antropofágica*. Em: *Os Dentes do Dragão*. (Entrevistas). 2. ed. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 52.

³³² Esta opção paterna fica visível no caso do Pequeno Hans e no caso da “jovem homossexual” como analisa Jean Allouch. cf. Allouch, Jean. *La sombra de tu perro*: discurso psicoanalítico, discurso lesbiano. Silvio Mattoni (trad.). Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.

³³³ Andrade, Oswald de. *Idem*, p. 51.

seria o consciente ético porque seria a manifestação de coexistências fantasmáticas que abrigamos nos nossos corpos. Daí ele ser ético: é uma relação de alteridade.

Hélio Oiticica, com seus *Parangolés*, não se afastou da proposição do “consciente antropofágico”, nem do “consciente ético”. De fato, ele os incorporaria e os colocaria em prática com o *suprasensorial*.

O *suprasensorial* é uma aposta na busca da “particularidade do indivíduo”, sem, no entanto, prendê-lo a um triângulo edípico de formação do sujeito, ao contrário, é um perder-se no sensorial, perder-se na experiência, que está posto em questão. Em *O aparecimento do Suprasensorial na arte brasileira*, apresentado em 1967 no *III Salão de Arte de Brasília*, Hélio passa em revista suas proposições sobre o “objeto”. Ele argumenta que o objeto serviu para pensar não em um novo condicionamento em relação ao participador, mas sim o fim de todo condicionamento, aspecto que pretende aprofundar com a proposta *suprasensorial*. Essa nova forma de arte oscila entre o princípio do prazer e o princípio de realidade, invocando a dilatação da consciência, o uso de drogas para a intensificação dos sentidos, ao mesmo tempo em que pretende intervir socialmente. Oiticica anota que se deveria levar o comportamento à máxima liberdade e que os sujeitos que experimentassem o *suprasensorial* se veriam alterados na medida em dispusessem de condições para encontrar, através de seus atos, o instante puro. É na *relação* com o objeto de arte que Oiticica consegue vislumbrar o *suprasensorial*:

O que seria então um objeto? Uma nova categoria ou uma nova maneira de ser a proposição estética? A meu ver, apesar de também possuir esses dois sentidos, a proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética. Para mim, na minha evolução, o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participador: faço questão de afirmar que não há procura aqui de um novo condicionamento para o participador, mas sim a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições mais abertas, visando fazer com que cada um encontre em si mesmo pela disponibilidade, pelo imprevisto, sua liberdade interior, a pista para o estado criador³³⁴.

O *suprasensorial* seria uma “descoberta do corpo”, como buscava Lygia Clark, uma forma de expandir e experimentar a individualidade longe de convenções museísticas institucionais. O *suprasensorial* era um “projeto para a vida”, e, ainda neste

³³⁴ HO #0108/67.

texto inicial de Oiticica auto-erótico e centrado no indivíduo, mas que visava uma liberdade que não se importasse com as limitações sociais, uma busca de liberdade interior, imaginativa que tinha como objetivo uma *suprasensorialização*, uma intensificação que não seria ditada pelo propositor da obra, mas descoberta pelo participante. Uma saída do “condicionamento do cotidiano” para o qual seria imprescindível uma discussão “de ordem social, ética, política, etc.”³³⁵.

O que, a princípio, parece se fundamentar em um auto-determinismo sartreano da liberdade como escolha do indivíduo, vai tomando contorno mais claro nos textos posteriores. No mesmo ano, quando escreve *À busca do suprasensorial*, Oiticica explica que “da participação inicial simples, estrutural, à sensorial, ou à lúdica (da máxima importância) tende-se a chegar à própria vida”³³⁶. Oiticica, então, enfatiza o instante como criador, que não seria compulsoriamente um encontro com a felicidade, mas uma aposta na contingência: “esta vivência de liberdade, porém, *não exclui os contrários, pelo contrário, os incorpora* – é besteira pensar que é um instante feliz obrigatoriamente”³³⁷. A incorporação dos contrários, estratégia antropofágica, síntese-disjuntiva, é o que permite que a criação se realize: “é um momento, um instante único, que quando em vez sentimos – um gozo cósmico”³³⁸. Esse instante criador vertiginoso e intenso – cósmico –, surge de “uma vivência específica, onde, por incidências, por certas contingências, corpo e subjetividade se unem”³³⁹. A união entre corpo e subjetividade mostra que o corpo, para além de sua função biológica, é um corpo que fala, que goza, que é sensível³⁴⁰. No entanto, Hélio não restringe essa subjetividade como exclusiva a um indivíduo, ao mesmo tempo em que não generaliza as sensações ou traça um ideal para todos. Neste sentido, aponta, a arte teria apenas um ponto que a diferenciaria do trabalho psicanalítico: “o paciente não é aquele, mas sim o mundo das individualidades”. Ou seja, um indivíduo, quando por um instante faz coincidir corpo e subjetividade não encontra a si mesmo, mas sim uma multiplicidade que é o mundo de corpos singulares. Nunca se trata de um paciente, uma neurose, mas de coexistências e efeitos do mundo que incidem sobre um corpo singular. Algo que se dava notadamente

³³⁵ HO #0108/67.

³³⁶ HO #0192/67.

³³⁷ Idem.

³³⁸ Idem.

³³⁹ Idem.

³⁴⁰ Waly Salomão responde à pergunta que faz quando escreve sobre o *Mergulho do Corpo* e diz que o corpo de que Oiticica tratava era “um corpo vazado”: “corpo capaz de fruição sensorial, o corpo desreprimido, o corpo erótico, o corpo matriz das singularidades e fonte originária, renovável de prazer” Salomão, Waly. *Qual é o parangolé?*, 2003, p. 91.

nos *Parangolés*: “Quando eu visto a capa ela não é só a medida do meu corpo, mas a medida de todos os corpos”.³⁴¹

Mas qual seria a função da criação de uma obra, as condições para que se alcance o *suprasensorial*? Encontramos a resposta na *experiência*. Hélio diz que o artista *transmite*, e que a tendência dessa transmissão é ser cada vez mais livre para que o sujeito encontre, por ele mesmo, esses instantes puros e que, assim, consiga liberar-se dos seus “contrários, seus temores e anseios reprimidos”. Hélio acreditava que com o *suprasensorial*, a quebra de todos os comportamentos, inibições e condicionamentos, seria possível tocar o real e encontra, no ritmo da dança, a vertigem necessária para uma “comunhão original que lhe dê força para tudo aguentar”. Hélio debate-se sobre os limites da civilização, exaltando que todo ato de expressão teria que ser entendido como arte, mesmo que fossem atos “irritantes”. Hélio, em suma, queria acabar com as contradições entre pensar e agir, de modo que a criação coincidisse com a própria vida. Ele está se referindo expressamente aos comportamentos “burgueses”, “feudais”, que, na sua leitura, se nutrem de hipocrisia para continuar a dominação. Oiticica percebe que um levante contra o “chavão ‘social’, ‘feudal’ ou ‘moral’” viria com a expressividade da linguagem das classes mais baixas: “cabe aos mais humildes, por isso mesmo mais despreocupados, a primazia de se libertarem interiormente, apesar da enorme pressão social vigente”³⁴². Do corpo civilizado ao corpo selvagem. Daí a insistência na criação, no “despertar da consciência criadora”: “num bom dia pode-se ver, pode-se notar um lampejo criador”. “Despertar”, categoria tão cara a Benjamin, é trazida por Oiticica no mesmo sentido: “o importante não é sermos isto ou aquilo, mas cidadãos do mundo abertos às descobertas de cada instante, só assim poderemos vivenciar esse religamento³⁴³ e caem as limitações que pareciam insuperáveis”³⁴⁴. O religamento aí não é outra coisa senão o contato dos mundos abertos.

Oiticica usa o termo “transmissão” para caracterizar a atividade do artista. Ao fazê-lo, assume que está falando do sensível capaz de atravessar os corpos, de sensibilizá-los ativa ou passivamente, transmitindo ou recebendo imagens num constante processo de devir das subjetividades que não operam com uma estratégia de identificação, mas como produção de diferença. Deste ponto de vista, fica mais claro o

³⁴¹ HO #0394/73.

³⁴² HO #0192/67.

³⁴³ “Quanta gente vive assim! Acham-se generosos, sábios, inteligentes (e talvez o sejam), mas são egoístas, não vivenciaram este primeiro estágio comunitário, este religamento mítico, essencial para quem busca realizar-se interiormente ou busca o início do processo criador”. HO #0192/67.

³⁴⁴ Idem.

que Hélio Oiticica quer dizer quando fala da “superação do objeto da arte”: esta nova categoria de objeto sente e faz sentir. O *suprasensorial*, neste sentido, como subjetiva a experiência a partir de um objeto que ganha formas, um objeto vivo, desperta algo do sujeito. Ao contrário, então, do sonho, o *suprasensorial* tem a função de um despertar, de um choque. No mesmo texto, Oiticica diz:

Descobri uma experiência, numa das minhas obras, que isto se dá do seguinte modo: numa bacia de plástico azul (Bólide-bacia nº2 – B45 – “senso”) coloquei lama de barro – o participante é solicitado a apalpar, enterrar sua mão na lama (com ou sem luvas) para sentir a sensação do mexer na lama. Alguém ao fazê-lo, disse-me: sinto como se voltasse à infância (talvez associando à liberdade de fazer bolos de lama ou simplesmente brincar com ela, tão comum quando se é criança). Na verdade há a sensação do moldar algo, que aqui é indeterminado – ou a sensação de apalpar carnes, sensual, e fundamental ao indivíduo. Ora, essa sensação que decorre da participação sensorial nessa obra já deixa de ser simplesmente sensorial, se bem que sensorial não indicasse nunca algo simples como parecesse – mas, mesmo considerando que sensorial fosse algo complexo, como o é, quero propor um limite a essa ordem: tende ela ao suprasensorial ao romper a barreira da inibição puramente sensorial – a experiência se alça sobre o objeto da mesma, se subjetiva, liberando sensações originais, míticas, nunca antes movidas.³⁴⁵

É a experiência com o objeto que subjetiva a experiência. Esta dimensão do objeto foi pensada por Rubén Santantonín, artista plástico argentino, que escreveu um pequeno texto em 1964: *Por qué nombro ‘COSAS’ a estos objetos*. Santantonín sentia certo incômodo pelo distanciamento entre o espectador e o objeto; dizia que a relação entre ambos era uma relação de culpa, já que o homem contemplava o objeto sabendo da sua incapacidade de penetrá-lo e isto levava a uma sensação que anulava a afetividade do homem. Em contraponto, o artista propôs a COISA (COSA), com o intuito de atribuir uma dimensão tátil e afetiva com a obra: “en cambio pienso la COSA como superación del objeto en el sentido de que estos mismos objetos, frios e herméticos, animados por la inevitable pasión humana, se transforma en COSA”³⁴⁶. Santantonín recorre à “inevitável paixão humana”, ou seja, entende que o homem é tocado pelo objeto, daí que este se transforme em COISA. O afeto entre ambos é o que garante uma relação vital da arte, isto é, ao mesmo tempo em que olhamos o objeto, o objeto nos olha. Deste modo, o artista dá um passo à frente no problema do objeto: não se trata de

³⁴⁵ Idem.

³⁴⁶ Santantonín, Rubén. Por qué nombro ‘COSAS’ a estos objetos, 1964. Em: Katzenstein, Inés. *Escritos de Vanguardia: arte argentino en los años '60*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007.

ter ou não ter um objeto, de ser ou não ser um quadro, mas sim que esta coisa abra a possibilidade para o sensível e o “inevitável” ao entrar em contato com o indivíduo.

Santantonín aponta também para a singularidade do termo COSA, pois o que está em questão é o prazer, o desejo que, de maneira nenhuma, poderá ser ditado pelo artista, mas sim experimentado singularmente por cada espectador:

Esta nueva plasmación debe ser concebida como COSA, en singular, pues así alcanza la significación buscada: la COSA entendida como expresión. No debe ser interpretada como un ‘arte de las cosas’, lo que haría suponer en cierto modo un arte-reflejo. Ni ser tomada como la mera colocación de objetos en el mundo, pues aspira a lograr el desdoblamiento del hombre en las cosas. Quiere ser ese enfrentamiento imaginativo. Intenta en lo posible que el hombre no CONTEMPLA más las cosas, que se sienta inmerso en ellas con su placer, con su angustia, con su imaginación³⁴⁷.

A coisa remete a um sentido de “qualqueridade”, da arte e do indivíduo. Um ser qualquer, na definição de Agamben: “‘o ser que, seja como for, não é indiferente’. Ele contém desde logo, algo que remete para a vontade (*libet*), o ser qual-quer estabelece uma relação original com o desejo”³⁴⁸. Oiticica leva às últimas conseqüências a participação do espectador no *suprasensorial*, que culminaria em uma despersonalização de êxtase, um ser qual-quer. Existe, portanto, um excesso no *suprasensorial*. Excesso que se esboça como uma teoria do erotismo e que, para além do princípio do prazer, incorpora a dimensão do gozo. Uma conjunção entre vida e morte, violência e violação, construção e destruição. Neste sentido, o jogo torna-se muito relevante, a aposta no acaso e no imprevisto: o gozo cósmico de Oiticica.

Em 1968, Oiticica escreve para uma reportagem de Marisa A. Lima sobre o *Suprasensorial* e cria uma série de neologismos:

³⁴⁷ Idem.

³⁴⁸ Agamben, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

HÉLIO OITICICA

(Especial para reportagem Marisa A. Lima)

Supra (aboutissement) - a chegada ao suprasensorial é a tomada definitiva da posição à margem . Supramarginalidade — la vita , malalindavita, o prazer como realização, vitacopulazer . Obra ? que é senão gozar ? Gostozar . Cair de boca no mundo. Cannabilibidinar . Hummmm Sei que estou vivo - é só o que resta - o sabor, salabor, salibidor . A nova era chegou : marginalibidocannabianismo : l'opera morreu . Morra a mão de ferro : sentir para o gozo . A palavra, o que se vê, ouve-se, grita-se, cantata-se, catarsis-se : o mundo quer respirar . MARGINetical . A nova cara se descobre , é linda, é o que há séculos estava escondido , sai , ergue-se phalluvaginamente , supuxadamente , ergue-se a fumaça , saúna do novo mundo . A rataria de cima corre - libertá tá tá tá tiro, tara, a bichalouca mexe , mexe, ato gozo termal , sob a saraivada 22, 32, 38, 45, sete meia cinco da noite que chega. Está quente. A mulher se lava. O homem se despe e recomeça .

A marginalidade, a *cannabis libidinizante*, *phaluvaginamente* corresponde à intensificação do prazer; a indistinção entre os sexos, o ato sexual, conduzia ao risco do jogo sob a mira dos tiros de armas³⁴⁹. *Sexo Violência*, de 1969, é o texto em que

³⁴⁹ Hélio escreve o roteiro de um filme intitulado *Parangolé e o Supra/sensorial*. São nove sequências para serem filmadas na Baixada Fluminense. No roteiro um lavrador se transforma em um marginal refletindo sobre sobrevivência e morte; *Bólides* e *Parangolés* compõem o cenário, o fantasma de Cara de Cavalo reaparece, toca-se samba entre uma sequência e outra. Uma tenda, cujo interior é forrado com imagens de lances de futebol e cadáveres mortos pelo esquadrão da morte, é armada para abrigar os sentidos. Hélio intitulou duas sequências como supra/sensorial: ambas têm objetos que deflagram o instante que Hélio se refere no projeto *Supra-sensorial*. Na sequência da manifestação sensorial da massa a voz em off pergunta: “e o tempo que passou é sonho do tempo uterino onde passado, presente e futuro não existem mas só as potencialidades latentes?” Um jornalista que inventa manchetes sensacionalistas sobre a periculosidade de um marginal antecede a perseguição deste que está vestido com um *Parangolé*. O marginal é metralhado e arrastado pela mata. À medida que o corpo é arrastado são revelados poemas do *Parangolé* (um poema que Hélio escreve para Cara de Cavalo em 1968). Na última sequência – *Queimada do herói do dia* – retorna o marginal vestido de lavrador que queima o corpo que está ao seu lado com a capa da perseguição. Ao fundo um cartaz indica: “herói do dia”. As perguntas que regem filme giram em torno do abrigo dos sentidos, se ele implicaria uma volta ao útero ou o sonho para um novo mundo com a recomposição dos mesmos; se existe tempo cronológico ou se o tempo é suspenso nesse instante criador perseguido pelo autor; são as possibilidades latentes que devem ser aproveitadas e

algumas questões do *suprasensorial* ficam mais claras. Nele, Hélio pensa a *hermaphrodipopótesis* em que pede para que os atos sejam hermafroditizados, ou seja, reivindica a bissexualidade primária dos indivíduos que, ao entrar na civilização, são obrigados a escolher um objeto. A mesma hipótese serve para MARGINWORLD, o mundo marginal – *sub* – que seria elevado ao êxtase *suprasensorial*. Sexo e Violência serão os motores de uma ação criadora, uma estratégia para minar os corpos fechados e policiados com a pulsação para um gozo cósmico. Promessa de vida, possessão, jogo para morte.

4.5 Performinvariantos

Me segura qu'eu vou dar um troço
Waly Salomão

Entre 1973 e 1974, Hélio reformula os *Parangolés*: “síntese” e “play” serão as duas novas categorias. Oiticica revisa suas ideias e explica que a proposta de um *Parangolé-Síntese* “não é conciliação tese-antítese de conflito de criação”, mas uma “CAPAcondição”. A extensão entre capa e ambiente, o *suprasensorial*, passa a ser a prática do *Parangolé* que se transforma em “vestir-incorporar”. A condição é: capa e corpo, capa e ambiente. A *invenção-play*, por sua vez, transforma-se em um conceito de performance: “o problema limite do espectador frente ao mundo-espetáculo → dilema → transformar-se ou ser consumido pelo contemplar: ser performer por iniciativa ou compelido a sê-lo: criar o circo ou ser objeto-espectador”³⁵⁰. Oiticica acrescenta que “perform não deve se transformar em pré-form, mas ação simultânea num nível de processo”. A performance será uma constante nas proposições de Hélio nos anos 70 e virá sempre acompanhada de outro conceito, o “experimental”.

O experimental são as possibilidades que se abrem no “play”, no jogo, explica Oiticica, e são mais do que performances, são PERFORMINVIANTOS³⁵¹. A diferença entre o que se entende por performance e a definição de Hélio, consiste na dimensão ritualística, esteticista e individual do corpo. Embora se entenda, como Glusberg, que a

potencializadas ou é mesmo a morte o destino do marginal que busca desesperadamente a felicidade. A revolta das classes oprimidas é o surgimento de “uma nova cara que se descobre, é linda, é o que há séculos estava escondido, sai, ergue-se”, é uma postura heroica diante das dificuldades, mesmo que ela “custe a própria vida”.

³⁵⁰ HO #0511/71.

³⁵¹ HO #0165/75.

performance é um discurso do corpo, este corpo ainda está preso a um cerimonial que Oiticica abominava³⁵². Peggy Phelan define a performance como uma arte de puro gasto que contradiz as regras de acumulação: “performance in a strict ontological sense is nonreproductive”.³⁵³ Como puro dispêndio, a performance seria para a autora, uma representação sem reprodução de um ritual que resistiria aos sistemas de circulação das mercadorias, que se fundamentam no valor de troca, para ter um valor de uso: “performance resists the balanced circulations of finance. It saves nothing; it only spends”.³⁵⁴ Para Renato Cohen, a performance se define por uma mudança temporal que a retira, ao contrário do que pensa Phelan, da representação:

o que dá a característica de representação a um espetáculo é o caráter ficcional: o espaço e o tempo são ilusórios (se reportam a um outro instante), da mesma forma que os elementos cênicos (incluindo os atores) se reportam a uma “outra coisa”. Eles ‘representam algo’. O público é colocado numa postura de espectador que assiste a uma história. Tudo remete ao imaginário. E aqui existe mais um paradoxo que fica claro se pensarmos em termos da cena naturalista. Quanto mais eu entro na personagem mais ‘real’ tento fazer essa personagem, mais reforço a ficção e, portanto, a ilusão. Quanto mais me distancio ‘representando’ a personagem, e não tentando vivê-lo, mais eu quebro com esse ‘ilusão cômica’. Essa quebra me possibilita a entrada num outro ‘espaço’. Aquele evento (um espetáculo para o público) passa a não ser mais o de uma representação, mas o de uma outra coisa, que pode ser um rito, uma demonstração, etc. O mesmo ocorre com o comediante à medida que não passa a ser somente um ator ‘representando’ uma personagem ele abre espaço para outras possibilidades. É nesta estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade, que caminha a live art, com as expressões happening e performance. É nesse limite tênue que a vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto, para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco.³⁵⁵

Na tentativa de atribuir uma autenticidade radical para a performance, Cohen a retira do espaço de ficção, que não é, ao contrário do que ele apresenta, sinônimo de representação. Há um esforço nos três autores citados de aproximar a performance de uma “autenticidade realista” como uma forma de valorização do vivido e experimentado. A contingência, o imprevisto, que são as bases de tal forma de arte não

³⁵² Glusberg concebe a performance como um gesto imanente, no entanto, resguarda-a em um caráter cerimonial, como podemos ler no seguinte trecho: “Tudo se sucede como se, numa época privada de transcendência e despojada de formas e estruturas – festas, rituais, sacrifícios, orgias canibalísticas –, surgisse a necessidade de procurar uma imanência do gesto – posto no nível elementar do corpo – uma volta ao cerimonial”. Glusberg, Jorge. *A Arte da Performance*. Renato Cohen (trad.). São Paulo, Perspectiva 1980.

³⁵³ Phelan, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 148.

³⁵⁴ Idem, p. 148.

³⁵⁵ Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 96.

querem dizer que ela é mais ou menos autêntica que outras manifestações artísticas. Sua construção é ficcional, e sua ênfase no corpo e no ato como um meio de experimentação tem o intuito de fazer emergir um encontro com o Real.

A performance tinha um caráter coletivo e contagiante. Por isso oferece como exemplo de performers Mick Jagger e Jimi Hendrix. O rock tem uma atitude “rock-dia” e é “o q é vivo”: “por isso dia ou aquilo que seja a medida do dia: não-antologia: nada ‘citado’. IN-CORPORADO”.³⁵⁶ A incorporação ao invés da citação, a política do saque, do *sampler*, política pirata, eram os outros métodos de invenção poética e crítica de Hélio Oiticica.³⁵⁷ Em 1974, mais uma vez lançando um olhar crítico sobre a própria obra *in-progress*, Hélio esclarece: “Minha atividade É PERFORMANCE: diga-se bem claro q PERFORMANCE (no MEU DIZER) é tudo menos a TENTATIVA DE NOVAS PERFORMANCES. Seria o desembocar da minha atividade criativa algo assim como desaguadouro (melhor que a saturada ‘síntese’) do q gerei como AMBIENTAL PARTICIPAÇÃO SENSORIAL SUPRASENSORIAL”³⁵⁸. E acrescenta que este é o caminho para a descoberta do corpo: “DANÇA DO CORPO SOLTO E LIVRE AO IMPROVISO Q PRESCINDE À INICIAÇÃO”.³⁵⁹ A performance seria uma forma de criação de multiplicidades que dessubjetivam na medida em que as pessoas se livram dos papéis sociais obrigatórios porque ela tem a ver com a “descoberta → CORPO/PERFORMANCE (...) q revele: invente: descubra”³⁶⁰ o novo. Neste sentido, a descoberta seria também o “EXPERIMENTAR-MUNDO”.³⁶¹

³⁵⁶ HO #0257/74.

³⁵⁷ Vale destacar que esta política foi posta em prática por outro tropicalista, Gilberto Gil, quando assumiu o cargo de Ministro da Cultura no governo Lula. É o que mostra Hermano Vianna em seu texto “Políticas da Tropicália”, assinalando que Gil, como ministro, foi “o principal militante na defesa do software livre e de seus códigos abertos, entendida como a principal batalha que está sendo hoje travada nos campos políticos, econômicos e culturais. Em aula magna proferida na USP, o discurso do ministro continha o seguinte trecho: ‘Eu, Gilberto Gil, cidadão brasileiro e cidadão do mundo, Ministro da Cultura, trabalho na musica, no ministério e em todas as dimensões de minha existência sob a inspiração da ética do hacker, e preocupado com as questões que o meu mundo e o meu tempo me colocam, como a questão da inclusão digital, a questão do software livre e a questão da regulação e do desenvolvimento da produção e da difusão de conteúdos audiovisuais, por qualquer meio, para qualquer fim’. Que outro ministro no mundo se assumiria hacker? Eis as vantagens de ter um tropicalista no poder”. Vianna, Hermano. “Tropicália: uma revolução na cultura brasileira”. Em: Basualdo, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

³⁵⁸ HO #0257/74.

³⁵⁹ Idem. A ausência de iniciação é outra diferença entre Oiticica e a teoria da performance. A iniciação, assim como o ritual, é uma constante nas definições de performance. Citaremos, a título de exemplo, um trecho de Glusberg: “ao invés de uma religião capaz de impor sentido aos atos, tudo ocorre como se no lugar do sagrado se instaurasse uma atitude orientada pelo secreto: gestos clandestinos, subterrâneos, desenvolvidos para um *pequeno grupo de iniciados*”. Glusberg, Jorge. *Idem*, p. 51.

³⁶⁰ Idem.

³⁶¹ Sobre a performance de Hendrix, Hélio dizia: golpeia de um golpe o q era ‘improviso repetitivo’: o q era ‘performar uma peça de repertório’: seu repertório é repetitivo de estoque para ser usado como elemento de INVENÇÃO e jamais ‘coleção’ de peças musicais a serem tocadas ocasionalmente: o seu ‘tocar’ era escrutinar o som do inaudível: INVENTAR o SOM-AMBIENTE pela manipulação da guitarra: a

A performance, acompanhada do experimental como forma não-interpretativa, cria frestas para a criação de papéis, para a ficcionalização. O conceito de experimental de Oiticica se fundamenta justamente em uma forma de exploração de possibilidades que conjuga subjetividade e mundo: “o experimental não é arte experimental. Os fios soltos do experimental são energias q brotam para um número aberto de possibilidades. No Brasil há fios soltos num campo de possibilidades: por que não explorá-los?”³⁶². Energia que brota do mundo, do Brasil, o experimental é o jogo de possibilidades, pura contingência. Mas Hélio usa essa perspectiva também para as performances do artista Vito Acconci que propõe uma experiência de “continuidade descontínua”³⁶³ entre corpo e performance. Neste caso, em que o artista se apresenta numa “performance-corpo”, Oiticica vê as possibilidades da intervenção do imponderável no relato dos espectadores. A performance, assim, se fragmentaria como experiências que se expandiriam sem limites “para regiões do pensamento aberto em aberto”³⁶⁴. Essa experiência era possível porque a performance-corpo permitia que o artista ficcionalizasse alguns papéis como paródia, o que inviabilizaria, de acordo com Oiticica, uma representação: tratava-se mesmo de uma encarnação, de uma possessão³⁶⁵.

guitarra não é um objeto-instrumento fechado e estático para servir ao virtuoso era chave ambiental: e SOM era AMBIENTE e modo introdutório-ambiental de EXPERIMENTAR-MUNDO. HO #0315/73.

³⁶² HO #0380/72.

³⁶³ HO #0203/73.

³⁶⁴ Idem.

³⁶⁵ A performance enquanto possessão e experiência de continuidade descontínua poderia ser pensada a partir da proposição feita por Rodrigo Lopes de Oliveira da performance como *différance* derridiana, ou seja, uma continuidade descontínua entre corpo e imagem, entre a morte e a vida: “Northrop Frye, teórico canadense, estabeleceu uma co-nexão entre a morte e a *différance* que se deve reconfigurar. Segundo o autor, o epitáfio é forma mais primitiva de poesia visual; ademais, manifesta o princípio derridiano da *différance*: a diferença entre o epitáfio e quem o olha (morto-vivo) e o aviso de que em breve a morte chegará. Parafraçando Frye, diríamos igualmente que, como o epitáfio, a performance do espírito de um antepassado (às vezes tornado diabo) – poderíamos falar também da Umbanda, com suas Pombagiras, Preto-Velhos, Caboclos e assim por diante, além dos Egungun africanos – é um espaço *diferencial*: “stop and look at me; I’m dead and you’re alive (difference), but you’ll soon be dead too (deferral)”. Mas ao contrário do epitáfio, o espírito ressurgente, ressuscita, visita os vivos e lhes executa uma performance. Não seria então uma *différance* mais que derridiana(?). Posso arriscar uma resposta provisória: se o espírito ancestral retorna, significa que ela/ele, e conjuntamente nós, naquele instante presenciando ou mesmo no próprio êxtase da possessão, somos imortais e, portanto, testemunhamos, num tempo mais curto que de um relâmpago, a morte adiada e diferida eternamente, imortalidade na figura do espírito que volta. Mais do que o epitáfio, o qual anuncia que cedo ou tarde encontraremos a morte, a possessão é o diferimento infinito da própria morte (através da imortalidade do espírito) e o encontro com o diferente e radicalmente outro. Isto é sem dúvida um paradoxo aparentemente insolúvel (morto/vivo, zumbi/cidadão): uma performance da *différance*”. Oliveira, Rodrigo Lopes de. “Possessão”. Em: *Sopro*. n. 2. Jan. 2009.

Mas Hélio inventou um novo conceito para “um tipo de atividade que não esteja irremediavelmente reduzida à contemplação do acabado: *auto-teatro*”³⁶⁶. Hélio explica este conceito da seguinte forma:

Quando eu proponho situações, como a que agora procuro levar a cabo: projeto central park e outros paralelamente para diferentes contextos, não estou querendo criar obras ou transformar ingenuamente ambientes em obras: a estrutura-abrigo-labirinto ou que forma tomar, é o lugar onde proposições abertas devam ocorrer como uma prática, não ritualística, o que coloco em comparação como se fora um circo ‘sem ritual ou espetáculo’, um auto-teatro onde os papéis estão embaralhados. Performer, espectador, ação, nada disso possui lugar ou tempo privilegiado: todas essas tarefas se dão em aberto no mesmo tempo em lugares diferentes; não há também a urgência de criar nada: a auto-performance de cada um seria a tarefa-goal que liga tudo.³⁶⁷

Hélio escreve o primeiro “Auto” em 1969, ainda em Londres e o coloca ao lado de contos e das capas feitas no corpo como formadores da experiência *subterrânea*. Hélio encontra nos autos, na “autotações”³⁶⁸, uma forma de crítica para expressar “algo vivo, mais jornal”. Não por acaso, em parceria com Waly Salomão, planejou a *Groovie Promotion*. O procedimento da *Groovie* consistia no envio de recortes de jornal brasileiros, feitos por Waly, para Hélio Oiticica em Nova Iorque³⁶⁹. Esses recortes, entretanto, não eram simples documentos de descrição da realidade, mas “documentos de experimentalidade brasileira: experimentalidade-alimento”³⁷⁰. Em 1978, Hélio cria outro conceito, “diajornálio”, “nem diário nem agenda nem scrapbook”³⁷¹, e anotou: “com retrospecto-delay dou entrada em fotos e anotações”.

³⁶⁶ HO #0511/71.

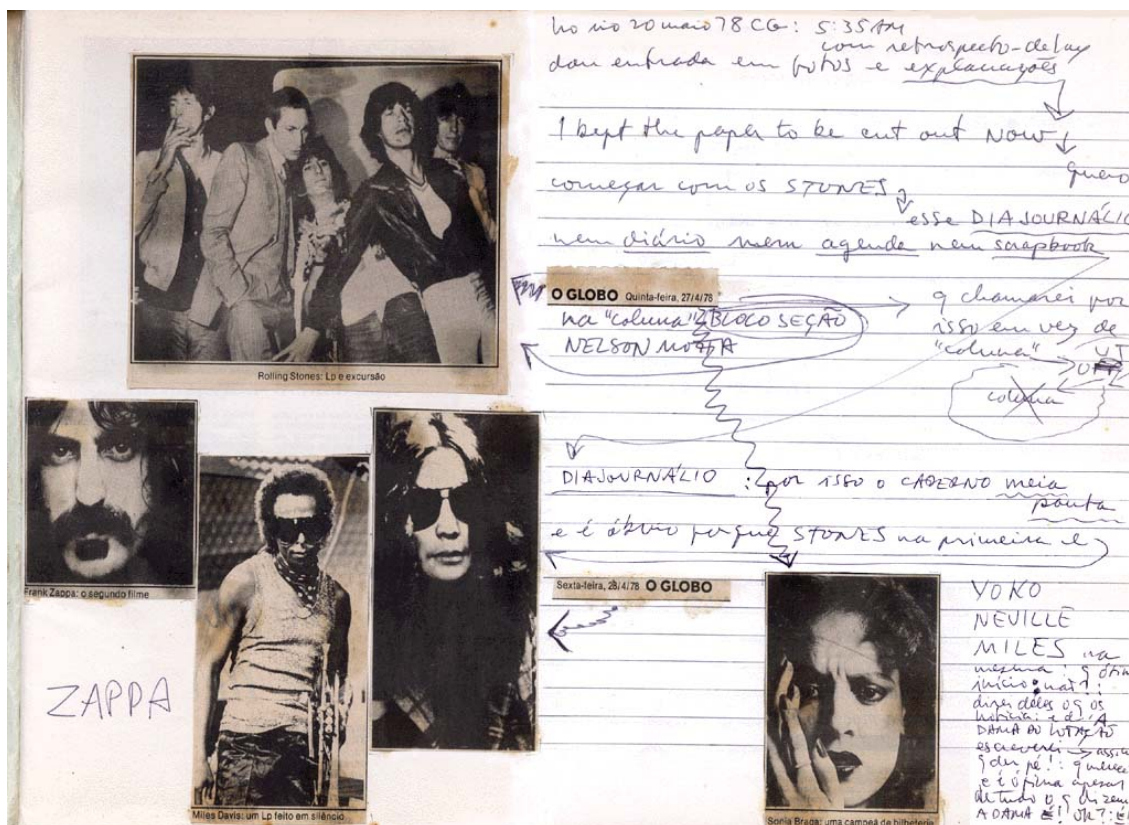
³⁶⁷ HO #0511/71.

³⁶⁸ Hélio cria este termo para designar algumas anotações em um caderno. HO #0094/77.

³⁶⁹ Como explica Frederico Coelho: “Entre 1971 e 1973 Waly alimentava o ‘repertório de Oiticica para seus planos de publicação com a criação de sua *Groovy Promotion*, a qual consistia em uma operação de corte e recorte da vida urbana brasileira naquele período. Sua ‘promoção’ era feita através do envio de pacotes/envelopes que Waly remetia a Oiticica pelo correio, contendo notícias da imprensa popular carioca, com manchetes trágicas e fotos em geral, geralmente abordando temas da violência urbana. As ações do Esquadrão da Morte, em pleno vapor naquele período, era um dos pratos principais da *Groovy Promotion*. Hélio, que escreveu uma série de fragmentos e apontamentos sobre a iniciativa de Waly – dando-lhe inclusive status de *produção textual* – chamou esse procedimento de Prosa-pacote ou Prosa-recorte.”. Coelho, F. *Livro ou livro-me*, 2010, p. 74. cf. especialmente o capítulo “O salto e o troço”, pp. 65-85. A *Groovie* (Hélio e Waly a escrevem com *ie*) *Promotion* já se apresentava como procedimento em *Me segura qu’eu vou dar um troço*, livro de Waly que foi paginado e diagramado por Hélio.

³⁷⁰ HO #0189/73.

³⁷¹ HO 0104/78.



Primeira página de *Diajornálio*. 1978.

Hélio fazia uma escrita *subterrânea* e labiríntica, não-linear, não-narração: “labiríntico-claro-deliante não linear tão próximo do q quero (e o q quero não sei) quanto tempo-anos levarei para delinear-não linearmente labirinto sem linha”³⁷², escreve em *Diajornálio*. Mas os “autos” recebem uma definição mais precisa em uma carta a Lygia Clark: “uma autobiografia inventada também, isto é, nada de narrações ou textos factuais”³⁷³. A invenção de uma autobiografia, “Autobiografia de todo mundo”, como a de Gertrude Stein, outra autora caríssima a Oiticica, ganha contornos mais precisos que nos permitem entender como o auto-teatro sairia de uma forma de representação, pois a performance, para Hélio, era uma maneira de se travestir: “Mick Jagger ídolo-acabado travestido-performance”³⁷⁴. Severo Sarduy explica que o travestimento é esta superfície do corpo, sua pura exterioridade que não esconde nada a não ser “o próprio fato do travestimento”³⁷⁵. A performance como travestimento é a tentativa de fazer coexistir várias subjetividades, sexualidades e naturezas em um só corpo. O que não quer dizer que seja uma naturalização destas multiformas e

³⁷² HO # 0104/78.

³⁷³ HO #1000/69. Também publicado em Oiticica, Hélio; Clark, Lygia. *Cartas – 1964-1974*, 1998, p. 128.

³⁷⁴ HO #0511/71.

³⁷⁵ Sarduy, Severo. *Escritos sobre um corpo*. Ligia Chiappini e Lúcia Teixeira Wisnik (trad.). São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 27.

multiforças, mas sim, como dizíamos, sua incorporação como diferença, ou seja, é a partir de um estranhamento que impele à experimentação que o novo poderia ser descoberto e inventado através do questionamento do limite do corpo, do que é humano.

Aí está também a importância do ato na arte de performance que incorpora o ato criativo de Paul Klee e Marcel Duchamp, na *Aktionen* de Joseph Beuys, na *Action Painting* de Pollock, nos Acionistas (ou Ativistas) de Viena, o ato de vestir, de Oiticica, o *Te-ato* de José Celso. Trata-se de levar o corpo ao limite. Esta reivindicação do ato era uma maneira de romper com certo automatismo de repetição das formas da arte e mesmo com certa conformidade política. Agir era, nesse sentido, reagir “no ato”, no tempo presente. O ato da performance desvincula-se da obra, melhor dizendo, desmaterializa o objeto, para dar um espaço maior à experiência corporal, em uma espécie de sensibilização extrema que tira o espectador da contemplação e o leva para uma esfera de cumplicidade. Esta, por sua vez, é pensada a partir de um encontro com uma cena em que o imprevisto ocupa o lugar do roteiro na inclusão imediata de uma alteridade. De modo que a performance já não poderá ser pensada somente em termos estéticos, mas também éticos. Ou ainda, o que Hélio propõe como performance é profundamente estético por causa das sensações, o *suprasensorial*, e o é na exata medida de sua ética (a inclusão da alteridade).

Neste sentido, pensando a partir d’*O percurso das Super-sensações* proposto por Raúl Antelo³⁷⁶, poderíamos dizer que no Brasil dos anos 1960, quem inaugura esta ética-estética é Clarice Lispector, mais precisamente em 1964, quando publica *A Paixão segundo G.H.* Ali, numa vertiginosa narrativa em que G.H. pensa e age simultaneamente, (os “pensamentos” de Oiticica), Clarice apresenta um corpo que não se encerra em si mesmo: é no corpo da barata, nesta alteridade absoluta, que G.H. faz uma experiência de si. G.H. reafirma o que falávamos com Lacan, Oswald e os *Parangolés* de Oiticica: o conhecimento de si só se realiza na medida em que existe um outro. E esta relação é de cumplicidade e de consentimento. Ela atravessa o corpo, penetra os corpos. Nesta relação, o outro é tomado em sua diferença radical.

Se, por um lado, a performance evidencia o corpo, por outro, existe também uma predominância do olhar. Ao contrário do *happening*, em que os espectadores eram convidados a adentrar nas instalações, a fazer a obra, a performance constitui-se em uma dinâmica de contemplação e de participação. No entanto, este formato permite, de

³⁷⁶ cf. Antelo, Raul. “O percurso das sensações”. Em: *Transgressão e Modernidade*. Em: *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

forma intensiva, que a coisa observada também observe o espectador. Uma espécie de cumplicidade, tal qual a barata com G.H., funda uma forma de sensibilização que extravasa a dimensão individual: trata-se de uma coexistência. É o apagamento da diferença entre observador e observado, ou seja, entre sujeito e objeto, e o olhar com o corpo, que podemos ler em *Lispector*:

Santa Maria, mãe de Deus, ofereço-vos a minha vida em troca de não ser verdade aquele momento de ontem. A barata com a matéria branca me olhava. Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo³⁷⁷.

A presença de uma ausência e o olhar que se inscreve no corpo, que incorpora o outro, é o que se apresenta de uma forma radical em *A Paixão segundo GH*, e esta articulação aparece no embate entre desejo e dominação. Se a falta, por um lado, é a única via possível para o desejo, é ela também a porta da dominação humana. Este é o equilíbrio impossível da civilização, como já alertava Freud em 1930, ou, como dizia Benjamin: é a simultaneidade entre cultura e barbárie. Mas é, também, o que a “civilização” tenta esconder. O ato performativo, neste sentido, vem atualizar esta simultaneidade entre civilização e barbárie quando implica o espectador na obra. Pode-se ver um corpo jorrando matéria branca, ou, no caso de *Acconci*, um corpo se mordendo e não intervir, ou ao contrário, interromper. E não é um teste para ver quem é bom ou mau. Como experimental, o objetivo da performance, como também do happening, é levar as situações e os corpos ao limite, deixar marcas nos corpos. Neste sentido, a performance nunca é individual, antes, obedece à mesma lógica da escritura barthesiana ou, a do travestimento, apontada por Sarduy: não é um autor que escreve a obra, não é um corpo que realiza a performance, mas sim uma relação que se estabelece com o outro, uma relação de devir.

Qual é a diferença entre o encontro de G.H. com a barata e o encontro do espectador no *Bólido* homenagem a Cara de Cavalo? Ou mesmo com a performance

³⁷⁷ *Lispector*, Clarice. *A paixão segundo G. H.*, 1988.

*Coyote*³⁷⁸ e *Como explicar desenhos a uma lebre morta*³⁷⁹, de Joseph Beuys? A performance vem então contestar o conceito de realidade e não atestá-la, como queriam os teóricos apresentados anteriormente. Em suma, a performance nos diz que a realidade é mágica, daí a dimensão não ritualística de Oiticica (e não por acaso, o “realismo mágico” também está em evidência nos anos 60 e 70), e por ser mágica, pelo seu *auto* ser também *outro*, ser travestimento e metamorfose, a performance contesta o limite do que é humano e o limite da realidade. É através da contestação deste limite que se abrirá a possibilidade do experimental e as possibilidades de inventar mundos.

4.6 Capa-corpo-roupa-mundo

*Qual a fantasia vão me pedir que eu
vista para tolerar meu corpo nu?
Vou andar até explodir colorido
O negro é a soma de todas as cores.
A nudez é a soma de todas as roupas.*
Gilberto Gil psicografado por Rogério Duarte

No início dos *Parangolés*, Hélio tinha pensado um procedimento para o uso das capas que consistia em três ciclos: no primeiro, “o participante assiste a outro que a veste”; no segundo, “ele mesmo veste e desvenda a estrutura-cor da mesma”; no terceiro, “participa de um vestir-assistir coletivo”³⁸⁰. Ou seja, o participante precisa ver para poder entender e mimetizar, e aí sim vestir e agir ao seu modo. A prática do dia-a-dia, a vida como arte, o prolongamento das “vivências” propostas por Hélio podem ser entendidas por esse procedimento mimético aventado no *Parangolé* com o processo “assistir-vestir”. O “ato de vestir” a capa, explica Hélio, levou à descoberta de um espaço inter-corporal que ele entendia como o espaço entre a capa e o corpo, mas que também pode ser entendido como o espaço entre os corpos desse coletivo.

Em 1965, em outro texto, ao que tudo indica posterior àquele em que postula os ciclos de participação, Hélio anota que não quer pensar os *Parangolés* como se eles estivessem “situados em relação ao espaço e ao tempo”, mas como uma “vivência

³⁷⁸ Beuys viaja para os Estados Unidos para realizar uma performance em que ele, enrolado em um feltro, ficou trancado em uma jaula por alguns dias na companhia de um coiote. cf. Borer, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

³⁷⁹ Trata-se de uma performance em que Beuys cobre o rosto de mel e ouro carregando nos braços uma lebre morta para quem ele explica os desenhos da exposição.

³⁸⁰ HO #2278/sd.

mágica dos mesmos”³⁸¹. Essa experiência seria “mágica”, porque o ato de vestir seria um acontecimento em que o corpo desperta sua condição criadora revelada através da dança: “o vestir já em si constitui a totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele na sua condição de núcleo-estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço inter-corporal”³⁸². O espaço inter-corporal, o contato entre capa e pele, é exterior ao corpo. É nesse espaço que se produz sensível, imagens que serão projetadas no corpo do outro: “ao vestir uma obra você vê o participante o que se desenrola no ‘outro’”³⁸³. O que significava este outro para Hélio foi traduzido por Waly Salomão em *Qual é o Parangolé?*: “o outro não é uma abstração descarnada, com o qual é imperativa a união para construir uma futura sociedade utópica, como no redentorismo marxista. O outro é um corpo de *carne y hueso* que opera uma transmutação do próprio corpo do Hélio tornando-o sensível ao sensível”³⁸⁴.

Os *Parangolés*, por proporcionarem uma vivência mágica no ato de vestir, fazem com que o indivíduo se aproprie de outra realidade e da realidade do outro. É a sua metamorfose, uma transmutação imagética, que o abre para o mundo. O ato de vestir implica a apropriação de um sensível exterior. Ou seja, nos apropriamos de algo estranho a nós para nos tornarmos reconhecíveis, sem, no entanto, perdermos nossas singularidades. Esse é o procedimento da moda, de acordo com Georg Simmel:

As condições vitais da moda como uma manifestação constante na história da nossa espécie podem assim descrever-se. Ela é imitação de um modelo dado e satisfaz assim a necessidade de apoio social, conduz o indivíduo ao trilho que todos percorrem, fornece um universal, que faz do comportamento de cada indivíduo um simples exemplo. E satisfaz igualmente a necessidade de distinção, a tendência para a diferenciação, para mudar e se separar. E este último aspecto consegue-o, por um lado, pela mudança dos conteúdos, que marca individualmente a moda de hoje em face da de ontem e da de amanhã, consegue-o ainda de modo mais enérgico, já que as modas são sempre modas de classe, porque as modas da classe superior se distinguem das da inferior e são abandonadas no instante em que esta última delas se começa a apropriar. Por isso, a moda nada mais é do que uma forma particular entre muitas formas de vida, graças à qual a tendência para a igualização social se une à tendência para a diferença e a diversidade individuais num agir unitário³⁸⁵.

³⁸¹ HO #2085/65.

³⁸² Idem.

³⁸³ HO #0070/64.

³⁸⁴ Salomão, Waly. *Qual é o Parangolé?*, 2003, p. 36.

³⁸⁵ Simmel, George. *Filosofia da moda e outros escritos*. Lisboa: Textos & Grafia, 2008, p. 24.

A vestimenta era um elemento muito importante para a geração dos 60/70, seja no movimento *hippie* norte-americano, seja nas capas de Oiticica, ou nas roupas dos músicos baianos. A instalação *Tropicália* foi, inclusive, palco de um ensaio fotográfico com modelos que posaram com as roupas de Solange Escosteguy. Christopher Dunn salienta que “as inovações musicais dos tropicalistas geraram menos controvérsia do que suas apresentações extravagantes dessa nova estética” e isso em muito se devia às roupas³⁸⁶.

Caetano Veloso definiu o *Tropicalismo* como uma moda em uma conversa com Augusto de Campos, em 1968, ao responder à pergunta do crítico sobre o que seria aquele movimento: “um movimento musical ou um comportamento vital, ou ambos? Ambos. E mais ainda: uma moda. Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer com o *Tropicalismo*. Topar esse nome e andar um pouco com ele. Acho bacana. O *Tropicalismo* é um neo-anthropofagismo”³⁸⁷. Em 1969, avaliando sua instalação *Tropicália* como “nova imagem”, Hélio diz que ela se tornou uma “palavra-conceito”, cujos efeitos ele não podia imaginar na época da sua invenção. A *Tropicália* se tornou, diz Oiticica:

definição de um novo sentimento no panorama cultural geral, ou a síntese de uma visão cultural específica, de diferentes campos de formas artísticas em sua manifestação, interrelacionados em suas metas específicas: o teatro, a música popular, o cinema além das artes plásticas em toda as suas experiências de vanguarda no Brasil (principalmente Rio e S. Paulo) encontraram na *tropicália* uma identificação sem escopos (...) a própria palavra hoje é usada para definir alguma coisa muito característica, no coletivo; ela virou um adjetivo, *uma moda*, cobrindo as áreas mais superficiais, mas também a reflexão mais profunda do nosso contexto.³⁸⁸

Como assinala Silviano Santiago em *Caetano enquanto superastro*, a imagem que os músicos apresentavam ao público era tão importante quanto a linguagem. E nisso incluem-se as roupas, a ambigüidade sexual, os cabelos, a dança, etc. Basta lembrar do estranhamento causado por Caetano no *III Festival Música Popular* da TV Record, em 1967, quando ele sobe ao palco de gola rolê com os *Beat Boys* argentinos, que tinham cabelos compridos e guitarras elétricas, para cantar *Alegria Alegria*. Como diz Caetano,

³⁸⁶ Dunn, Christopher. *Brutalidade jardim*, 2009, p. 119.

³⁸⁷ Campos, Augusto. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 115.

³⁸⁸ HO #0535/69. A tradução ao português foi publicada em: Basualdo, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 310.

isso “representava de modo gritante tudo que os nacionalistas da MPB mais odiavam e temiam”.³⁸⁹

Gonzalo Aguilar ressalta a moda como chave de leitura importante para o *Tropicalismo* enfatizando o caráter temporal, a imitação como procedimento e o estímulo erótico próprios da moda articulados à atuação dos músicos na televisão³⁹⁰. Isto causou muitos problemas já que, no Brasil, durante a ditadura, a censura moral andou ao lado da censura política. Carlos Fico conta que uma das narrativas, entre as tantas que tinham a finalidade de legitimar a repressão, era “a tese de que a ‘crise moral’ era fomentada pelo ‘movimento comunista internacional’ com o propósito de abalar os fundamentos da família, desencaminhar os jovens e disseminar maus hábitos – sendo, dessa maneira, a ante-sala da subversão”³⁹¹. A moral, os bons costumes, a manutenção da família eram, segundo o imaginário de boa parte da população e do regime, os primeiros passos para se estabelecer uma “revolução comunista”. A violência da vestimenta, da cabeleira, dos gestos que indefiniam a sexualidade, não poderia ser tolerada pelo regime, muito menos na televisão. Enquanto os tropicalistas apresentam o programa na TV Tupi, *Divino Maravilhoso*, muitas cartas chegam reclamando dos seus comportamentos. Essa subversão aos “bons costumes”, tanto na televisão quanto nos shows, culminaram na prisão de Caetano e Gil. Os músicos tropicalistas mostraram a potência subversiva das imagens que poderiam ser apropriadas sem que fosse diretamente atribuída a eles a autoria da sua inspiração³⁹². Eram imagens que criavam moda, que transmitiam modos de ser que poderiam ser apropriados no cotidiano.

Tomando a moda como um procedimento, podemos atribuir à postura anárquica dos músicos tropicalistas uma prática política, já que a moda tem como processo a cópia e a reprodução sem controle. Silviano Santiago atenta para o controle da imagem feita pelo super-astro, ou seja, para o cuidado com as roupas, as montagens, os arranjos, os ornamentos a serem usados. Segundo Santiago, o controle da própria imagem seria possível, entretanto, seus efeitos são incontrolláveis porque a imitação é a forma de veiculação dessas imagens. O que faz da moda uma transmissão de modos de ser, transmissão como o *suprasensorial*, porque não existe uma essência do sujeito, este é

³⁸⁹ Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*, São Paulo: Cia das Letras, 2008.

³⁹⁰ cf. Aguilar, Gonzalo. *A poesia concreta: as vanguardas na encruzilhada modernista*, 2005.

³⁹¹ Fico, Carlos. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. *Topoi* – Revista de História (UFRJ). n. 5. Rio de Janeiro: dezembro de 2002. pp. 251-28.

³⁹² Caetano em *Verdade Tropical*, conta também que uma das vezes que pensou que ia morrer na prisão foi o dia em que lhe tiraram da cela e levaram para fora do quartel. Depois de andar um pouco, Caetano e dois militares que o acompanhavam apontando-lhe uma metralhadora, chegaram ao barbeiro para raspar seus cabelos.

apenas um modo, uma imagem, que pode ser apropriado infinitamente: “o mimetismo é consequência do fato de que toda forma, mesmo quando ela parece ter uma relação essencial com o sujeito que a hospeda, é capaz de multiplicar-se e de reproduzir-se fora do próprio sujeito, de transmitir-se a outros”³⁹³, explica Emanuele Coccia. Silviano Santiago percebe essa capacidade mimética da moda de Caetano: “linguagem, roupas, acessórios: forçados, violentamente artificiais, igualados para todos, todos se comunicando com o mínimo esforço, pois todas as *figuras da aparência* se encontram regidas pelo código da semelhança”³⁹⁴. Ou, seja, é a aparência e a exposição que são capazes de contágio. É somente através da moda, explica Emanuele Coccia, que a aparência do corpo se faz presente. É esse corpo exterior que dá a ver nosso corpo anatômico: “a roupa é um corpo transformado em nossa própria pele, é a faculdade de transformar o impróprio absoluto no absolutamente próprio; e, vice-versa, de transferir (alienar) o próprio (enquanto o que há de mais íntimo) naquilo que lhe é absolutamente estranho”³⁹⁵. A roupa, a moda, portanto, tem a capacidade de singularizar a subjetividade projetando-se para o fora, para o mundo e, ao mesmo tempo, incorpora os pedaços do mundo. É, nesse sentido, uma alienação do corpo: “Aquilo que tem lugar na moda é o exato contrário daquilo que acontece na consciência: nessa, o mundo se faz imagem diante de nós e dentro de nós; na moda, somos nós que nos tornamos imagem diante do mundo e fora de nós”³⁹⁶. A alienação do próprio corpo em um exterior era o que Hélio percebia no inter-espço criado pelos *Parangolés*: o mimetismo, através do seu uso por outrem, e a singularização do uso em cada corpo.

Hélio, nos anos 70, radicaliza o *Parangolé*: se antes eram capas para serem vestidas ou feitas no corpo, agora elas seriam incorporação e extensão do corpo e do ambiente. Esse projeto é explicitado em *Bodywise*, um documento em que escreve sobre o uso das capas, já na década de 1970 e já com a absorção das *Galáxias* de Haroldo de Campos e a sua “transcriação” de *Hagoromo*. Em uma carta ao poeta concreto, Hélio diz³⁹⁷:

³⁹³ Coccia, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010, p. 58.

³⁹⁴ Santiago, Silviano. “Caetano enquanto superastro”. Em: *Uma literatura nos trópicos*, 2000, p. 163. Como lembra Frederico Coelho, Silviano Santiago e Hélio Oiticica tiveram uma intensa convivência durante os anos 1971-1973. É neste período que Silviano escreve alguns textos que seriam publicados em *Uma literatura nos trópicos*, inclusive este sobre Caetano Veloso. cf. Coelho, Frederico. Livro ou livro-me, 2010, especialmente as páginas 68-72.

³⁹⁵ Coccia, Emanuele. *Idem*, p. 84.

³⁹⁶ *Idem*.

³⁹⁷ HO #1122/73.

A Tennin without her robe,
A bird without wings,
How shall she climb the air?

q quero tie up com um argumento q é essencial em tudo o q tenho pensado e tentado dar uma ideia do q quero q seja: o argumento e a razão dessas referências a HAGOROMO, q nascem da sua referência aos NINHOS (BABYLONESTS) daqui com o céu do céu e o fator de simultaneidade atmosférica, etc., fazendo de você portanto o causador de tudo, me levaram a mais um compromisso com ele: é q a revelação q para você foi o fator de simultaneidade atmosférica ambiental céu do céu branco no branco, etc., se tornou para mim um problema ligado ao fator de q corpo e ambiente nesse caso possuem uma ligação intrínseca q é revelada pelo fato de ser O MANTO DE PLUMAS o robe uma síntese de pele-manto-ambiente, q é então revelado pela referência acima anotada: quando ele se funde no céu do céu ele é corpo e manto ao mesmo tempo e um não pode existir sem o outro: isso tudo tem muito a ver com as CAPAS e a idéia de "ambiente" simultâneo dos NINHOS: como se o ambiente fosse um prolongamento uma extensão do ambiente-corpo e q só tivesse razão de ser quando ligado a essa relação-corporificada essencial; as referências a meu ver se enriquecem e enriquecem o todo a q me refiro: quero q o sentido de CAPAS PRA VESTIR não se reduza a objeto-arte de vestir ou a obra-de-participação porque não são isso: são como extensões-pele q reincorporam o experimentador participante ao ambiente-corpo, isto é, ao ambiente imediatamente ligado ao corpo q é o q está ao alcance do corpo: nada mais próximo a isso

A capa como extensões-pele tem um caráter transformador e mágico do uso dos *Parangolés*: uma função política. Estas transformações dos *Parangolés* também são atribuídas às reflexões de McLuhan, que dizia que a importância das roupas acompanhava a passagem de uma sociedade visual para uma sociedade tátil. Nas sociedades táteis, a nudez perdia o seu valor subversivo para dar espaço às vestimentas que eram, de acordo com McLuhan, um “manifesto não-verbal de subversão política”³⁹⁸. A simultaneidade do *Parangolé* assume um caráter político de relação com o mundo: o envolvimento entre capa e corpo, capa e ambiente, o corpo como extensão da casa.

As capas como extensão do corpo são uma maneira de testar os limites do mundo: que tamanho tem um “ambiente-corpo”? O que está ao alcance do corpo se a simultaneidade atmosférica ambiental de *Hagoromo* está presente? Com seus elementos mágicos de incorporação, as capas são uma forma de travestimento, de devir-mundo. O corpo seria a medida, assinalava Hélio em *Bodywise*, com suas pulsões e seus fantasmas, suas fantasias. Portanto, não foi por acaso que Hélio comparou as capas com a fantasia: “a roupa se aproxima da fantasia q também (em ambos os casos) não se querem reduzir a ‘mediadoras’ como sejam os objetos ritualísticos a gratuidade originária em ambas as livra não só do role (função) como dos compromissos com mediações ritualísticas livrando-as ao jogo livre do clímax-corpo com as possibilidades abertas ao uso delas”³⁹⁹. A fantasia, o fantasma, a imagem que está na dança fazem das capas, à maneira das *Pathosformel* de Warburg lidas por Didi-Huberman, uma forma de carregar o mundo nas costas. Um espaço em constante mutação, metamorfose e transformação, uma forma de devoração do mundo que multiplica os corpos, não os

³⁹⁸ McLuhan, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Décio Pignatari (trad.). São Paulo: Cultrix, 1971, p. 142.

³⁹⁹ HO # 0203/73.

absorve enquanto identidade, ao contrário, incorpora e produz diferença: a superantropofagia.

As capas teriam o poder mágico da incorporação de uma nova realidade, de freqüentar outros mundos, outras naturezas. Esta era também uma definição de Hélio para o *suprasensorial* que seria uma forma de incorporação sensorial pela intensificação da experiência. Daí a afirmação de Hélio quando se refere ao *suprasensorial*: “vestir uma peruca, mais do que um ato prático é um ato mágico: é a incorporação de uma nova realidade”⁴⁰⁰; os *Parangolés*, por sua vez, proporcionam uma “vivência mágica”.

As fantasias têm uma importância fundamental nestas definições de Oiticica. Ele e seu amigo, o artista Carlos Vergara, mantiveram uma conversa sobre o Bloco de carnaval carioca Cacique de Ramos, que chamou a atenção de ambos pela sua forma anárquica, pela uniformidade e multiplicidade. Em meio ao arquivo Hélio encontra-se um texto intitulado *Igual e Diferente*, cujo autor é Eduardo Viveiros de Castro⁴⁰¹. O texto foi escrito para a ex-posição organizada por Vergara no início dos anos 1970 e aborda o Cacique de Ramos. Nele, Viveiros de Castro aponta que existem dois modos de conceber a relação entre indivíduo e grupo: um deles é que o social é anterior ao indivíduo (é a totalidade que determina o individual, o indivíduo seria um suporte que adquire existência na medida em que incorpora mediunicamente os significados coletivos). “Nesse sentido todo ser humano é um médium: encarna outra coisa que si mesmo”; o outro modo é a do grupo pensado como produto contingente de uma associação de indivíduos (o indivíduo seria o cosmo originário, um elemento autosuficiente que cria o social por um ato de vontade ou o recusa por um ato de liberdade). Viveiros de Castro argumenta que a forma predominante de organização social é a segunda, e que a primeira é característica das sociedades ditas primitivas. No Brasil, continua, poderíamos encontrar a primeira constituição em dois momentos: no carnaval e na possessão religiosa. A encarnação de outra coisa além de si mesmo através da mediunidade é o que permite a metamorfose do eu, uma transmutação. O social não é criado a partir da centralidade do indivíduo; o que se entende por social é a multiplicidade das relações entre indivíduo e mundo, o corpo-a-corpo com o mundo. Viveiros centra-se no carnaval e aponta que as mudanças que ocorrem neste “tempo

⁴⁰⁰ HO # 1597/s.d.

⁴⁰¹ HO # 0337/s.d. No arquivo de Hélio Oiticica não há informações sobre autoria do texto, menciona-se apenas a possibilidade de ser de Vergara. Em conversa com Eduardo Viveiros de Castro acabamos descobrindo que o texto foi escrito por ele para a *Ex-posição*, uma coletiva que contou com as fotos do Cacique de Ramos feita por Vergara na década de 1970.

outro” relacionam-se diretamente com o cotidiano: “as mudanças comportamentais instauradas pelo carnaval se acompanham de uma mudança na própria experiência do ‘eu’, na percepção da ‘individualidade’ do sujeito, e de uma mudança do ‘outro’, ou melhor, da relação do sujeito com os outros sujeitos – na experiência de participação no grupo”⁴⁰². Nesse sentido, a fantasia e a máscara têm uma função singular: são a possibilidade de incorporar, ou in-vestir, como explica o antropólogo, outra realidade. É uma “dialética da individualização e da desindividualização”⁴⁰³.

O Bloco Cacique de Ramos era conhecido pela uniformidade das suas fantasias, uma maneira de cessar as hierarquias e instaurar uma anarquia. A crítica implícita ao sectarismo apontava para a forma mediúnica: todos incorporavam o coletivo, no entanto, cada um ao seu modo, cada um no próprio corpo. “Uma paixão do mesmo e um desejo do outro ao mesmo tempo”⁴⁰⁴. Hélio e Vergara estabelecem uma conversação, que ganha o nome de “RAP in progress”⁴⁰⁵, sobre o bloco Cacique de Ramos. Nela, Vergara fala de um “corpo só” propiciado pelo bloco e que, para além de uma performance, “exige de você uma vontade de se juntar no fenômeno, coletivo (...) você chega lá e compra a forma de se identificar com os outros, com aquela fantasia que é uma coisa de fazer um corpo só”⁴⁰⁶. Hélio Oiticica, por sua vez, assinala aí a incorporação do outro que não se daria pelo sacrifício nem pelo ritual, mas sim pela dança: “aqui é importante que a coisa seja feita na dança, é como um play. Quer dizer isso é que é a grande diferença, não existe o sacrifício da pessoa se entregar”⁴⁰⁷. Não existe sacrifício, nem dominação porque todos são chefes; o que acontece, como argumenta Vergara, é uma “massificação do Cacique”, o que se configura como um elogio do anonimato. No Cacique de Ramos, nos *Parangolés* de Oiticica e nas suas extensões para o mundo e corpo, era possível entrever uma força *subterrânea*, que poderíamos chamar, com Pierre Clastres, de uma “sociedade contra o estado”. Pois uma enorme força *subterrânea* emerge daí: que poder vigoraria em uma sociedade onde todos são caciques? Não seria esta uma sociedade onde o Estado é impossível, aproximando-nos do que diz Clastres? Talvez esta tenha sido uma das proposições mais próximas do que nos descrevia Clastres sobre o chefe sem poder das “sociedades

⁴⁰² HO #0337/s.d.

⁴⁰³ Idem.

⁴⁰⁴ Idem.

⁴⁰⁵ RAP era a sigla para os diálogos entre Hélio e alguns amigos que significa: “Rappist writing talkings or tapings progressing subject”. HO #0393/73.

⁴⁰⁶ HO #0504/73.

⁴⁰⁷ Idem.

primitivas”⁴⁰⁸, uma vez que, conforme apontaram Oiticica e Vergara, no Bloco, não existia coerção. Nada nem ninguém era obrigado a entrar no bloco, ao mesmo tempo em que, para fazer parte dele não era preciso consentimento: “é pela tua vontade a aceitação – explica Vergara – já está implícita se você tem vontade você se integra e não tem problema (...) percebi que a gente estava misturado em uma multidão, quer dizer, de individualizações primeiro, quer dizer, milhares de individualizações (...) cada fantasia tinha a tentativa de individualizar sua fantasia”⁴⁰⁹. A unidade da fantasia e uma diversidade de corpos: a alma coletiva e a singularidade dos corpos de *Apocalipopótese*⁴¹⁰. Vergara, Oiticica e Viveiros de Castro estão falando de uma forma social que funciona *apesar* do indivíduo, sem ter uma “performance social programada”⁴¹¹. Uma forma de possessão ou de incorporação. O traço mediúnico mencionado por Viveiros de Castro pode ser visto na descrição que Vergara faz dos que estão fora do bloco. Em um dado momento do desfile, parte da fantasia era arremessada para o alto, e na medida em que as peças caíam as pessoas fora do Bloco as recolhiam e vestiam, ou mesmo entregavam-nas umas para as outras. “As pessoas que estão participando de fora – assinala Vergara –, mas que não estão com a pele de cacique, eles pegam a coisa do corpo e botam na cabeça então trazem para dentro então tem uma

⁴⁰⁸ “As sociedades primitivas são sociedades sem Estado porque, nelas, o Estado é impossível. E entretanto todos os povos civilizados foram primeiramente selvagens: o que fez com que o Estado deixasse de ser impossível? Por que os povos cessaram de ser selvagens? Que formidável acontecimento, que revolução permitiram o surgimento da figura do Déspota, daquele que comanda os que obedecem? De onde provém o poder político? Mistério, talvez provisório, da origem. Se parece ainda possível determinar as condições de aparecimento do Estado, podemos em troca precisar as condições de seu não-aparecimento, e os textos que foram aqui reunidos tentam cercar o espaço do político nas sociedades sem Estado. Sem fé, sem lei sem rei: o que no século XVI o Ocidente dizia dos índios pode estender-se sem dificuldade a toda sociedade primitiva. Este pode ser mesmo o critério de distinção: uma sociedade é primitiva se nela falta o rei, como fonte legítima da lei, isto é, a máquina estatal. Inversamente, toda sociedade não-primitiva é uma sociedade de Estado: pouco importa o regime socioeconômico em vigor. É por isso que podemos reagrupar numa mesma classe os grandes despotismos arcaicos – reis, imperadores da China ou dos Andes, faraós – as monarquias mais recentes – O Estado sou eu – ou os sistemas sociais contemporâneos, quer o capitalismo seja liberal corno na Europa ocidental, ou de Estado como alhures... Portanto, a tribo não possui um rei, mas um chefe que não é chefe de Estado. O que significa isso? Simplesmente que o chefe não dispõe de nenhuma autoridade, de nenhum poder de coerção, de nenhum meio de dar urna ordem. O chefe não é um comandante, as pessoas da tribo não têm nenhum dever de obediência. O espaço da chefia não é o lugar do poder, e a figura (mal denominada) do ‘chefe’ selvagem não prefigura em nada aquela de um futuro déspota. Certamente não é da chefia primitiva que se pode deduzir o aparelho estatal em geral”. Clastres, Pierre. *A Sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

⁴⁰⁹ HO #0504/73.

⁴¹⁰ O que se coloca aqui segue a proposição perspectivista apresentada por Viveiros de Castro, a saber, que há uma “unidade de espíritos e uma diversidade de corpos”, ou ainda, “a cultura ou o sujeito seriam aqui a forma universal, a ‘natureza’ ou o objeto a forma do particular”. *cf.* Viveiros de Castro, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

⁴¹¹ Diz Hélio: “quer dizer: quando você veste um terno e uma gravata *pra ter que ser assim*, se incluir num nível social, quer dizer, numa classe, numa performance social, há uma espécie assim de imitação expressiva das coisas, que é exatamente o oposto”. HO #0504/73.

pessoa que tem a calça e a camisa normal, mas ganhou uma parte da pele do Cacique é incorporado ao bloco ao grupo que é uma maravilha, (...) é uma coisa amorosa”⁴¹².

Hélio, por sua vez, entendia que o que mediaria uma relação entre o indivíduo e o mundo seriam as capas, as roupas, a fantasia que se incorporaria aos corpos, uma vez que as capas eram extensão destes. Ou seja, a fantasia seria o lugar da experiência: é através do corpo e de sua incorporação na roupa que é possível encarnar uma nova realidade. E uma experiência erótica, se lembrarmos que Freud dizia que a erotização dos corpos se dá por meio da fantasia.

Oiticica preocupou-se com o que chamou de “corpo-e-roupa-e-fantasia”; ele queria entender como se estabelecia a extensão entre corpo-ambiente e corpo-roupa no sentido dessa incorporação que se apresenta no bloco. Daí suas *capas-clothing* pensadas em *Bodywise*: “extensão-pele pertencente em contiguidade ao corpo, mas abrindo-se ao mesmo tempo ao espaço ambiente próximo que envolve o corpo: mas [d]essa CAPA-ROUPA (...) me veio a idéia de q a FANTASIA carnavalesca se aproximaria muito de algo que é roupa sem role específico”⁴¹³. Aqui, Hélio pensa a aproximação com a fantasia de carnaval e a possibilidade de vestir-se sem preocupar-se em assumir um papel social. É a fantasia que opera uma mudança que retira a roupa do ritual social, como explica em uma carta a Vergara:

CLOTHING = CAPA ela funciona como extensão-pele pertencente em contiguidade ao CORPO mas abrindo-se ao mesmo tempo ao espaço AMBIENTE próximo q envolve o CORPO: mas essa CAPA-ROUPA não se reduz ao role de ROUPA q socializa-uniformiza o sujeito-corpo etc. ao role que lhe é destinado: pensando nisso tudo e nos shifts q aí ocorrem me veio a idéia q a FANTASIA carnavalesca se aproximaria muito de algo q é roupa sem role específico: ela é gratuita e trivialmente inventada: não se reduz a ornamentação ritualística nem a role de uniforme de clube ou de representação em performance e visual de algum ‘enredo’ pré-estabelecido como seria com a roupa teatral: como se trata de samba-dança e q se sabe o quão de improvisação move as incitações do vestir (fantasiar) nesse contexto e q importância tem a *FANTASIA na sua contiguidade de roupa com corpo* para os que participam sabe-se também como esse vestir-fantasiar não se reduz num role mas a um play em aberto no jogo ROUPA-CORPO em performance: dança⁴¹⁴

⁴¹² HO #0504/73.

⁴¹³ HO #0200/73.

⁴¹⁴ HO # 0393/73. Vale lembrar que a contiguidade é uma das formas dominantes da magia, segundo Marcel Mauss: “Consideremos primeiro a lei da contiguidade. A forma mais simples dessa noção de contiguidade simpática nos é dada na identificação da parte ao todo. A parte vale pela coisa inteira. Os dentes, a saliva, o suor, as unhas, os cabelos representam integralmente a pessoa; de tal modo que, por meio deles, pode-se agir diretamente sobre ela, seja para seduzi-la, seja para enfeitiçá-la. A separação não interrompe a continuidade, pode-se mesmo reconstituir ou suscitar um todo com o auxílio de uma de suas partes: *Totum ex parte*. É dispensável dar exemplos dessas crenças, agora bem conhecidas. A mesma lei pode se exprimir ainda noutros termos: a personalidade de um ser é indivisa e reside inteiramente em cada

A fantasia não é uma mediação ritualística para Oiticica, porque a capa é um corpo; ao vestir uma capa o corpo investe-se de outro corpo, do ambiente, de uma nova realidade. As capas são interessantes, portanto, nos apropriando da leitura de Viveiros de Castro do perspectivismo ameríndio, pelo que mostram e são capazes. Nesse sentido, a roupa, a capa, não serve para esconder o corpo, mas sim para mostrá-lo. As capas são fantasias, e as fantasias têm o sentido mágico da contiguidade, capazes de fazer o corpo se modificar em/no outro. Uma carga de intensidade que se atinge com a dança e que se dissemina no corpo. Trata-se de um corpo erotizado, investido de libido. Tudo se passa no corpo, pelo corpo, através do corpo. Freud, ao contrário, considerava que a fantasia era a mediação entre o eu e a realidade. Mas a psicanálise foi descoberta pela fantasia⁴¹⁵, quando Freud percebeu que nem todas as histórias contadas pelas histéricas tinham acontecido “de fato” e esse raciocínio nos oferece, com efeito, outro conceito de “fato”: a fantasia, ou ainda, se estendermos o significante fato a um significado que os portugueses lhe dão: a roupa⁴¹⁶. É Freud mesmo quem indicará que a fantasia produz uma realidade com efeitos severos sobre os corpos. E não nos esqueçamos do elogio de Lacan ao ato histérico: a histérica age, e o obsessivo pensa que pensa. É o mesmo ato que Oiticica solicita no ato de vestir, a saber, sair de uma verdade de gozo dos corpos dóceis e quietos. De modo que, poderíamos dizer, o corpo investido do *Parangolé* é um corpo histérico e, como histérico, ele desestabiliza o poder do falo⁴¹⁷, ou mesmo que, a histeria é uma roupa que vestimos para reivindicar desejos através do grito. A histérica grita, e expõe seu corpo sintomático ali onde lhe faltam palavras. E o grito, como vimos,

uma de suas partes. Essa fórmula vale não apenas para as pessoas, mas também para as coisas. Em magia, a essência de uma coisa pertence às suas partes, tanto quanto a seu todo. A lei, em suma, é completamente geral e constata uma propriedade igualmente atribuída à alma dos indivíduos e à essência espiritual das coisas. Isso não é tudo: cada objeto compreender integralmente o princípio essencial da espécie da qual faz parte: toda chama contém o fogo, todo osso de morto contém a morte, assim como um único fio de cabelo é capaz de conter o princípio vital de um homem. Essas observações tendem a mostrar que não se trata apenas de concepções relativas à alma individual e que, por conseguinte, a lei não pode se explicar pelas propriedades que são implicitamente atribuídas à alma. Não é tampouco um corolário da teoria do penhor de vida; a crença no penhor de vida, ao contrário, é apenas um caso particular do *totum ex parte*.” Mauss, Marcel. *Idem*, p. 100-101.

⁴¹⁵ Diz Freud em *Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade*: “os sintomas histéricos são a realização de uma fantasia inconsciente que serve à realização de um desejo. Estão a serviço da satisfação e representam uma parcela da vida sexual do sujeito e surgem como uma conciliação entre dois impulsos afetivos opostos”.

⁴¹⁶ Agradeço ao professor Jair Fonseca por ter me chamado a atenção para este significado.

⁴¹⁷ De acordo com Maria Rita Kehl: “A histérica acredita n’O Homem como detentor do falo – o que a torna irresistível para os que ainda esperam manter os territórios masculino e feminino rigorosamente diferenciados. Só que a demanda histérica é impossível de satisfazer, o que acaba por desmoralizar o poder masculino. A histeria seria uma espécie de “feminismo espontâneo”, na expressão de Emilce-Dio-Bleichmar: uma recusa do lugar estereotipado de castradas aliada à ignorância sobre o caráter simbólico do falo e da castração.” Kehl, Maria Rita. *A artilharia feminina*. Disponível em: <http://www.mariaritakehl.psc.br/resultado.php?id=166>

nos coloca em contato com uma natureza selvagem, a *cara de cavalo*, usar a fantasia, os *Parangolés*, e as roupas são atos de possessão.

Os *Parangolés* enquanto anti-cultura, prática *subterrânea* de heterogeneidade, encontram-se com as fantasias de carnaval do Bloco produzindo uma força de pensamento que não a cultura. As capas, como dizíamos, são criadoras de sensível e Hélio notou, astutamente, que os trabalhos de Vergara reivindicavam um “Brasil sensível, não cultural”⁴¹⁸. Se o objeto da arte já não pode ser contemplado dando assim lugar à magia das capas, se a arte passa a ser uma relação intensiva com a fantasia e se estende para o ambiente e ao mesmo tempo abre-se para outros ambientes, poderíamos dizer que o procedimento anti-cultura serve para pensarmos multi-naturezas. Ao invés de cultura, sensível, ao invés de multiculturalismo, o multi-naturalismo. A capa-corpo-roupa teria a capacidade de nos fazer transitar por vários mundos, porque quando incorporamos a capa somos puros devires. Viveiros de Castro, além das inúmeras fontes etnográficas, inclui os *Parangolés* de Oiticica na sua teoria perspectivista no que diz respeito à roupa⁴¹⁹. No perspectivismo ameríndio, explica,

os animais são gente ou se veem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara do animal. Teríamos então, a primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável. A noção de roupa é, com efeito, uma das expressões privilegiadas da metamorfose – espíritos, mortos, xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais –, processo onipresente no ‘mundo altamente transformacional’ proposto pelas culturas amazônicas.⁴²⁰

A possessão dos *Parangolés*, possessão xamânica⁴²¹, capaz de dar vida à fantasia, de encarnar os fantasmas, de encarnar Cara de Cavalo, é a “poética secreta”

⁴¹⁸ HO #0329/70.

⁴¹⁹ Em uma conversa conosco, Viveiros de Castro afirmou: “fiquei pensando que aquela minha ideia da roupa ser um corpo, no perspectivismo índio, vem dos parangolés do HO”.

⁴²⁰ Viveiros de Castro, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*, 2002, p. 351.

⁴²¹ No ensaio *Teoria em Transe*, Ana Chiara resgata esta dimensão xamânica em Zé Celso. Escreve a autora: “O próprio Zé Celso adota a noção de xamanismo em entrevista que concede, sobre a montagem de Os Sertões, em 2002, à revista Sala Preta, descrevendo o processo por que passa Euclides da Cunha em contato com a realidade dos sertões: ‘No que ele está perturbado, no processo de composição do pensamento positivista na cabeça dele, e ele está também em contato com outro tipo de descoberta. Ele

das capas de Oiticica que, enquanto corpo-roupa, permite a metamorfose. Não é mero acaso, portanto, que a primeira, a *Capa-Clothing 1*, de Hélio Oiticica tenha a elaboração de uma roupa transespecífica: “pele-cobra”. Romero a veste e posa para uma “photo-event”, foto-acontecimento, por onde também se veem os fantasmas: “Romero veste a faixa-pele (...) faixa-cobra que veste e enrosca num lance corpo-Romero faixa-roupa”⁴²². Hélio explica a sua proposição:

A) q quem tiver afim mate uma cobra e tire-curta a pele e vista-a enrosque-a livre e inventivamente sem tomar a foto-ROMERO como modelo

B) q quem tiver afim pegue uma cobra viva e brinque-a enrosque-a no corpo vestindo e desvestindo o réptil q terá obviamente seus próprios movimentos: inventar CORPO-PERFORMANCE-COBRA-ROUPA no durar da experiência⁴²³

Corpo-roupa-cobra-performance unem-se para fazer trocar de pele, trocar de roupa. A capacidade de metamorfose, o devir-animal, realiza-se ao vestir ou enroscar-se na pele-cobra. Hélio, então, esclarece esta experiência: “a faixa enroscada se deu como vestir mais sucinto e completo ao mesmo tempo: o mínimo material-pele-faixa e o máximo de virtualidade-vestimenta corporificada: o enroscamento fragmenta e junta ao mesmo tempo o corpo nu: o q está nu está tão vestido quanto o q está vestido está nu”⁴²⁴. Síntese-disjuntiva, a capa veste e desnuda ao mesmo tempo. E este procedimento com a faixa imprime o máximo de virtualidade da vestimenta corporificada, ou seja, o devir que se abre no corpo-roupa, o devir-cobra. Mas ao mesmo tempo, a cobra também é devir-homem porque ela pode ser incorporada na performance. E como a capa veste e desnuda ao mesmo tempo, com a cobra ela não é diferente. Há um devir-cobra no homem, e um devir-homem na cobra. Roupa-corpo que se comunica com outras naturezas ao vestir a pele-cobra: são as virtualidades das vestimentas corporificadas.

está se aproximando do animismo, de uma razão xamânica e, portanto, uma razão poética”’. Chiara, Ana. “Teoria em transe”, 2008.

⁴²² HO #0318/73.

⁴²³ Idem.

⁴²⁴ Idem.

O que Hélio mostra é que a capacidade de metamorfose dos *Parangolés*, a destituição subjetiva da incorporação para devir-outro, o estado *subterrâneo*, estão no corpo-roupa, no vestir que é também (se) fantasiar. A ausência de ritual que Oiticica reivindicava no seu conceito de fantasia, revela que esta incorporação é uma prática corriqueira a que muitas vezes não damos atenção, mas que nos espreita diariamente: ao vestir uma roupa, ao trocarmos de pele, portanto, como trocamos todos os dias, não realizamos outra coisa senão um ato mágico. A experiência sensível do mundo pensada por Oiticica, neste sentido, não se restringiu à produção de capas, mas como programa anti-cultura apresentou a necessidade de pensar em outra operação com a fantasia, fazer com ela *auto-teatro*, *performinviventos*: explicar desenhos a uma lebre morta, encarar o rosto vivo do morto Cara de Cavalão.

Marcel Duchamp definiu o artista como um médium para quem seria negado um estado de consciência⁴²⁵. Este texto, cabe ressaltar, foi publicado no primeiro número do *Rex Time*, o grupo dos *realistas mágicos*. O artista, portanto, é o receptor das imagens do mundo e dos fantasmas. Neste sentido, Hélio avança com as suas capas radicalizando o conceito de criação, e, sobretudo o conceito de ficção que só poderia ser mágico, xamânico. Da capa que se veste à capa-corpo, que incorpora outra natureza no vestir, o que se articula através da performance, do travestimento, é o conceito de ficcionalização como a incorporação de uma nova realidade. Uma ficção que se escreve no corpo, que toma posse dele, que se apropria das imagens do mundo, para abri-lo a uma transformação. Daí que o objeto seja vivo e não morto, seja aberto e não acabado, daí que o objeto nos olhe. Esta estratégia incide diretamente em um pensamento multi-naturalista da capacidade de metamorfose no ambiente e no outro, a contiguidade dos mundos e das existências nos dizem que o eu é a soma de todas as roupas, de todos os corpos, de todas as naturezas. Em suma, o eu é puro devir transespecífico, multiplicação antropofágica dos corpos, devoração de pontos de vista⁴²⁶. Aí está também o *Bodywise*:

⁴²⁵ Duchamp, Marcel. “O Ato Criador”. In: Battcock, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo. Perspectiva: 2004.

⁴²⁶ Viveiros de Castro faz uma reinterpretação do canibalismo tupi-guarani, e propõe a definição do ritual do seguinte modo: “como um processo de transmutação de perspectiva, onde o devorador assume o ponto de vista do devorado, e o devorado, o do devorador: onde o ‘eu’ se determina como ‘outro’ pelo ato mesmo de incorporar este outro, que por sua vez se torna um ‘eu’. Tal definição pretendia resolver uma questão muito simples: o quê, do inimigo, era realmente devorado? Se não era sua substância – pois se tratava de um canibalismo ritual, onde a ingestão da carne da vítima, em termos quantitativos, era insignificante; ademais são muito raras e inconclusivas as evidências de quaisquer virtudes bromatológicas atribuídas ao corpo do inimigo. O canibalismo, e o tipo de guerra indígena a ele associado, implicaria assim um movimento fundamental de assunção do ponto de vista do inimigo”. Viveiros de Castro, Eduardo. *Idem*, 2002, p. 461-462.

o corpo sábio é o corpo que sabe não se saber senão enquanto devir. Esta é a ontologia dos *Parangolés*. Ao invés de pensar novos padrões culturais que seriam moralmente aceitos (ou não), os multiculturalismos, Hélio sugeria pensar a diferença, e incorporar-se nela e dela no processo de criação de mundos que começam por seus *ninhos*, sua morada *Babylonest*, a casa das aves: “quero criar um lugar tão complicado e complexo que seja um mundo.”⁴²⁷ *Cosmovisões, Cosmococas*.



Ninhos. 2nd ave/NY. Foto de Desdémone Bardin, 1971

⁴²⁷ Oiticica, Hélio; Clark, Lygia. *Cartas*, p. 200.

5. Cosmococa: programa para a invenção de mundos

O que é importante é a emergência
de um estado de invenção.
Hélio Oiticica

Cosmococas e *Mundo-Abrigo* foram os meios eleitos por Hélio para pensar o mundo a partir de 1973. São experiências que traduzem e prolongam as cosmovisões (*cosmococa*) dos *Parangolés*. Segue, portanto, a ânsia da *Invenção*, invenção de mundos, uma proposta do que vínhamos apresentando como uma mudança ou crítica da civilização/cultura para a construção dos mapas *subterrâneos*.

“INVENTAR DESCOBRIR EXPERIMENTAR” são os três eixos das *Cosmococas* nas quais os rostos e imagens ganham superposições de cocaína. Neste momento, Hélio dá mais uma virada em relação à obra e ao objeto, ele quer inventar descobrir experimentar a “coisa nova”.

Cosmococas surge de um projeto de Neville D’Almeida, cineasta e grande parceiro de Oiticica, que consistia em fazer um filme só com projeção de slides⁴²⁸. Com o amigo, em Nova Iorque, Neville coloca a idéia em prática. Entre 13/03/1973 e 13/03/1974, foram elaboradas nove *Cosmococas programa in progress* abreviadas como CC e também chamadas de *blocos-experiência*⁴²⁹. Oiticica enfatizava o uso de “programa in progress” e dizia que este deveria constar todas as vezes que se falasse das *Cosmococas*: “este adendo deverá estar com o nome em todas as circunstâncias: COSMOCOCA – programa in progress se citado em inglês: program no lugar respectivo”⁴³⁰. E, continua,

a insistência em making a point quanto ao fato de ser programa in progress – programa aberto – vem [...] como viemos EU e NEVILLE [...] concretizar essa

⁴²⁸ De acordo com Oiticica: “COSMOCOCA seria um novo projeto de filme de NEVILLE D’ALMEIDA: ele criou o nome e mais q um projeto de filme passou a ser – programa in progress”.

⁴²⁹ As primeiras cinco *cosmococas* foram feitas em parceria com Neville d’Almeida: CC1 *Trashiscape*, CC2 *Onobject* (junção de Yoko Ono com *object*), CC3 *Maileryn* (Marilyn Monroe com Norman Mailer), CC4 *Nocagions (Notations)*, livro de Cage, com John Cage), CC5 *Hendrix-War* (Jimi Hendrix com o nome do seu disco *War Heroes*). A *Cosmococa* 6, CC6 *Coke Head’s Soup* (paródia do título do disco de *Rolling Stones*, *Goat’s Head Soup*), foi feita em parceria com Thomas Valentim; a CC7 seria dedicada ao crítico inglês Guy Brett; CC8 *Mr. D ou D de Dado* (apropriação do título de uma música dos *Rolling Stones* gravada no disco referido, *Dancing with Mr. D* com D de dado), a Silvano Santiago (nesta *Cosmococa* a cocaína foi substituída por “vidro-espelho e luz”), e a nona *cosmococa*, dedicada a Carlos Vergara, CC9 *Cocaoculta Renô Gone* (Renô era um amigo de Hélio que fora assassinado no período).

⁴³⁰ HO #0308/73.

primeira série de BLOCO-EXPERIÊNCIAS e que tomam a abreviação CC seguida do número correspondente para identificação q não se fosse ligar COSMOCOCA exclusivamente a essas experiências mas dar logo de saída o caráter maior e a explorar [o] q o nome veio a revelar (-se)⁴³¹

O programa *in progress* tinha o intuito, para além de apontar a continuidade de um projeto sempre aberto e em formação, de expandir seus procedimentos para outras invenções que o nome revelou, isto é, para invenções de cosmos. Ou seja, *Cosmococa* era uma proposta, como todas as demais, que deveriam ser incorporadas e expandidas pelos participantes. Processo *in progress* de invenção de mundos. O que vamos trabalhar nas próximas páginas é o procedimento das *Cosmococas* para a invenção de mundos.

5.1 Escrebuto

Considerar o acontecimento sob o ângulo das oportunidades de mutação simbólica que ele pode implicar, significa nós mesmos rompermos primeiro, tanto quanto possível (isso não é fácil, demanda um trabalho contínuo, começado, é preciso lembrar, aqui e acolá, há alguns anos), com o sistema de sentido que o acontecimento, se se pretende revolucionário, deve ter o encargo de abalar. A vertente crítica do antigo sistema é a interpretação, isto é, a operação pela qual se designa para um jogo de aparências confusas ou até contraditórias a uma estrutura unitária, um sentido profundo, uma explicação 'verdadeira'. A interpretação, pouco a pouco, deve ser substituída por um discurso novo, que tenha por finalidade não o desvendar-se de uma estrutura única e 'verdadeira', mas o estabelecer-se de um jogo de estruturas múltiplas: estabelecimento desse escrito, isto é, destacado da verdade da fala; ainda mais precisamente, são as relações que amarram essas estruturas concomitantes, submetidas a regras ainda desconhecidas que devem constituir o objeto de uma teoria nova.

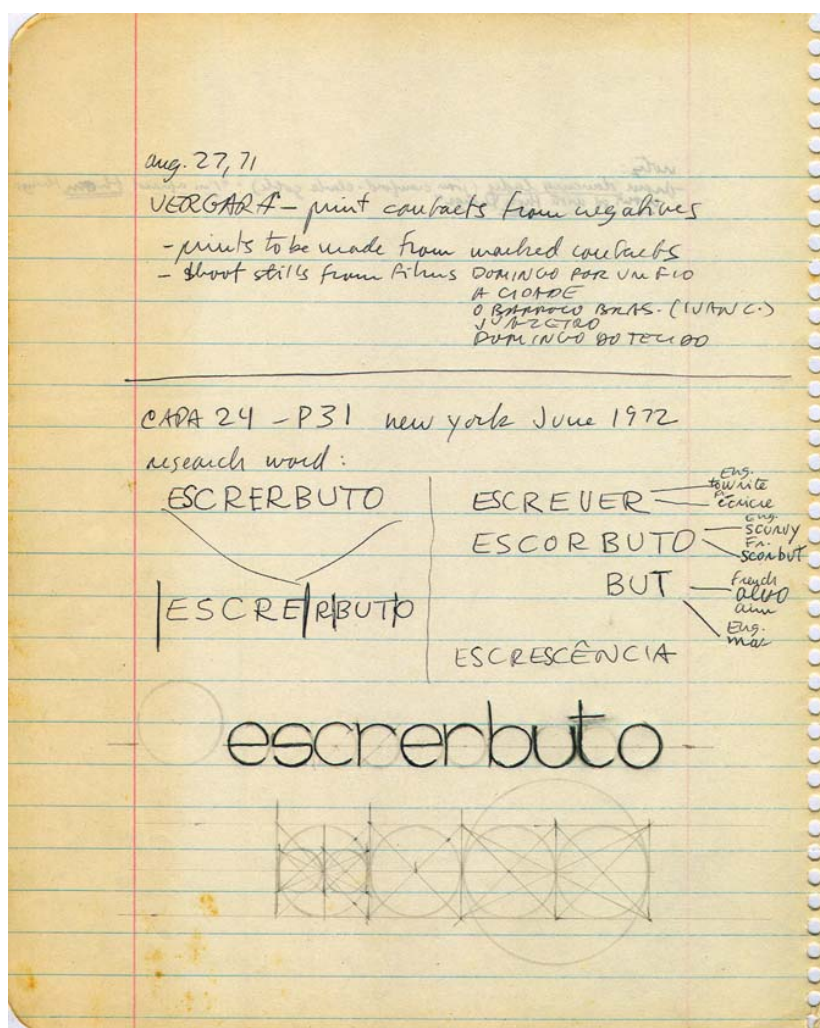
Roland Barthes

Se a fragmentação já era um traço importante do seu trabalho, nas *Cosmococas* o corpo e a imagem serão submetidos a este procedimento de forma radical. E isto se pode constatar no uso constante da gilete ou da navalha, ou mesmo na sua proposta de uma não-narração. Não deixa de ser curioso, no entanto, que as *Cosmococas* de Oiticica só tenham sido projetadas no papel, em um esforço vertiginoso de escrita, enquanto ele

⁴³¹ HO #0308/73.

estava vivo. Ou melhor, no esforço de *Lerescrever*, como destaca Frederico Coelho, que fazia parte do seu programa *in progress*.

Esse denso processo de escritura mostra uma ânsia de guardar “toda memória do mundo” ou uma loucura de diálogos imaginários, cartas que não chegam aos seus destinatários. Oiticica, porém, em uma discreta criação, explica este verborrágico desejo com *Escrebuto*, ideograma publicado na revista *Navilouca*. Este ideograma é inscrito em um *Parangolé* (CAPA 24 P31) que também é publicado na *Navilouca* em uma foto que Omar Salomão o veste. Em uma carta para Luciano Figueiredo, Oiticica explica do que se trata: “escrever mais escorbuto e buto (but em francês, alvo, fim, finalidade: eu quis fazer como se a escrita estivesse escorbutando: as letras e as sílabas se circunscvem e se ampliam, se incham e soltam como escamas umas das outras: como descamação do escoburto”⁴³². Mas é no rascunho deste ideograma escrito no *Caderno Subterranea* que encontramos a dimensão deste excesso:



⁴³² HO #11284/72

Como podemos ver, Hélio fragmenta a construção *Escrebuto* para explicar suas partes. Com as atribuições das traduções aos termos *escrever* e *but*, em inglês e em francês, teríamos em português duas leituras: *escrever, alvo* e *escrever, mas*. Um objetivo e uma hesitação. Um impasse que mantém como meio do caminho o *escorbuto*, doença desenvolvida por carência de vitamina C, cujos sintomas principais são hemorragia e inchaço com pus nas gengivas. Eis então a “escrescência”. Ou seja, trata-se de um excesso que escapa à própria escritura, de uma compulsão ora determinada como um destino, ora hesitante como uma hipótese. Escrever/“escrescência”, excrescência/ex-crever. O termo *excrever* foi criado por Jean-Luc Nancy a partir de uma leitura de Bataille: uma forma de entender que o sentido está sempre fora da escritura, sempre fora do texto, explica Nancy⁴³³. O sentido, ou os sentidos, portanto, nunca são apreendidos completamente. Da coisa, do real, desse “osso duro”, só podemos apreender alguns pedaços de sentido, fragmentos de realidade, seus restos.

Excrever passa a ser o exercício de Oiticica na *Babylon*, na *Barbnbilônia* nova-iorquina. Hélio nutre um fetiche arquivista em guardar tudo o que era possível, e por outro lado, uma válvula de escape criativa. Muitos destes escritos comporiam seu projeto de livro, mas, para além da forma, seus textos eram uma maneira de ocupar o espaço:

Assim como o livro de Oiticica, seu arquivo é um espaço. Aliás, mais que espaço físico – gavetas, pastas, caixas –, o arquivo é um espaço de produção de sentido. Ele é um instrumento de autopreservação e, simultaneamente, uma técnica pessoal de ação frente à vida. Autopreservação porque o arquivo é uma forma garantida de manter as próprias promessas, de ‘olhar pra trás’ sem desvios ou contradições com o próprio caos criativo. Ao mesmo tempo, uma técnica pessoal porque ele contribui para uma espécie de disciplina diária em relação ao universo experimental desse artista. Esse arquivo é a fonte de um inesgotável repertório de conceitos e teorias próprias e alheias, retomadas permanentemente no processo incessante de trabalho de Oiticica.⁴³⁴

Hélio queria montar um “repertório” de imagens, textos, fotografias: um inventário do mundo. Este procedimento estava intimamente ligado ao seu processo de invenção: inventar, *invenire*, é também inventariar, encontrar, descobrir. A reunião do repertório de Hélio, entretanto, era anárquica, não obedecia a uma hierarquia entre imagem, texto, coca ou lixo: tudo era material para a invenção, para a experiência. Sua

⁴³³ cf. Nancy, Jean-Luc. “Lo escrito”. Em: *Un pensamiento finito*. Juan Carlos Moreno Romo (trad.). Barcelona: Anthropos, 2002.

⁴³⁴ Coelho, Frederico. *Livro ou livro-me*, 2010, p. 18.

definição do conceito de repertório é aberta, tratava-se de imagem-aberta sem significados, uma poética acidental⁴³⁵. O repertório é heterogêneo como os mapas *subterrâneos*, o inventário-invenção, que tem como companhia a já mencionada *Groovie Promotion*⁴³⁶, tinha como objetivo também esvaziar as imagens dos seus significados, um “relato do vazio”, para que, através da experimentação, fosse possível fazer novas montagens para novos arranjos das imagens-mundo: *Cosmococa*.⁴³⁷

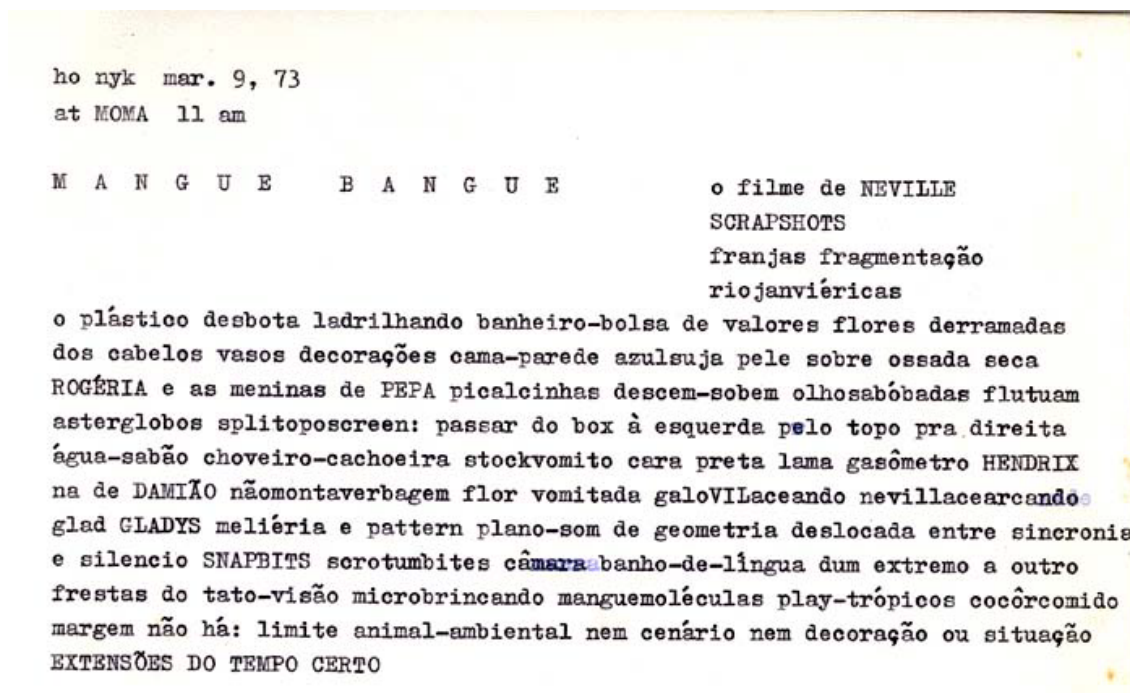
Na vertigem de arquivista, no redemoinho das inúmeras apropriações, a excritura se desenvolve simultaneamente com as leituras devoradoras. Leituras de fragmentos que promovem cortes nas obras, fendas para que se produzam outros sentidos e que tomam rumos diversos em seu labirinto. É assim também que Hélio inventava outros espaços. Esta dimensão excessiva e excretora pode ser estendida para Foucault e o pensamento do exterior, e também a Maurice Blanchot, em uma compreensão de que a coisa está sempre fora do texto, dirige-se para fora do texto de modo que o sentido total nunca será apreendido, uma obra nunca será esgotada, programa *in progress*. Em suma, existe uma esfera em que o saber não pode ser apreendido pelo simbólico, sua configuração é sensível, informe, uma imagem borrada, “um cuspe”, diria Bataille, uma excreção. A dimensão *subterrânea* de Hélio também está presente nas *Cosmococas* ao lado deste excremento: pensemos em *Bosta Get*

⁴³⁵ Hélio definiu repertório do seguinte modo: “is a collection of propositions for various projects for performance, films, developments of other propositions (...) the collection of idea-suggestions for such utilization could be considered part of repertory: as cell-ideas not submitted to definite formal ends – all this includes also the propose to propose issue used in former experiments of participation-structures events: the images shown here refer poetically to eventual issues contained to explain or explicitly define them: they are open-images, just presented, not directly, meant us a representation of anything ‘significant’, but as poetically-given repertorial images”. HO #0511/71.

⁴³⁶ Em uma das notas sobre o projeto em parceria com Waly, Hélio o descreveu como um inventário, um grande arquivo e, mais, como um esvaziamento do sentido: “as groovie são como momentos de leitura recortada q não tem intenção de contar o dia-a-dia diariado mas q se vai contando e juntando coincidências de ordem poética de um assunto-manchete confrontar-se com o tópico-parágrafo de coluna obsoleta não há concepção de ‘efeito-criador’ mas uma espécie de drift temporal q comanda a escolha do autor: como se cansado de montar textos WALY se renova-refresca na obsolescência do texto diário do jornal q ao contrário das conotações autobiográficas poetizadas do diário-texto pessoal é a objetificação de atividades q se anulam na própria objetivação a q se submeteu a própria atividade de reportar os acontecimentos no jornal e atividades q se consomem na forma de montagem-jornal: ela é o q foi montado na escrita mesmo q relate os fatos ela é não-narrativa porque ela é consumida e não-absorvida: é portanto não-poética não-prosa: cortá-las e juntá-las e empacotá-las em um grupo é como juntar o q já é bagaço na origem: é juntar a objetivação gráfico-escritura esvaziada de todo e qualquer conteúdo representacional: não-representação: negação absoluta das imitações temporais da subjetividade humana: mais negativa e superficial q a negatividade dos fatos q relata: relato do vazio: o não do não”. HO #0189/73.

⁴³⁷ Um dos cadernos de Hélio que faziam parte dos *Newyorkaises*, o projeto de livro, recebeu o título *Cosmococa*. Nele, além de algumas anotações sobre os *Blocos-Experiência*, temos também um repertório de imagens: textos de Nietzsche, Rimbaud, Haroldo de Campos, algumas imagens, desenhos, cartões-postais. HO #0299/73.

*Lost*⁴³⁸, uma performance planejada por Hélio em 1974; ou no “gatilho” das *Cosmococas*: o filme de Neville D’Almeida *Mangue Banguê*. O filme de Neville foi censurado pela ditadura e ficou perdido até poucos anos atrás⁴³⁹, mas sua proposta transgressora pode ser constatada na leitura feita por Oiticica. São forças, mais do que formas, que precisam de uma conglomeração de palavras para tentar dar conta de dizer os efeitos das imagens do mundo *subterrâneo*, do mangue, e os interditos de uma sociedade censurada: o sexo, a droga, a prostituição:



A simultaneidade dos sexos, “picacalcinha”; simultaneidade de naturezas, “banho de língua” do gato; um corpo do mangue; “manguemoléculas” mais do que mexer com a visão, “olhosabóbadas”, transformam-invocam as frestas do tato-visão em um limite: limite dos corpos, do humano. Prospecção intensiva e extensiva, *Mangue Banguê* é a chave para uma transposição criadora do mundo: “play-trópicos”. A experiência-limite é uma extensão do espaço, uma incorporação do animal-ambiental. Oiticica atribui a *Mangue Banguê* uma concretude que se encontra paradoxalmente no

⁴³⁸ *Bosta get lost* era a proposição de uma performance ao ar livre com toalhas coloridas para enrolar os corpos despidos dos participantes durante a exploração do ambiente. O título é uma paródia de uma frase de Artaud “Let the lost get lost”, que consta em seu texto *Segurança Pública: a liquidação do ópio*. Neste sentido, também poderíamos citar o poema de Décio Pignatari *Beba coca-cola* que se encerra com cloaca. Vários elementos do percurso de Hélio são antecipados neste poema: a coca como cocaína, mas também como o elemento *pop*, e o resto, a cloaca, como um produto baixo, *sub*.

⁴³⁹ De acordo com Frederico Coelho, o filme de Neville foi exibido em 1973 no MoMA para uma platéia composta por Haroldo de Campos, Hélio Oiticica, entre outros, e depois disso desapareceu. Até mesmo Neville dava o filme como perdido. Coelho, quando esteve em Nova Iorque, foi até o MoMa e conseguiu encontrá-lo.

vazio das frestas e não em uma totalidade da imagem. A partir daí, uma alternativa ao olhar é pensada:

M A N G U E B A N G U E não é documento naturalista vida-como-ela-é ou busca de poeta artista nos puteiros da vida: é sim a perfeita medida de frestas-fragmentos filme-som de elementos concretos

Olhar pelas frestas, pelos vácuos, que são o lugar da concretude da vida que já não é como ela é, mas sim um devir que encontra propulsão nos desvios e brechas. Uma “nãomontagemverbagem” de frestras-fragmentos que conduzem a uma imagem da vida fragmentada e furada.

Hélio associou a concretude de *Mangue Banguê* aos seus *Parangolés* e ao *Santeiro do Mangue* de Oswald de Andrade: “cinemanguear”. “Manguear” seria a proposta de Neville: construir um mundo-mangue, imagem-mangue. Mas também poderia ser o estabelecimento de uma política de alteridade através da dádiva: dar um mango, pedir um mango. Oswald, no poema referido, descreve o Mangue como o esgoto sexual da civilização. O alvo da descarga de um excesso pulsional que deve ser mantido para que a sociedade organizada continue funcionando, como explica o “Estudante Marxista” do poema:

O que existe é a classe. O indivíduo não existe. Eduléia e Deolinda são a mesma pessoa que se sucedem num quartinho do Mangue. Para uma criancinha viver. Mas o que importa a uma sociedade organizada é possuir e manter seu esgoto sexual. A fim de que permaneça pura a instituição do casamento. Para que não seja necessário o divórcio. E vigorar a monogamia e a herança. A burguesia precisa do Mangue.⁴⁴⁰

O mangue é um espaço de exceção fundado para manter a ordem. Uma borda na fronteira da cidade e que não pode ser incluída completamente neste todo limpo e higienizado. Ou, poderíamos dizer com Agamben, ele já está incluído na forma de uma exclusão da cidade, uma vez que esta só funciona a partir desta exceção fundante que seria o Mangue⁴⁴¹. O que Oswald, Neville e Oiticica propõem é que este sub-mundo apareça como uma força, que este “navio humano quente negreiro do mangue” apareça

⁴⁴⁰ Andrade, Oswald de. *O santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1991, p. 38.

⁴⁴¹ Agamben fala de uma exclusão inclusiva e de uma inclusão exclusiva como as formas de criação do *Homo Sacer*: “aquele que não pode ser incluído no todo do qual faz parte, e não pode pertencer ao conjunto no qual desde já está sempre incluído. O que emerge nesta figura-limite é a crise radical de toda possibilidade de distinguir com clareza entre pertencimento e inclusão, entre o que está fora e o que está dentro, entre exceção e norma.” Agamben, Giorgio. *Homo sacer I: o poder soberano e a vida nua*. Henrique Burigo (trad.). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 32.

como fragmentos imagéticos como uma “potência diabólica do futuro”. Como povo menor, como povo que falta, as *Cosmococas* detonadas por *Mangue Banguê*, seriam o lugar para uma constante territorialização e desterritorialização, heterotopia do mundo. Trata-se da criação de espaços, de ambientes, com a concretude da experiência dos Parangolés e, mais ainda, de não esquecer que este “festim canibal” entre civilização e mangue se fundamenta no procedimento antropomético, justamente porque o estômago civilizatório recusa o resto, ou seja, a diferença. E, por outro lado, não esquecer que na fome antropofágica do Mangue, que devora a vida social regrada transformando-a em um solo rico em materiais orgânicos e em decomposição, expõe o insuportável que a civilização insiste em não ver. *O Mangue é o espelho da civilização*. Mas o é na medida em que o excede, ele é o seu excremento que, como explica Julia Kristeva, “perturba uma identidade, um sistema, uma ordem”.⁴⁴² O Mangue perturba a ordem porque ele é o reduto do comportamento “desviado”, porque nele existe a contingência. Neste sentido, poderíamos pensar que a substituição da cocaína pelo espelho na *CC8 Mr D ou D de Dado*, que contaria com a participação de Silvano Santiago, como uma maneira de reapropriar a contingência. *Dancing with Mr. D* é o título de uma música dos *Rolling Stones* gravada no disco *Goat’s Head Soup* (uma das imagens eleitas por Hélio para essa *Cosmococa* é a cabeça de Mick Jagger estampada na capa de trás). A sopa de cabeça de bode encontra-se na *Cosmococa* com o acaso do dado. Escatologia e contingência: o Mangue, o bode expiatório da civilização. Hélio explicou por que tinha optado pelo espelho ao invés da cocaína:

Capa de trás do disco novo dos STONES: GOAT’S HEAD SOUP – MICK-foto foto-pastel q em vez da imprecisão de processo fotográfico como se camadas precisas de manchas cor-espaço se interpenetrassem: o q é proposto → o elemento coca não é usado como rastro (...) mas como camada interpenetrante q se absorve e se desmancha e remancha dentro da área-foto-todo dada:

A experiência atinge aqui um caráter q chamo de limite-não-limite não só quanto ao processo da camada-pó aplicada em relação à área-foto dada em si quanto ao caráter da chance operation q faz parte essencial da experiência: a operação de chance q se buscava no jogo de ordens entre escolha-foto-imagem e ordem-foto-tirada/ordem-foto-revelada-arrumada e inclusão de som acidental mais elementos acidentais nas performances, etc., etc. – cai aqui num outro tipo de relatividade quanto a proposta de chance em si: faz-se considerar uma série de operações em q os resultados nessas ordens q advém de semi-operações de chances sejam submetidos a jogos-chance abertos: embaralhar, p.ex., a ordem de slides q foram numerados depois das semi-operações iniciais: esse embaralhamento se dá permitindo-se q mantenham a numeração fixa e q nessa numeração determine a

⁴⁴² Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Nicolas Rosa e Viviana Ackerman (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI, 2006, p. 11.

ordem do embaralhamento nas situações dadas: as possibilidades limitadas pela numeração e o jogo matemático e aberto como operação mais aberto⁴⁴³

O limite-não-limite quer embaralhar o jogo de ordens em uma operação accidental. Operação do acaso. O espelho tem a função de interpenetração. Mais do que reflexo, o espelho retoma o contato. Contato de múltiplas superfícies que “vazam e extravazam a imagem-refletida”⁴⁴⁴. A escolha do espelho, portanto, não tinha o fascínio narcisista de refletir a própria imagem, mas o excesso e, por consequência, a não coincidência. Era, sim, um redirecionamento do olhar:

a imagem-reflexo é como uma cabeça q se debruça num lago-vidro e os longos cabelo louros de MR. D tem pontas q se tocam (...) nos próprios reflexos: o espelho-vidro dilui e multi-areia as superfícies-áreas-massas: o reflexo faz com q a antiga coca maquiagem seja a superfície q reflete e q se esconde na própria diluição de sua materialidade-área: o reflexo que anula a superfície faz dela a maquiagem desaparecida: ela é ambiente: multivalente⁴⁴⁵.

A imagem no espelho não reflete a imagem projetada, mas sim uma máscara, a maquiagem, que é ambiente. Aqui fica clara a impossibilidade da totalidade corporal, o corpo, o rosto, reflete um ambiente multivalente. Isto se justifica na advertência para esta *Cosmococa*: “sempre em informação escrita de CC8 o seguinte excerto de oswald de andrade em serafim ponte grande: Serafim vai a janela e qual Narciso vê, no espelho das águas, o forte de Copacabana”⁴⁴⁶. Ao invés de Serafim olhar a própria imagem *qual* Narciso, ele desloca o olhar para a paisagem, para o ambiente. Partindo deste deslocamento do olhar, podemos dizer que a imagem que se assume nunca é própria, ela é emanção de uma dança, como diz a música dos *Rolling Stones* ou como Oiticica dizia com seus *Parangolés*. Ou ainda, toda imagem refletida no espelho é multivalente porque opera uma “transmigração de almas”⁴⁴⁷.

⁴⁴³ HO #0211/73.

⁴⁴⁴ HO #0318/73.

⁴⁴⁵ HO #0318/73.

⁴⁴⁶ Idem.

⁴⁴⁷ Andrade, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. Estabelecimento de texto de Maria Augusta Fonseca. São Paulo: Globo, 2007, p. 104.

5.2 Não-narração: a falação neurótica

A escolha pela não narração se encontra no começo do projeto *Cosmococa*. Vergara compra para Hélio o livro com os textos de Sigmund Freud sobre a cocaína. A partir deles, sobretudo, do texto *Über Coca*, Hélio escreve um poema-performance que chamou de “poema freudfalado” e intitulou *über coca*. Freud dedicou-se ao estudo da cocaína e foi um grande entusiasta do uso da mesma para alguns tratamentos clínicos. Nos relatos sobre os efeitos da coca, Freud fala da euforia, da rapidez de pensamento, do aumento da força muscular, da resistência corporal, das propriedades anestésicas. Era visível o fascínio que Freud nutria pelos efeitos da coca produzido nos índios, sobretudo, sua força viril e erótica. Aliás, são recorrentes nas cartas a sua esposa o relato do uso de coca com o intuito de fazê-lo “desatar a língua”. Por isso, ou por contingência, o “poema freudfalado” não poderia ser outra coisa senão uma homenagem-amor (“homage-love”), “amor de transferência” entre Oiticica e Freud e entre ele e a cocaína, que trazia a fala – e a cura pela fala, a grande invenção de Freud. Hélio, em uma carta ao seu irmão Cesar Oiticica, conta do seu poema:

o poema segue quase literalmente as citações poetizadas de fragmentos de um texto, isto é, alguns textos de FREUD não publicados em nenhuma das obras completas dele por ter sido até hoje censurado e banido: a edição que tenho é clandestina q vergara, quando esteve aqui deu-se ao trabalho de ir comprar a meu pedido: trata-se da série FREUD sobre cocaína: THE COCAINE PAPERS, cujo texto principal é título do meu poema freudfalado: über coca (em alemão: SOBRE COCA)⁴⁴⁸

⁴⁴⁸ HO #1064/73.

lig. 17/IV
 7/1904
 2/1904

CO CAPAC
ÜBER COCA
 (according to Freud
 as homage - love)
 poema fraudulento

coca coca
 caco coca

Ery
 Erythro
 throxylon
 xylon coca
 coca

(som: cafunja) sffun
 uh
 caco coca

cineo a seis mil pés acima do nível do
 mar coca
 coca caco

Folhas de 5 a 6 cm. cocacompridas
 coca
 coca

coca com cola sem cola
 coca coca
 caco coca

neve eterna do sol

MANCO CAPAC
 co ca
 co ca
 caco
 coca

chupa chuspa
 coca coca
 cacoquear
 COCA COLA
 caco coca
COKE AND SYMPATHY
 cocococal
 coca coca
 caco coca
 COÇA COCA
 coca coca

coca
 cocaí
 cainum
 muniaticum
 ticum coca
 caco coca

coca fome
 cocacomcola cocasemcola
 cocaconda

cocagrama
 cocatina
 cocasonte
 edencoca
 (som: cafunja) sffun

coca fogo
 coca hino
 coqueufonia

a pausa q refresca
 Parke, Davis & Co. ca coca
 caco coca

cocallertk
 cocamedo

nous avons foi au poison
 coca coca
 caco coca

cocamania
 cocacolapso
 cola coca
 caco coca

o branco sobre o branco

↓

tatococa
 gagocaco

cocadado

A proliferação da fala que Freud procurava na cocaína aparecia no poema de Oitíctica. Rimbaud aparece como a incorporação da fé no veneno. A “cafunjada” na coca e Manco Capac, o filho do sol, que distribuía a “folha divina da coca” para o seu

povo. O índio com a cocacocar, a coca-paráíso, “cocaéden”, a coca construtivista “branco sobre branco” que culmina no jogo. A *simultaneização* que traz o uso da coca com uma série de sentimentos, imagens e ações, será o efeito mais importante para Oitica.

Em 1974, o poema *freudfalado über coca* seria incorporado às *Cosmococas* e, então, Hélio o define como não-narração: “é não-narração poema freudfalado” acrescentando: “Freud e os cocaines papers estão acima de qualquer julgamento moral ou estético: na área da descoberta – invenção do inventor perene!”⁴⁴⁹. Freud e a cocaína são encontrados por Hélio e ambos entram no seu processo de invenção. E este só poderia se realizar com uma nova forma poética de fragmentação: não-narração. A instância da fala não era discursiva ou narrativa, era uma fala associativa, como a associação livre freudiana. Daí que a não-narração tenha se encontrado mais uma vez com Freud no projeto *Neyrótica*⁴⁵⁰:

⁴⁴⁹ HO #0189/73.

⁴⁵⁰ *Neyrótica* era um projeto de não-narração elaborado por Hélio em Nova York entre abril e maio de 1973. Eram 80 slides com marcação de tempo e trilha sonora.

HÉLIO OITICIGA para EXPO-PROJEÇÃO-73

NE Y R Ó T I K A

NÃO NARRAÇÃO montada em NEW YORK abril/maio, 1973
80 slides com marcação de tempo e trilha sonora

garotos de ouro de Babylonests

nos ninhos ou fora
NÃO NARRAÇÃO porque
não é estorinha ou
imagens de fotografia pura
ou algo detestável como "audio-visual"
porque NARRAÇÃO seria o q já foi
e já não é mais há tempos:
tudo o q detestavelmente retrógrado existe
tende a reaver representação narrativa
(como pintores q querem 'salvar a pintura'
ou cineastas q pensam q cinema é ficção
narrativo-literária)
NÃO NARRAÇÃO é NÃO DISCURSO
NÃO FOTOGRAFIA "ARTÍSTICA"
NÃO "AUDIO-VISUAL": trilha de som
é continuidade pontuada de
interferência acidental improvisada
na estrutura gravada do radio q é
juntada à sequencia projetada de slides
de modo acidental e não como sublinhamento da mesma
— é play-invenção

NE Y R Ó T I K A é NÃO SEXISTA

Uma noite sentei a Beleza sobre os meus joelhos.
— E achei-a amarga. — E praguejei contra ela.

NE Y R Ó T I K A é o q é pleasurable

Nova Iorque se apresentava novamente aí (NeY) em sua carga erótica e neurótica impossível de ser apreendida linearmente em uma narração. Ela só poderia aparecer na contingência de uma interferência acidental improvisada. A narração era “o que já foi” e o que já não é há muito. E isto mostra também que Hélio estava preocupado com o que repete: neyrótica, neurótica, a compulsão à repetição. Para tanto, pensa este procedimento descontínuo através do qual seria possível entender que o cinema é capaz de verdade: “o cinema é a verdade e não representação da verdade”⁴⁵¹. Mas do que trata essa verdade? Em *Mangue Banguê* e nas *Cosmococas* o que se apresenta ao lado da verdade, é a paródia. Uma profanação do original, a criação de uma duplicidade, a paródia tem o caráter do *Inquietante* freudiano, como veremos adiante.

⁴⁵¹ 0477/73.

Oiticica diz que Neville faz uma paródia sem “culto a imagem”, em “episódios não-narrativos de cortes verticalizados que se interminam”. O Mangue, que é colocado abaixo pela totalidade horizontal, a sociedade, e ganha um corte verticalizado que o divide, que o duplica. Aí está o insuportável do espelho: o esgoto sexual como extensão do homem, extensão do ambiente.

Espaços heterogêneos, de imagens e escrituras, não-narração e excritura, portanto, dialogam intensamente no projeto das *Cosmococas*. Sem diferenciar ou hierarquizar, Hélio propõe uma ocupação de espaços através da experiência com imagens. Esta, contudo, tem reflexos decisivos sobre os corpos que estão ali assistindo à projeção das *Cosmococas*: música alta, rede, balões, colchões e piscina, são conjugadas, na ambientação, com imagens que criam outras cenas, outros espaços. Beatriz Scigliano Carneiro lança mão do conceito de *Heterotopia* de Foucault para explicar as *Cosmococas* de Oiticica⁴⁵². Como se sabe, Foucault cunha este termo em contraposição à utopia em uma conferência ao *Cercle d'études architecturales* em 14 de março de 1967⁴⁵³. As heterotopias são espaços reais e simultâneos, onde se pode encontrar espaços e tempos, a princípio, incompatíveis. As heterotopias permitem que este aparente desencontro, essa impossibilidade de coexistência crie outros espaços, novos espaços⁴⁵⁴. Esta conjugação de espaços múltiplos está vinculada ao tempo, ao que

⁴⁵² Carneiro, Beatriz Scigliano. “Cosmococas: heterotopia da guerra”. Em: Braga, Paula (org.). *Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

⁴⁵³ Foucault dá a seguinte definição: “Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de a société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies (...). Quant aux hétérotopies proprement dites, comment pourrait-on les décrire, quel sens ont-elles? On pourrait supposer, je ne dis pas une science parce que c'est un mot qui est trop galvaudé maintenant, mais une sorte de description systématique qui aurait pour objet, dans une société donnée, l'étude, l'analyse, la description, la 'lecture', comme on aime à dire maintenant, de ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons; cette description pourrait s'appeler l'hétérotologie.” Foucault, Michel. *Des espaces autres. Hétérotopies*. (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). Disponível em : <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>

⁴⁵⁴ Como aponta Scramim, a heterotopia se apresentava como um procedimento dos anos 1970 na busca de um “estado das coisas” que não era a via de um caminho positivo: “porque a proposta era colocar a si mesmo em direção a ou entrar em contato direto com o impessoal e com a natureza do mundo externo a fim de desconstruí-lo e reconstruí-lo sem finais felizes ou inquietações de salvação”. Scramim, Susana. *Idem*, p. 111.

Foucault chamou de heterocronia⁴⁵⁵. As *heterocronias* são os tempos simultâneos, tempos outros que rompem com a concepção de tempo tradicional, com o tempo do trabalho e se realizam pelas operações de acumulação como as bibliotecas, por exemplo, ou pela efemeridade como os circos, os festivais, etc. E, neste sentido, não seria demasiado sobrepor o furor labiríntico da escrita de Hélio Oiticica à *Biblioteca de Babel* de Borges, infinita. E é com Borges que Foucault aborda a heterotopia em seu livro *As Palavras e as Coisas*:

As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis por que as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias (encontradas tão freqüentemente em Borges) dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ As heterocronias são definidas por Foucault da seguinte maneira: “Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel; on voit par là que le cimetière est bien un lieu hautement hétérotopique, puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer. D'une façon générale, dans une société comme la nôtre, hétérotopie et hétérochronie s'organisent et s'arrangent d'une façon relativement complexe. Il y a d'abord les hétérotopies du temps qui s'accumule à l'infini, par exemple les musées, les bibliothèques; musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même, alors qu'au XVIIe, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle encore, les musées et les bibliothèques étaient l'expression d'un choix individuel. En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité. Le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies qui sont propres à la culture occidentale du XIXe siècle. En face de ces hétérotopies, qui sont liées à l'accumulation du temps, il y a des hétérotopies qui sont liées, au contraire, au temps dans ce qu'il a de plus futile, de plus passager, de plus précaire, et cela sur le mode de la fête. Ce sont des hétérotopies non plus éternitaires, mais absolument chroniques. Telles sont les foires, ces merveilleux emplacements vides au bord des villes, qui se peuplent, une ou deux fois par an, de baraques, d'étalages, d'objets hétéroclites, de lutteurs, de femmes-serpent, de diseuses de bonne aventure”. Foucault, Michel. *Des espaces autres. Hétérotopies*. (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). Disponível em: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>

⁴⁵⁶ Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. Salma Tannus Muchail (trad.) São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 13.

A heterotopia, assim como a heterologia de Bataille⁴⁵⁷, aponta para o resto, o desviante de que fala Foucault em *Des espaces autres*. Em suma, trata-se de *subterrânia*. É o que podemos ver no título da primeira *Cosmococa*, *CCI Trashiscape: o lixo é capa*⁴⁵⁸. Sobreposição de tempos e espaços, coleção de objetos, dejetos, imagens e textos. Neste sentido, vale lembrar, que ao escrever sobre as *Cosmococas*, Hélio retoma a *Tropicália* e a coloca numa posição de proto-*Cosmococas* apontando para o seu sentido imagético⁴⁵⁹. As *Cosmococas* são estes espaços heterotópicos, que têm um alcance para além da linguagem, uma biblioteca que só pode ser entendida a

⁴⁵⁷ A categoria de heterologia é pensada por Bataille a partir de Sade e, centra-se no excremento, “a parte maldita”, ou seja, nos restos da sociedade como a saída da hegemonia para pensar uma teoria do valor de uso que parta da heterogeneidade. Bataille, Georges. “The use value of D. A. F. de Sade”. Em: *Vision of excess: selected writings, 1927-1939*. Allan Stoekl (edição e tradução). Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.

⁴⁵⁸ Aqui cabe lembrar que Waly conta em seu livro sobre Hélio, que o trecho em que Baudelaire se refere ao trapeiro em *Paraísos Artificiais*, estava grifado no exemplar de Oiticica.

⁴⁵⁹ No texto sobre as *Cosmococas*, Hélio aborda a *Tropicália* do seguinte modo: “a TROPICÁLIA era a tentativa-limite não-superrealista de checar esse deslocamento da IMAGEM (visual e sensorial: o TODO IMAGEM) numa espécie de salada multimídia sem muito ‘sentido’ ou ‘ponto de vista’”. Neste sentido, poderíamos dizer que a *Tropicália* propunha um esvaziamento das imagens nacionais que são, até hoje, veiculadas como imagens espetaculares para o consumo em um paraíso perdido. O percurso da *Tropicália* termina em um aparelho de televisão que não só demanda um olhar do espectador, mas também nos olha, nos devora como diz Oiticica. Os elementos que são empregados em *Tropicália* mostram que era a imagem brasileira que estava em questão: araras, plantas, areia, sem contar a “arquitetura orgânica” das favelas. Oiticica descreve esse *Penetrável* em uma entrevista a Mario Barata: “para entrar em cada penetrável era o participante obrigado a caminhar sobre a areia, pedras de brita, procurar poemas por entre as folhagens, brincar com araras, etc – o ambiente criado era obviamente tropical, como que num fundo de chácara e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo *pisando a terra*”. A carga telúrica é uma referência óbvia ao modernismo e à Antropofagia, Hélio mesmo diz que *Tropicália* foi pensada a partir de algumas pinturas de Tarsila do Amaral. Mas, paradoxalmente, era contra os clichês que Oiticica trabalhava, contra o “mito universalista” de uma imagem brasileira: “Creio que a *tropicália* (...) veio contribuir fortemente para essa objetivação da *imagem brasileira total*, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui: na verdade, quis eu com a *Tropicália* criar o mito da miscigenação – somos negros, índios, brancos tudo ao mesmo tempo – nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam ela”. Hélio, com esse procedimento, evidencia o clichê aprofundando as experiências sensoriais para criar uma imagem-Brasil. Os meios de comunicação de massas, a televisão, sobretudo, noticiavam, transmitiam imagens do mundo para o Brasil e do Brasil para o mundo. De modo que a insistência em uma arte nacional, o rechaço às influências exteriores ao Brasil, caem por terra. Não por acaso, Hélio disse que as imagens devoravam o participante, ou seja, o receptor de imagens, à revelia da vontade nacional, também transmitia outras imagens: “no fim do labirinto, no escuro, onde um aparelho de televisão (receptor) encontra-se ligado permanentemente: é a imagem que absorve o participante na sucessão informativa, global. Considero isto como um exercício experimental da imagem, a tomada de consciência, pela experiência de cada um que penetre aí, de que o mundo é uma coisa global, uma manipulação das imagens e não uma submissão a modelos preestabelecidos”. Com isso, Oiticica diz que as imagens que olhamos na televisão também nos olham fazendo da *Tropicália* “a obra mais antropofágica da arte brasileira”. As imagens da televisão mostravam a capacidade do Brasil alienar-se de si mesmo. A devoração a que o aparelho submete o espectador é a tensão entre a afirmação do local e do global. Essa justaposição entre interno e externo, entre nacional e internacional não tem como síntese a imagem total brasileira. Seus fragmentos imagéticos, isto é, o sensível é produzido infinitamente pela experiência sensorial. *Tropicália* é uma ambiência criada por um “arqueólogo mal comportado” como Flávio de Carvalho, ou uma “Merz-bau brasileira”, como assinalou Waly Salomão.

partir de uma “eexistênciateca do real”⁴⁶⁰. Uma excrescência, o Manguê, mundo *subterrâneo*, um excesso heterológico que tinha como objetivo a construção de outros mundos.

Daí que o cinema passe a ser, para Hélio, um instrumento. É em outro texto escrito por ele sobre *Manguê Bangue*, que se imprime uma experiência limite de construção: “MANGUE-BANGUE is limit exactly because, by not holding to the former cinema/function form, and at the same time by not ‘proposing new ways or solutions for the movies’, it makes cinema into an instrument”⁴⁶¹. O cinema como instrumento não aparece como uma solução ao cinema, mas como uma via de experimentação: “it is limit-cinema proposed as open instrument to experimentality”⁴⁶². O cinema-limite seria o instrumento de uma experimentalidade visando que corpo e imagem criem e habitem espaços de invenção. O cinema, na sua forma de não-narração, privilegia o corpo e a experiência, que, nas *Cosmococas* terão que inventar mundos com as imagens abertas. E neste sentido, poderíamos pensar Oiticica como um cineasta do corpo que, de acordo com Sganzerla, faz “filmes em que não há uma estrutura lógica e intelectual, mas duas constantes fundamentais: apreensão direta dos corpos em conflito. A violência. O corpo é um elemento do conflito: há a captação e não sua ‘expressão’, como tradicionalmente acontece. Estamos diante de um cinema sensorial, de um cinema físico”⁴⁶³. Acrescentaríamos, porém, *quase-cinema*.

⁴⁶⁰ Este conceito é empregado por Hélio em uma leitura de *Um minuto de comercial* (outro bordão de Chacrinha), texto de Waly Salomão publicado em *Me segura qu’eu vou dar um troço*: “Eu estou pensando principalmente n’Um minuto de comercial’, que tem muito essa coisa, tenho a impressão que são unidades, entende? Cada coisa assim soa como unidade, agora nele as palavras se refazem, então cada vez que você põe the end, the end, the end, eu não sei se é the end ou se é o fim. Eu acho que é the end, eu não sei porque não estou com o texto aqui na mão. E, de repente, continua em pouco além, eu sei disso porque eu vi você fazer outras coisas assim. Então isso é uma coisa muito importante, isso eu sinto no teu trabalho e eu acho que é fundamental. É como se no dia seguinte, quando você olha para o que você tinha escrito na véspera você procura recondicionar tudo acrescentando uma nova perspectiva. E cada parte nova que você acrescenta é o recondicionamento do que foi feito antes, quer dizer, inclusive reformula de outra época. Então há essa posição, como se fossem compartimentos do dia a dia, como se fossem lixos que você deposita, não sensações ou experiências do dia a dia. Mas o que eu queria dizer, não é vivências que eu detesto essa palavra, mas seria assim, como se fossem a biblioteca do dia a dia, não, uma eexistênciateca do real, não, é porque a coisa é uma criação em si mesmo”. Oiticica, H. Heliotape. Em: *Me segura qu’eu vou dar um troço*, 2003, p. 202 -203. Florencia Garramuño recupera esse conceito de Hélio Oiticica para pensar o que denominou como “experiência opaca” na literatura contemporânea. Suas reflexões partem justamente deste resto do real. cf. Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca*: literatura e desencanto. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

⁴⁶¹ HO #0164/74. Kátia Maciel escreveu um ensaio em que trabalha o cinema como instrumento a partir das *Cosmococas*. cf. Maciel, Kátia. “O Cinema Tem que Virar Instrumento’: as experiências de quasi-cinema de Hélio Oiticica e Neville d’Almeida”. Em: Braga, P. (org.). *Fios Soltos*: a arte de Hélio Oiticica, 2007.

⁴⁶² Idem.

⁴⁶³ Sganzerla, Rogério. “Cineastas do Corpo”. Em: *Textos Críticos I*. Sérgio Medeiros e Manoel Ricardo de Lima (Org.). Florianópolis: EdUFSC, 2010, p. 78.

As experiências de *Cosmococas* eram propostas a partir de um corpo-coca e teriam um sentido preciso, para além da apologia ou recriminação do uso da droga⁴⁶⁴. A cocaína livrava Hélio do trabalho e da competição, da “categoria opressiva capitalista”. Novamente podemos ver que a superação não fazia parte das ideias de Hélio, uma vez que, para superar é preciso competir. Usar a coca era o meio de fruição da vida. A simultaneidade da coca fazia coexistir Manco Capac e Freud incorporados em Hélio, “coisas de nobreza incaica à qual pertenço; como Freud”⁴⁶⁵. Usar a coca era, assim, uma posição que ele assumia diante do mundo:

Sabe o que vence o espírito competitivo? a PRIMA [COCAÍNA]: por que? Porque quando as coisas se simultaneizam: experiências: já não se precisa temer q uma determinada experiência representada por máscaras ou fantasmas vá nos tomar ou superar: ou se se está por cima já não tem culpa: porque incorporamos à consciência essa simultaneidade pela qual sabemos q há infinitas experiências individuais ao mesmo tempo e próximas: acostuma-se até com a proximidade da loucura e do absurdo: não se quer evitá-las nem sucumbir nelas (o q dá na mesma alienação)⁴⁶⁶

A coca era a porta de entrada para um intensa experiência, “como q aspirar a uma transmutação q substitui o corpo-carcaça por outra coisa”⁴⁶⁷, de encontro entre vida e morte (e, vale lembrar, que “banguê”, de *Mangue Banguê*, significa “padiola usada para transportar cadáveres”). Com a cocaína se incorporava a simultaneidade das existências. O “Eu é um outro”, de Rimbaud, poeta muito reivindicado por Oiticica, explicaria a loucura e alienação da coca. A incorporação do mundo implicava não temer o estranho⁴⁶⁸, ao contrário, a coca era uma forma de relacionar-se com o estranho: eis a experiência que se abre para o devir. Se o uso da cocaína privilegia a incorporação das

⁴⁶⁴ Hélio esclarece sobre o uso da Cocaína: “a PRESENÇA DA COCAÍNA como elemento-prop nas primeiras CC não significa q essa presença seja obrigatória ou q justifique a idéia-INVENÇÃO de COSMOCOCA-programa in progress: essa presença é mais um lado da blague geral: why not? Se se usam tintas fedorentas e tudo q é merda nas ‘obras de arte (plásticas)’ porque não a ‘PRIMA’ [era como Hélio chamava a cocaína] tão branca-brilho e tão afim aos narizes gerais?: BRINCAR SEM SUAR: uma premissa e a meu ver importante característica desse programa in progress é a de q o dever de o artista articular seus dons e suor suor físico na ‘construção de sua obra’ (trabalhar-trabalhar) é encarado com uma gargalhada: HA! HA! HA!: NEVILLE e EU não somos de suar: meu suor corria sim na dança joy e não no trabalho pesado.” HO #0301/74.

⁴⁶⁵ HO #1395/74.

⁴⁶⁶ HO #1387/74.

⁴⁶⁷ HO 1387/75 Neste texto, Hélio escreve sobre a morte de seu amigo Oto que, no leito de morte, não conseguindo mais levantar a cabeça, pedia que lhe dessem cocaína com um *flit*: “era a total incorporação do ambiente q fecunda penetra via-coca enquanto o corpo vai resting endurecendo morrendo em vez do antigo snort cafunar q gadget q antes era usado como spray desinfetante é virado *fecundador-espacial* tão grande e absurdo em comparação ao tamanho das narinas: chuva de coca como se *prazer e morte se aproximassem* para o encontro único e final.”

⁴⁶⁸ No filme de Ivan Cardoso, *Meia-noite com Glauber*, Hélio diz que “na realidade, a maioria dos artistas, principalmente artistas plásticos, tem medo do estranhamento”.

várias experiências representadas por máscaras e fantasmas, ou seja, se através da cocaína é possível incorporar múltiplos modos de vida, então o *cosmos*, pensado a partir da coca, dos blocos-experiência resultava em “todo o devir é um bloco de coexistência”⁴⁶⁹, é um *cosmos* multi-naturalista, e não multi-culturalista⁴⁷⁰. E isto fica claro quando Hélio escreve sobre a coca e o seu amigo Oto:

OTO era OTO-COCA: COCA-ATUAÇÃO COCA-GADGET → extensão de mestiçagem que não degenera em rocambole de ‘raças’ (q não existem) nem cria novo ‘tipo’ (q me irrita ter q pensar q existam) → a alegria de OTO sempre me intrigou: sua constância não se escondia sob a dramaticidade al jonsen de riso-(CHAPLIN)-tristeza de drama judaico ou wetness católico-branca-wetBrasil nem sob drama-força negro: OTO era COCA COCA era fusão química dele OTO com o ambiente q não o dissociava mas o associava a extensões de mundo”⁴⁷¹.

Não se trata de uma variedade de culturas (negro, judeu, católico, etc.), que só faz estereotipar, criar tipos, mas sim de outros mundos de extensão para outras naturezas. Mundos simultâneos. Neste sentido, o corpo que encarna outras naturezas é um corpo singular, que incorpora estas outras naturezas enquanto diferença. As naturezas são contiguidades, são simultâneas, coexistem, e Hélio não queria outra coisa com as *Cosmococas* senão mostrar que temos mundos simultâneos e contíguos. Não por acaso, Hélio definiu as *Cosmococas* como uma possibilidade de incorporar vários pontos de vista:

COSMOCOCA é o joke-jogo supremo no qual se joga com a simultaneidade e com a contigüidade da multidão infinita de possibilidades da experiência individual q germinam nas coletividades da ALDEIA GLOBAL de MCLUHAN: não se trata mais ‘preaching’ (q passou a se fantasiar de ‘turning on’) não seria converter alguém a nossa fé (modo de ver-sentir-viver) mas essa mútua incorporação experimental no play das experiências simultâneas q se permeiam: como CORPOS Q DANÇAM e q se laçam e se afastam *jamais fixados em um ‘ponto de vista’ permanente*)⁴⁷².

Neste sentido, poderíamos pensar no texto de Susan Buck-Morss “Estética e anestésica” que entende o uso de substâncias químicas como um bloqueio das

⁴⁶⁹ Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. Suely Rolnik (trad.). São Paulo: ed. 34, 2002, p. 89.

⁴⁷⁰ Hélio enfatiza, novamente, a dimensão culturalista, só que agora em *Mangue Banguê*: “por isso seguindo aos primeiros experimentos *menos ‘culturalistas’* e mais inventivos no Brasil apareceu mangue banguê: por que limite?: ao mesmo tempo q pulsa de glorificação do visual: da cor-comida de sensualidade pictória: fragmenta-se em episódios geometricamente enquadrados no corte-montagem: como se fora um longo strip feito sequencia tirado da estória em quadrinhos: um filme solucionado”. grifo nosso.

⁴⁷¹ HO #0401/73.

⁴⁷² HO #030/74. grifo nosso.

percepções trazendo prejuízos políticos de ordem fascista, de maneira completamente diferente. Mesmo que Buck-Morss estenda seu conceito sobre o sistema nervoso entendendo-o como o que “não se cinge aos limites do corpo. O circuito que vai da percepção sensorial à resposta motora começa e acaba no mundo. O cérebro não é assim, um corpo anatômico isolável, mas parte de um sistema que passa através da pessoa e do seu (culturalmente específico, historicamente transitório) ambiente”⁴⁷³, ela não deixa de considerar que existe um espaço culturalmente específico para essas relações. Hélio, portanto, vai além e nos mostra que não se trata de uma experimentação cultural, mas sim de uma possessão que atravessa os limites da cultura e chega ao mundo. Mundo este que só pode ser dito no plural, mundos, pela condição simultânea que o uso da coca propicia. O uso da cocaína empreendido por Hélio aproxima-se muito mais da concepção de Benjamin, embora Buck-Morss parta dele, no sentido que a droga é o que permite a relação com o mundo e não tem apenas um sentido narcísico senão coletivo de atravessamento dos corpos. É o que podemos notar em seu texto “Haxixe em Marselha” e no efeito da droga como experiência cortante, um entre-corte da visão: “a minha frente está sempre à vista que dá para o ventre de Marselha. A rua, que tantas vezes vi, parece um corte feito por uma faca”⁴⁷⁴. A alteração sensorial faz da rua uma extensão do corpo, “o ventre” de Marselha. Trata-se de uma intensificação dos sentidos à procura de olhares e rostos como uma forma de compartilhar a experiência, de dar vida às formas inanimadas (“minha bengala começa a me dar um prazer especial”). E embora Benjamin separe o “sentido racional político” e o “sentido individual- mágico”, como se parecessem duas coisas separadas, o feitiço do olhar⁴⁷⁵, ao contrário, mostra um “processo contínuo” entre essas instâncias quando este mesmo olhar transita pelos mundos: “o típico é uma mudança constante entre visão e lucidez, um vai e vem entre dois mundos imaginários totalmente diferentes”⁴⁷⁶. Ou seja, não se trata de uma distinção entre lucidez e visão distorcida pela qual poderíamos pensar em dois mundos, o mundo da “realidade” e o mundo “imaginário”, como se um fosse mais verdadeiro que o outro. Ambos são imaginários e diferentes uns dos outros, diz Benjamin. O que nos permite dizer também que ambos são mundos reais, pois o que importa é esta transmutação dos pontos de vista, ver com olhos livres.

⁴⁷³ Buck-Morss, Susan. *Idem*, p. 19.

⁴⁷⁴ Benjamin, Walter. “Haxixe em Marselha”. Em: *Documentos de Cultura. Documentos de Barbárie: escritos escolhidos*. Willi Bolle (trad.). São Paulo: Cultrix, 1986, p. 191.

⁴⁷⁵ Vale lembrar da explicação de Debray sobre a magia do olhar: “o mágico é uma propriedade do olhar e não da imagem”.

⁴⁷⁶ Benjamin, Walter. *Idem*, p. 191.

Neste sentido, poderíamos mencionar outro texto de Hélio, *Vigília*, uma proposição para Silviano Santiago, que incluía o “poema freudfalado”, *über coca*, para ser reinventado por Silviano. A vigília, em sintonia com as *Cosmococas*, era uma proposição de simultaneização: “vigília q deve agir como semente prum programa-invenção de simultaneidades”. Simultaneidade entre o sonho e estar acordado, ou “nem sono, nem acordado: algo especial: mágico: meditações (?)”. A vigília, para Hélio, era o estado do artista, aberto para invenção: “uma indiferença atenta”⁴⁷⁷. Tratava-se, portanto, de perder-se no olhar, ou de perder o olhar. Como está dito no trecho de *Hagoromo* que Haroldo dedica a Hélio:

Coro

À esquerda à direita à esquerda
 à esquerda à direita sopro-suaves
 giros da grinalda de flores
 giros do mando cor-de-céu:
 fluem refluem flutuam
 as mangas de plumas dançarinas.

Muitos são os jogos do Nascente
 muitos são os júbilos do Nascente.

Quem se chama Pessoa Alva da Lua
 na décima quinta noite culmina:
 plenilúnio
 plenitude
 perfeição.

Cumpriram-se os votos circulares.
 Espada e alabarda guardam o país.
 O tesouro das sete benesses
 chove
 profuso
 na terra.

Passa-se agora o tempo
 o celeste manto de plumas está no vento.

Sobre o Pinheiral de Miho
 sobre as Ilhas Balouçantes
 sobre o monte Ashitaka
 sobre o pico do Fuji
 flutua
 excelso
 dissolvido no céu do céu.

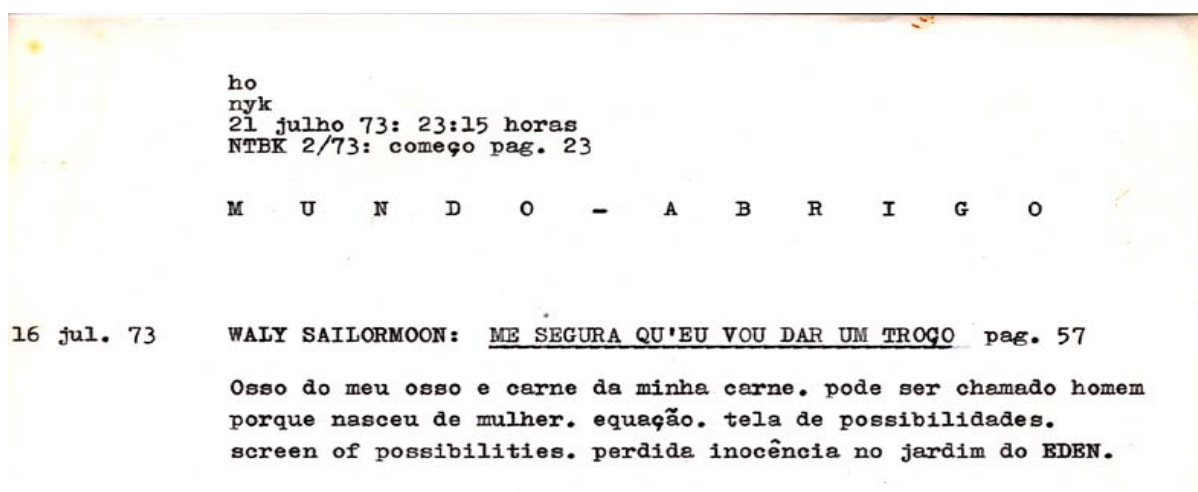
⁴⁷⁷ HO #0189/73. Também publicado por Frederico Coelho na Revista Margens/Márgenes, 2006.

Esfuma-se na névoa
e a vista o perde⁴⁷⁸.

À esquerda, à direita, o céu do céu, a flutuação entre os mundos simultâneos, a não fixação em um ponto de vista. Tratava-se de olhar com o corpo, de sensações. Hélio falava de corpos singulares e que a incorporação no jogo das experiências simultâneas implicaria também experiências singulares de corpos (era Oto-Coca, corpo que experimenta individualmente a contigüidade da multidão, que se confunde com ela) que se interpenetram nos mundos, germinam, multiplicam com a “contigüidade da multidão”. Trata-se de corpos singulares capazes de experimentar simultaneamente outras naturezas, a “simultaneidade atmosférica ambiental” de *Hagoromo*. Não por acaso Hélio definiu o procedimento poético de *Hagoromo* como “singultâneo”⁴⁷⁹ – singular e simultâneo. E poderíamos dizer: mundos simultâneos, corpos singulares.

5.3 Mundo-Abrigo

Cosmococa é acompanhada por outra proposta de criação de mundos: *Mundo-Abrigo*. Neste projeto, *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de Waly Salomão, é convocado como ponto de partida, o seu *Éden* (nome também de outra instalação de Oiticica):



⁴⁷⁸ Campos, Haroldo. *Hagoromo de Zeami: o charme sutil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006, p. 41-42

⁴⁷⁹ HO #0405/74.

A tela de possibilidades que inaugura *Mundo-Abrigo* será a tela de projeção de slides, imagens-possibilidades das *Cosmococas*, que se “dirigem ao que é vida”. *Mundo-Abrigo* traz a proposta de exploração de mundo que seria livre das obrigações produtivas, a guinada do indivíduo para a aventura da experiência de lançar-se no mundo:

27 out. 73 MUNDO-ABRIGO →
 ABRIGO-GUARIDA:
 chegada gradativa a uma
experimentação coletiva
 o dia-a-dia experimentalizado
 não exclue → dirige-se ao q é vida
 a opção individual é a única
 q pode optar pelo experimentar
 como exercício livre

explorar
 SOLTO DAS AMARRAS
 da terra-terrinha
 do objeto e da necessidade
 da produção de objetos de arte
 para resolver o q é conflito
 na relação sujeito-objeto
 da imagem
 da 'literacy' do homem letrado
 do **role** social obrigatório

Mundo-Abrigo deixa mais claro o que Hélio pretendia com sua famosa formulação “o museu é o mundo, é a experiência cotidiana”; ainda que aqui, a ideia de museu seja completamente abandonada para dar ênfase ao mundo. Livrar-se das amarras, do costume, e assumir o experimental eram as chaves para iniciar uma livre exploração do mundo em um exercício de abandono do letramento, do objeto e da necessidade. *Mundo-Abrigo* era uma proposição para a criação de novas formas de se relacionar com o mundo, forma esta que apagaria a relação entre sujeito e objeto.

Uma das fontes para a criação de *Mundo-Abrigo* foi a música dos *Rolling Stones Gimme Shelter*. A música, escrita durante a guerra do Vietnã, apresenta uma série de imagens da violência e sugere uma inversão de espaço quando diz que esta violência, aparentemente distante, está muito perto e ameaça a vida. A guerra, portanto, não se restringe a um território, e não se limitaria apenas à guerra do Vietnã, mas consistiria em uma guerra global que estende seu espaço mortífero para o mundo todo. Neste sentido, *Gimme Shelter* e *Mundo-Abrigo* parecem ter saído das páginas d’*A Lógica do*

Sentido: “Tudo é singular e por isso coletivo e privado ao mesmo tempo, particular e geral, nem individual universal. Qual guerra não é assunto privado, inversamente qual o ferimento não é de guerra e oriundo da sociedade inteira?”⁴⁸⁰. *Mundo-abrigo* leva esta pergunta a sério: “a storm is threat'ning my very life today: não ameaça ‘uma vida’: ‘a minha’: autobiograficamente como situação especial relatada: ameaça LIFE em geral: a vida children coletiva”⁴⁸¹. Diante desses crimes, que são mantidos à distância por apenas um tiro, pede-se abrigo. Hélio entendeu o significado profundo da letra de Keith Richards e Mick Jagger quando propôs não apenas uma reversão de um estado de guerra que, como sabemos, permaneceu no tempo e adquiriu formas sofisticadas e abstratas como a “guerra ao terror”, mas também uma nova proposição de mundo, uma exploração dos abrigos, um grito-coro de multidão.

4 jul. 73 o grito-coro de GIMME SHELTER não é coro-backing pra MICK JAGGER
é **grito multidão** como se toda WOODSTOCK NATION gritasse:

Rape, murder —
is just a shot away
is just a shot away

War, children —
is just a shot away
is just a shot away

MUNDO-ABRIGO

6

a multi-vocalização do coro-ROCK vira depois disso o

grito-multidão

loud-extático

q não exalta romantismo de cada um (amor-cotovelo-good intentions)
mas q **children-grita**

CHILDREN woodstockizada

porisso grita pedindo SHELTER

q não é casa-família-namorada

é SHELTER-mundo

Grito-multidão, experiência coletiva. Tudo se expande para os limites do mundo, que perde a conotação exclusivamente privada de casa-família-namorada. Em outra parte do texto podemos perceber a proximidade de *Mundo-Abrigo* com as *Cosmococas*.

⁴⁸⁰ Deleuze, Gilles. *Lógica do Sentido*, 2006, p. 155.

⁴⁸¹ HO #0194/73.

Hélio diz que *Gimme Shelter* é mais do que música, é grito. Como grito, como um grito não-discursivo, uma não-narração, *Gimme Shelter* é uma invocação diabólica:

5 jul. 73 GIMME SHELTER não é musica cantada e está mais radicalmente
afastada de qualquer canto: é grito q é de multidão: marcha
vitoriosa pelas ruas experimentais da liberdade

as vozes de GIMME SHELTER aliam intonação a eletrificação

resounding exagero

mundo-SHELTER do ROCK

ROCKSHELTER

GIMME SHELTER não trás "mensagem" porque ela é o suprasumo
do não-discursivo porque o q é gritado é como q invocação
diabólica apocalipse q não é crítica de mundo é o anjo coletivo
ROCKWOODSTOCK anunciando tempos-destino: não é mensagem

28 jul. 73 de volta ao NTBK 2/73 p. 37:
o q se segue é mais argumento pra MUNDO-ABRIGO e pro assunto:
não "interpretar" mas **usar como argumento-manifesto:**

Não discursivo e não interpretativo: Hélio dizia que *Mundo-Abrigo* deve ser inventado. Para inventar mundos é preciso mais do que uma crítica de mundo, uma interpretação do mesmo: é preciso associar, a associação livre freudiana, imagens-abertas que podem ser transmitidas e apropriadas. Imagens-mundos das formações oníricas, da lógica de que toda guerra é uma guerra planetária. Neste sentido, Lacan está certíssimo quando afirmou: “o inconsciente é a política”.

Ao lado da invocação diabólica, estava o sonho do avô anarquista de Hélio – de quem confessa ter aprendido um modo de vida⁴⁸² –, que é atualizado depois da experiência Woodstock (de que Hélio não participou, o que mostra que a experiência é também apreendida pelos seus efeitos *après-coup*), experiência coletiva e “livre dos roles” como ele tanto propunha. Uma modificação importante, neste sentido, e que toca a permanente crítica ao espetáculo mantida por Oiticica, é que *Mundo-Abrigo* não manteria a forma de uma casa-teatro como queria seu avô. Depois de Woodstock, explica, o ambiente deve ser “planetário”: “Woodstock é o ambiente planetário. TERRA

⁴⁸² Diz Hélio em uma entrevista: “[Meu avô] tinha princípios de comportamento que, pra mim, eram coisas que me guiavam, que eu nunca mais me esquecerei, coisas que meu pai me contou. Uma delas é que alguém escolheu meu avô pra fazer parte de um júri, que ia julgar alguém, coisa policial. Ele não podia se negar a fazer parte porque senão ia preso. Aí ele chegou lá e disse: ‘Olha, eu vou fazer parte do júri, mas eu aviso de antemão que eu absolverei sempre’. Isso é uma coisa que nunca me saiu da cabeça”. HO #0944/78.

tornado SHELTER. GIMME SHELTER. SHELTER TRIBALIZADO”⁴⁸³. *Mundo-Abrigo*, assim como as *Cosmococas*, era um projeto de ocupação da Terra⁴⁸⁴: “mundo-shelter é multivalente”, explica Oiticica⁴⁸⁵. E mantém forte o ímpeto anarquista: sem regras, sem família, sem hierarquia de um mundo fundamentado na propriedade privada⁴⁸⁶.

Hélio também inclui em *Mundo-Abrigo* as *Galáxias* de Haroldo de Campos provindo delas uma de suas imagens preferidas: “assomo do assombro”. A somatória dos corpos que ele associa ao rock e ao êxtase: “somatória do que é ROCK ou o q pudesse ser êxtase ROCK”. Os fragmentos imagéticos e fantasmáticos de *Galáxias* assombra a constelação fantasmática de um *Mundo-Abrigo*. Neste sentido, *Galáxias* seria uma multivalência –, pois “se trata de liberar consciências para que criem” sempre um começo –, que não pode ser abarcada em um gênero, que é um jogo ao modo do lance de dados mallarmaico⁴⁸⁷. A multivalência era a criação de condições para uma “experimentação estética fragmentada: MUNDO-SHELTER é o mundo tomado como PLAYGROUND”. Sendo assim, o “assomo do assombro” apareceria como consequência experimental de uma saída do indivíduo para a aventura. Ao contrário dos corpos dóceis e controlados, corpos inibidos nos seus modos de ser e estar no mundo, a proposta estava na apropriação feita por Hélio de Jerry Rubin, a saber, a aventura de suprimir a sociedade, suprimir a civilização: “a society wich supressess adventure makes the only adventure the supression of society”⁴⁸⁸. Um anarquismo radical que queria tomar o mundo de assalto.

⁴⁸³ HO #0194/73.

⁴⁸⁴ Neste sentido, poderíamos pensar os movimentos recentes de ocupação das ruas, por exemplo, em Wall Street e pelos Indignados na Espanha. Esses movimentos não têm uma reivindicação específica, o que causou uma paixão em Antonio Negri e Slavoj Zizek, por exemplo. De qualquer modo, todos eles têm em comum a reivindicação de outro mundo.

⁴⁸⁵ HO #0194/73.

⁴⁸⁶ Anota Oiticica: “Mundo-abrigo implica num tipo de experiência em vários níveis e a relação-conduta de cada indivíduo com ela tem importância fundamental. Para chegar ao MUNDO-ABRIGO não é só preciso abandonar a vontade mesquinha de possuir fetichestamente objetos deste mesmo desejo feticlista (isso é passo-implícito já não mais problemas ou dilema moral como antes) de propriedade (como se fossem substitutivos para uma ‘solução’ no MUNDO existencialmente vivido como produção versus morte): é mais e mais do que isso é sentir-se livre (sem ‘condições ideais’) para assumir o experimental no comportamento (relações com o MUNDO).”

⁴⁸⁷ Em uma carta para Andreas Valentin, Hélio aproxima os procedimentos de *Mallarmé*, *Galáxias* e os *Blocos-Experiências* (*Cosmococas*): “Mallarmé é o avo-pai de tudo que se origina como chance-operation estruturalmente: a ideia de BLOCOS já é usada por HAROLDO DE CAMPOS como estrutura formativa das GALÁXIAS dele é o fundamento desse livro não-linear que prescinde da sucessão unívoca desses blocos: eles pelo contrário se enriquecem com o embaralhar e com shifts. BLOCOS e GALÁXIAS são simultaneidades e não sucessão conclusiva de uma para outra: CONTIGUAÇÕES q já usei como termo da prima”. HO #1387. Coelho atenta para a denominação de Hélio dos *Blocos-Seções Newyorkaises*, onde estava incluído *Mundo-Abrigo*, como uma saída da forma livro. cf. Coelho, Frederico. *Idem*, 2010, especialmente da página 202 a 232.

⁴⁸⁸ HO #0194/73.

5.4 Imagem-pulsão, imagem-movimento

*Eu sou herdeiro sem herança
por isso estou sempre no começo*
Hélio Oiticica

Aventura, multivalência, projeto de mundo, as *Cosmococas* aparecem como “joyful”, como “alegria” que visa tirar o espectador de uma dormência espetacular. Para sair desta dimensão alienante de corpos anestesiados, Hélio sugere uma alienação dos corpos nas imagens projetadas nas *Cosmococas*. Mas não sem antes deixar claro que a imagem não é o “supremo condutor” ou “fio unificante da obra”. Essa ressalva é importante para enfatizar a posição experimental do artista que era, segundo Oiticica, a do “deslocamento da supremacia e da constância da IMAGEM”⁴⁸⁹. Esta preocupação da supremacia da imagem por parte de Oiticica é, em certa parte, consequência da sua leitura debordiana do espetáculo⁴⁹⁰. Talvez por isto Hélio tenha se aventurado em uma experiência de *quase*-cinema, como denominava as *Cosmococas*, e tenha usado de imagens espetaculares, como por exemplo, o rosto de Marilyn Monroe na *CC3 Maileryn*⁴⁹¹.

Hélio não queria fazer um julgamento moral das imagens e sabia que a alienação era uma forma de experimentação. Aí estava sua preocupação com o movimento das imagens. Este cuidado é uma constante em suas proposições desde os *Parangolés*. Primeiro porque era uma forma de sair da relação autor-espectador através da experiência dinâmica e imanente da dança, retirando assim o espectador de uma postura contemplativa e transcendente. Não foi diferente com as *Cosmococas* e poderíamos pensá-las como uma forma de “imagem-movimento”, seguindo a teoria deleuziana; e mais precisamente, uma “imagem-ação” que, explica Deleuze é uma “imagem-pulsão”.

⁴⁸⁹ HO #0301/74.

⁴⁹⁰ Em 1972, Oiticica propõe uma performance para ser executada por Haroldo de Campos, que se chamava E PET C LO e começaria com a seguinte leitura do narrador: “o espetáculo não é espetacular, o espetáculo é não-espetacular” HO #0205/72.

⁴⁹¹ Marilyn também aparece no romance *PanAmérica* de José Agrippino de Paula que usa um procedimento performativo e violento na escrita. A repetição exaustiva das imagens, o uso das imagens-clichês do universo pop, escrevem o espetáculo em uma sobreposição vertiginosa de imagens como se fizesse uma arqueologia do futuro: Agrippino nos coloca no universo onírico de Hollywood onde as imagens fluem sem referencialidade, repetindo-se, naturalizando-se e se esvaziando. Che Guevara, Marilyn, De Gaulle, Marlon Brando, Kennedy, Sophia Loren, são tratados com a mesma superficialidade, sem louros para os políticos e banalidades para os atores. *PanAmérica* poderia, certamente, ser considerado um “quase-cinema” e Zé Agrippino um cineasta do corpo de Sganzerla. cf. Paula, José Agrippino de. *PanAmérica*. São Paulo: Papagaio, 2001.

“Imagem-ação” porque as *Cosmococas*, como experiência performática intensiva, são extensões do *suprasensorial*: uma subjetivação da experiência, uma mudança de ponto de vista, através da relação com as imagens. E não menos, uma saída de si já que as imagens das *Cosmococas*, são afetadas pelos sujeitos que as experimentam, corpos que se projetam nas imagens que, numa intensificação dos sentidos – “intensificação do viver”⁴⁹², dizia Hélio –, rompem momentaneamente a cisão corpo-imagem, mas não para torná-los idênticos e totais –, ao contrário: é para expor sua não coincidência que se apresenta no traço cortante da lâmina que desenha a cocaína sobre as imagens. Se a imagem é aberta, como afirmava Oiticica, então estamos lidando com imagem-lâmina, imagem-pulsão.

A imagem-pulsão, explica Deleuze, é densa em um realismo que se opõe ao idealismo da “imagem-afecção”, outra variação da imagem-movimento. Esta imagem atua sobre o par “Meios determinados-comportamentos”. E esse campo é regido pelas pulsões sendo elas que mantêm sempre aberta a relação com os mundos originários.

Freud, em seu célebre texto *A pulsão e seus destinos*, de 1915, tenta explicar à comunidade científica o que são as pulsões. Para tanto, recorre à fisiologia apresentando o conceito de estímulo e o esquema do arco-reflexo que reage aos estímulos exteriores que se dirigem ao corpo. Mas existe uma diferença entre as pulsões e o estímulo, explica o psicanalista, porque as primeiras provêm do interior do próprio organismo, embora reconheça que ela pode ser iniciada por efeitos de estímulos externos. As pulsões não atuam, como é o caso do estímulo, como uma “força momentânea de impacto, mas sempre como uma força constante”.⁴⁹³ Neste texto de Freud, as pulsões são ainda puras pulsões de vida, que empurram os sujeitos a uma meta de satisfação que é sempre alcançada, embora nunca completamente, pois seu objeto – e não destino – o meio através do qual se alcança a satisfação, é sempre parcial. As suas fontes são as zonas erógenas, as bordas do corpo. Freud propõe dois grupos de pulsões: as do Eu ou de autoconservação, e as sexuais. As sexuais geralmente se apoiam nas pulsões do Eu, o que faz com que este se libidinize criando, assim, o narcisismo residual. Resumidamente: as pulsões de autoconservação seriam as que satisfazem uma “necessidade”, a ingestão de alimento quando se tem fome, por exemplo, e as sexuais seriam as que visam o prazer do órgão, comer como satisfação da zona erógena da boca,

⁴⁹² HO #0194/73.

⁴⁹³ Freud, Sigmund. “O instinto e seus destinos”. Em: *Obras Completas*. v.12. Paulo César de Souza (trad.). São Paulo: Cia das Letras, 2010, p. 57.

a pulsão oral. A energia manifestada pelas pulsões sexuais tem o nome, neste momento da teoria freudiana, de libido.

Outra explicação importante de Freud em relação às pulsões é que, por elas terem um objeto fixo, determinado e natural e por estarem dirigidas ao sexual, elas mostram que a sexualidade, ou seja, a escolha de objetos é forçada e artificial. Por isso, nos *Três ensaios sobre a sexualidade*, de 1905, Freud já colocava a bissexualidade como uma condição inata e comum a todos, ou seja, não se nasce homem ou mulher, ser homem ou mulher é um dever que depende da escolha do objeto⁴⁹⁴. É neste sentido que Hélio pensa a *hermaphrodipopótese*, a simultaneidade dos sexos. De acordo com Freud, somos todos hermafroditas: “com efeito, certo grau de hermafroditismo anatômico é a norma: em nenhum indivíduo masculino ou feminino de conformação normal se deixa de encontrar as marcas do aparato do outro sexo”⁴⁹⁵. Freud mostra, então, que a sexualidade infantil é polimorficamente perversa porque a criança deseja ter os dois órgãos dos pais. Ou seja, as pulsões colocam o sujeito frente ao enigma do sexo.

Em 1920, Freud desfaz essa diferenciação entre as pulsões em seu texto *Além do Princípio do Prazer*, no qual, em outro esforço para entender a agressividade, reconhece que as pulsões não visam apenas manter a vida, mas que, ao contrário, elas têm também um rastro mortífero da compulsão à repetição. A partir deste texto, as pulsões de autoconservação e sexuais passam a fazer parte das pulsões de vida, e a pulsão de morte será relacionada com o que vai mais além do princípio do prazer, ou mais precisamente, a repetição. Freud sustenta este argumento dizendo que todo corpo quer manter um baixo nível de perturbação exterior e que esta seria uma forma de procurar uma via para morrer ao seu modo: “um instinto seria um impulso, presente em todo organismo vivo, tendente a restauração de um estado anterior, que esse ser vivo teve de abandonar por influência de perturbadores forças externas, uma espécie de elasticidade orgânica ou, se quiserem, a expressão da inércia orgânica”⁴⁹⁶. O que o leva à conclusão mais debatida no campo psicanalítico: o objetivo de toda vida é a morte e as tendências destrutivas do eu não necessariamente contradizem o princípio do prazer. Ou seja, é possível encontrar satisfação no sofrimento.

⁴⁹⁴ O objeto aqui deve ser entendido estritamente no sentido psicanalítico, como causa do desejo, como pedaço que se destaca do corpo e institui a falta; portanto, nada tem a ver com a objetificação das pessoas, nem mesmo com a relação entre sujeito e objeto.

⁴⁹⁵ Freud, Sigmund. “Três ensayos de teoría sexual”. Em: *Obras completas*. Tomo VII. Amorrortu: Buenos Aires, 1992, p. 129.

⁴⁹⁶ Freud, Sigmund. “Além do princípio do prazer”. Em: *Obras Completas*. v.14. Paulo César de Souza (trad.). São Paulo: Cia das Letras, 2010, p. 202.

As pulsões de vida (ou melhor, a pulsão de morte libidinizada) seriam, então, as que impedem esse organismo de morrer, são as que trazem tensões e perturbações ao aparelho psíquico. Elas que serão energia, libido. Contudo, as pulsões, como já assinalamos, diferentemente dos instintos, nunca são satisfeitas plenamente. Daí Freud chamá-las de pulsões parciais, o que, por um lado, aponta um excesso do desejo (todo desejo é desejo de outra coisa), e por outro, é o “comprovante da falta”. As pulsões são acéfalas e excessivas, sempre escapam por algum lugar (daí as formações dos sintomas), sua força é irrefreável e impele à ação (não existe pulsão passiva); as pulsões deixam marcas na superfície do corpo, é isto que nos ensina Freud. As imagens-pulsões deleuzianas serão tomadas nesta tensão entre pulsões de vida e de morte freudianas: uma energia para a criação que podem também ser forças destrutivas, cujas fontes são as superfícies do corpo.

Deleuze define a pulsão como uma impressão, e, tal como Freud e Lacan⁴⁹⁷, não a considera um afeto: “uma pulsão não é um afeto porque é uma impressão no sentido mais forte, e não uma expressão”⁴⁹⁸. Ou seja, a pulsão nos atravessa como presença de uma ausência, como impressão e, neste sentido, nos corta. Deleuze explica que a pulsão é extraída do corpo, e que seus objetos “povoam o mundo originário”. Este mundo originário seria reconhecido pelo seu caráter informe que é “puro fundo, ou melhor um sem-fundo feito de matérias não formadas, esboços ou pedaços atravessados por funções não formais, atos ou dinamismos energéticos que não remetem sequer a sujeitos constituídos. (...) um mundo de esboços e pedaços, cabeças sem pescoço, olhos sem frente, braços sem ombros, gestos sem forma”⁴⁹⁹. O mundo originário é um mundo de pura força sem forma em que animais e humanos se indefinem, onde não há diferença de sexos, e as forças energéticas atuam com uma “inteligência diabólica”.

Ao trabalhar esta variação da imagem-movimento, Deleuze retoma o naturalismo argumentando que este não se difere do realismo, ao contrário, explica, ambos prolongam suas marcas em um “surrealismo particular”. Aqui, vale lembrar que Lacan dizia que as pulsões são uma montagem surrealista que “de saída se apresenta não tendo pé nem cabeça – no sentido em que se fala de montagem numa colagem surrealista” e que a imagem da satisfação da pulsão, no que diz respeito ao prazer e

⁴⁹⁷ Sabemos das enormes divergências estabelecidas por Deleuze e Guattari em relação à psicanálise freudiana basta conferir, por exemplo, *O Anti-Édipo*. Aqui, nos restringimos aqui ao conceito de pulsão que, como veremos, Deleuze apresenta em conformidade com a definição freudiana.

⁴⁹⁸ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*, p. 179.

⁴⁹⁹ Idem, p. 180.

desprazer, seria “a marcha de um dínamo acoplado na tomada de gás, de onde sai uma pena de pavão que vem fazer cócegas no ventre de uma bela mulher que lá está incluída para a beleza da coisa”⁵⁰⁰. Ou seja, para falarmos das pulsões precisamos de uma língua surrealista, uma língua fragmentada. Os exemplos que Deleuze traz à baila são Buñuel e Stroheim. Ambos seriam realistas, de acordo com Deleuze, porque “nunca se descreveu o meio com tanta violência ou crueldade, com sua dupla repetição social ‘pobres-ricos’, gente de bem-gente de mal”⁵⁰¹. E esta violência traz constantemente traços do mundo original que a civilização escamoteia. Neste sentido, a imagem-pulsão sempre apresenta o começo (pulsão de vida) e o fim do mundo (a pulsão de morte), o que as aproxima, segundo Deleuze, de uma imagem-tempo. São elas que mantêm o contato com o mundo originário. Este mundo originário, explica o filósofo, não é um mundo passado ou um mundo porvir, ele é simultâneo aos outros mundos dos meios (a casa, a cidade, etc.). As pulsões são extraídas do corpo e são consideradas atos. E, mesmo separadas do corpo, as pulsões estão no mundo. São mundos, portanto, coexistentes, mundos simultâneos. Vida e morte.

A satisfação pulsional é o que nos condena à repetição, e ao automatismo de repetição, que, à maneira de uma máquina de funcionamento perfeito, impede que se saia desta rede tão bem tramada e cômoda para os sujeitos. Mas esta pulsão de morte pode encontrar um desvio e abrir-se para outros rumos. Tal efeito será possível através de sua desmontagem, que é, por excelência, o corte. Deste modo, esta compulsão mortífera da repetição encontraria uma diferença. Foi Buñuel, de acordo com Deleuze, que descobriu a potência da repetição na imagem cinematográfica. Podemos pensar com as *Cosmococas* que Buñuel encontrou o limite da máquina de repetição no corte da cena inaugural de *Un chien andalou*.

Oiticica e Neville d’Ameida montaram a *CCI – Trashiscape* com a fotografia do rosto de Buñuel publicada no *The New York Times Magazine*. Sobre seu rosto, imprimiram os traços de cocaína parodiando o corte do olho de *Un chien andalou*.

⁵⁰⁰ Lacan, Jacques. O Seminário. Livro 11, 1998, p.161.

⁵⁰¹ Deleuze, Gilles. *Idem*, p. 181.



O fio da navalha, que está sobre a imagem, corta o olho de Buñuel. Traços pulsionais de cocaína agitam o olho morto, o “olho-fóssil” da imagem, transformando-a em uma imagem-ação, um “olho-míssil”, e mostrando que o corte é fundamental para que o desejo possa emergir. Em seu seminário sobre o *Ato Psicanalítico*, Lacan esclarece, apropriando-se de um poema de Rimbaud, que todo ato analítico – e este é, por excelência, o corte – pode ser um ato revolucionário, pois se trata de fazer emergir o desejo⁵⁰². O ato, o corte, encarna a função de um despertar, e é neste sentido que podemos entender o ato a partir da dimensão da surpresa, da iminência: um *quase*-acontecimento, *quase*-cinema.

Lacan, no seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, apresenta um novo conceito de pulsão e libido, partindo de e reformulando Freud: “a libido não é

⁵⁰² O ato psicanalítico, diferente de todo ato de guerra, como argumenta Lacan, caracteriza-se por suscitar um novo desejo na iminência de um tempo lógico, na surpresa de um devir. Para tanto, Lacan elege este poema de Rimbaud como a fórmula do ato: “Um toque de seus dedos no tambor detona todos os sons e inicia a nova harmonia./ Um passo seu é o levante de novos homens e sua marcha./ Sua cabeça se vira: o novo amor! Sua cabeça se volta, — o novo amor!/ ‘Mude nossa sorte, livre-se das pestes, a começar pelo tempo’, cantam essas crianças./ ‘Não importa onde, eleve a substância de nossas fortunas e desejos’, lhe imploram./ O sempre chegando, indo a todo canto”. cf. Lacan, Jacques. *O Seminário*. Livro 15. O ato psicanalítico. Notas de curso, 1967-1968.

algo fugaz ou fluido, ela não se reparte, nem se acumula, como um magnetismo, nos centros de focalização que lhe oferece o sujeito, a libido deve ser concebida como um órgão, nos dois sentidos do termo – parte do organismo e órgão-instrumento”⁵⁰³. Com este conceito de libido, poderíamos entender a imagem de *CCI Trashiscape* do “quase-cinema instrumento”, em função do corte, como libido. A imagem, na *Cosmococa*, torna-se um órgão-instrumento capaz de produzir uma sensibilização corporal porque tem a função do corte. Lacan, então, oferece uma definição mais precisa da libido como uma lâmina (*lamelle*): “A lâmina corta, extrai um órgão do corpo, promessa de vida e indestrutibilidade: é a libido enquanto puro instinto de vida quer dizer, de vida imortal, de vida inapreensível, de vida que não precisa, ela, de nenhum órgão, da vida simplificada e indestrutível”⁵⁰⁴. As zonas erógenas em que o corpo se libidiniza são as superfícies, de modo que, poderíamos dizer, parafraseando Valéry, que a profundidade do corpo se encontra na pele. A lâmina de *Oiticica* não tem outra função senão a de atuar em um processo de libidinização dos corpos.

Oiticica, neste exercício imagético-corporal, apreende que, para outros mundos, é preciso dinamizar o campo pulsional do mundo originário de que falava Deleuze, mundo de multi-naturezas, segundo Hélio, para que estes objetos informes, as imagens, sejam o encontro com uma tela de possibilidades, possibilidades de vida. Um corte que intervenha na anestesia espetacular que tenta, a todo custo, vender uma completude. Ali onde o sujeito quer se pensar todo, onde se estabelece uma identificação com a imagem total do imaginário espetacular, deve intervir uma lâmina para extração da libido, para animação dos corpos. A navalha de *Cosmococa*, então, ganha um sentido preciso contra a “supremacia da imagem”:

⁵⁰³ Lacan, Jacques. *O Seminário*. Livro 11, 1998, p. 177.

⁵⁰⁴ Idem, p. 186.

deslocá-la?): a questão é q a IMAGEM não tem mais a mesma função e isso é mais acentuado no q se refere ao cinema: segundo MCLUHAN a TV q possui menor definição visual abre brechas pra q o espectador se invista em participante e preencha o q lacunea: o cinema não: é super definido na fotografia-seqüência e se apresenta completo: uno: o super-visual q desafia a fragmentação da realidade e do mundo das coisas: mas o poder da IMAGEM como matriz-comportamento q mantinha o espectador numa posição imutável não era só visual: era conceitual: irmã gêmea da ideologia aplicada e resultante em demagogia discursiva: era STALIN e MACCARTHY: era o media preso a um tipo de argumentação verbo-voco-visual q se caracterizava por constâncias idealizantes: o star-system: a não-improvisação: tudo o q era experimental e q portanto fragmentava a constância dos conceitos e das ordens verbo-voco-visuais era considerado abominável e decadente: vide HITLER quanto à ARTE MODERNA: e ZDANOV-STALIN: já MAO não se reduzia a isso: ele é igual ao indivíduo CHINÊS q se identifica desse modo com ele: e não teria sido outra a glória e a queda de MARILYN MONROE: a suposta unicidade da IMAGEM fragmentava-se ao resistir ao estereótipo q deveria defini-la e limitá-la: todas as tentativas de amarrá-la a uma unicidade constante pareciam frustrar-se no final: havia algo q dissolvia essa unicidade: MAO-MARILYN: TV-ROCK: os BEATLES → fragmentação q conduz a outro tipo de identificação → q conduz ao comportamento e

(BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress)

8

fragmenta o hábito unívoco do q é verbo-voco-visual: e hoje nos faz rir a complacência da platéia macartista dos anos 50: e nos faz pensar com q efeito e unicidades certos conceitos e 'pontos' de vista' se impunham: de como era 'estrangeiro' a ousadia de experimentar: de como PARIS de provincianismo latente se tornou na maior e única praça de experimentações nunca antes vistas: de como se pensava q fragmentação devesse ser uma espécie de atomismo: o mundo dos objetos mesmo com a bomba pairando sobre sua unicidade seria transformável (reduzido ao átomo) mas nunca fragmentado enquanto todo: como imaginar q o cinema pudesse vir a ser algo q não seqüência e constância do fluir temporal: constância verbo-voco-visual: ???: yeah: eis a questão !

A unicidade da imagem aparece nas *Cosmococas* como um sintoma do autoritarismo contra o qual ela deveria resistir. A fragmentação da realidade, que se transforma em fragmentação do hábito unívoco, isto é, das regras sociais através da experimentação, exigia uma inconstância, a tensão pulsional. Era a frustração desta demanda de docilidade e obediência dos corpos – e Hélio não se furta à adesão maoísta

de sua geração e usa para elogiá-lo, sintomaticamente, o termo “identificação”, raiz de todo autoritarismo – que seria alçada pela resistência aos estereótipos, no caso de Marilyn. A fragmentação, diz Hélio, conduz a outro tipo de identificação, isto é, os fragmentos podem ser apropriados, des-identificados e incorporados. Oiticica menciona então o rock, a TV, a massificação das imagens, como possibilidades de intervir nas brechas, de fazer o corte na sequência e na constância do unívoco verbo-voco-visual.

Esta crítica implícita ao procedimento concretista, o verbi-voco-visual, explica qual seria a diferença entre simultaneidade e coincidência. No *Plano Piloto da Poesia Concreta*, ao definir qual seria a estratégia do *Verbi-voco-visual*, os irmãos Campos e Pignatari diziam que existia uma “coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se tratam de comunicação de formas”⁵⁰⁵. Embora a crítica de Oiticica não seja diretamente aos concretistas (muito pelo contrário, suas relações com Haroldo de Campos, sobretudo, estão mais fortes do que nunca nesta época), é interessante ressaltar que há uma diferença que diz mais respeito ao método de Oiticica com as imagens que a proposição dos poetas concretos. Se a estratégia destes fazia *coincidir simultaneamente* a comunicação verbal e não verbal, o caminho que Oiticica toma, nas *Cosmococas*, é o da não coincidência entre corpo e imagem. As formas deixam de ter importância porque as *Cosmococas* são *força e eletrificação* do rock. Ao contrário dos concretistas do *Plano Piloto*, que pensavam em criar “problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível”⁵⁰⁶, Hélio apostava na *contingência*. É a descontinuidade tensa entre as instâncias verbi-voco-visual que coexistem, mas não coincidem, que interessava como estratégia contra a unicidade da imagem. Não por acaso, Hélio elege *Galáxias*, o rock, como dizia, para compor o devirmundo das *Cosmococas*: “blocos e galáxias são simultaneidades e não sucessão conclusiva de uma pra outra: CONTIGUAÇÕES”⁵⁰⁷.

A fragmentação das imagens, o corte da constância, era o que permitiria uma perversão da ordem paterna imposta por Stalin e McCarthy. E esta estratégia de perversão, de desobediência, está intimamente ligada ao uso dos objetos cortantes sempre presentes nas *Cosmococas*. Em 1972, Oiticica publica um texto na revista *Navilouca* intitulado *Lamber o fio da Gilete. Gélida Gelatina Gelete*, que dedica a

⁵⁰⁵ Campos, Augusto; Campos, Haroldo; Pignatari, Décio. Plano-Piloto para Poesia Concreta, 1958. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/plano-piloto-para-poesia-concreta>

⁵⁰⁶ Idem.

⁵⁰⁷ HO #1387/74.

Torquato Neto. Ali, Hélio fala de uma perversão da arte brasileira, da perversão da sexualidade e traz *Un chien Andalou* como fragmento do texto.

A gilete aparece como uma metáfora da bissexualidade, questão colocada em *hermaphrodipopótese*. No entanto, o descumprimento da norma heterossexual criada sobre uma concepção natural e cristã da sexualidade, mesmo depois de Freud e passados quase 40 anos das *Cosmococas*, não deixou de ser considerada uma perversão. Mas Hélio corta a palavra perversão com um fio de gilete e escreve: “PER-VERSÃO”, propondo uma “PER-VERSÃO da ‘sadia’ arte brasileira. Thanks god! Versão perversa da impossibilidade de ser neutro em questões estéticas não compatível com o clima de compatibilidade”⁵⁰⁸. A versão perversa da arte brasileira seria uma versão de coexistência dos gêneros, “TOTEMAMBIGUIDADE”, ou a *Neyrótica* não sexista, uma arte de gozo e fruição, cortante como uma imagem.

Neste texto, Hélio faz referência a uma fotografia de Ivan Cardoso que consta na contracapa da revista⁵⁰⁹. É uma imagem produzida por Cardoso para o filme *Nosferato no Brasil*, que fazia parte de uma experimentação do cineasta a qual consistia em encher pratos de tinta vermelha, esperar secar e depois de seca, pintar a superfície com a cor preta para, posteriormente, poder passar a gilete sobre ela e deixar escorrer a tinta vermelha. A partir desta fotografia, Oiticica escreve: “a borda no encontro de foto e vermelho brilha vermelho-sangue: só a foto guarda fio-lâmina na sua espessura”⁵¹⁰. A imagem para Oiticica tem, portanto, a mesma capacidade cortante da lâmina: imagem-pulsão, imagem-libido.

O uso das navalhas, giletes, e outros objetos cortantes nas *Cosmococas* não serviam apenas para separar os traços de cocaína, mas também para dar à imagem um caráter cortante: o órgão-instrumento libidinal das *Cosmococas*. Ora, se a imagem tem o fio da lâmina, e se a perversão é a forma de burlar o poder unificante do nome do pai, então podemos dizer que as imagens tornam presente a falta, de modo a impedir a pulsão mortificante e unificadora do imaginário espetacular.

⁵⁰⁸ HO #0408/72.

⁵⁰⁹ Conta Ivan Cardoso: “Além das 54 fotos minhas que ilustram praticamente toda *Navilouca*, o Torquato ainda incluiu, na contracapa da revista, a reprodução de um trabalho de artes plásticas que eu fazia. Na época, eu enchia uns pratos com tinta óleo vermelha e esperava secar. Quando a tinta secava, formava uma espécie de nata na superfície. Eu pintava o prato todo de preto e, depois, passava uma gilete para deixar a tinta vermelha escorrer. Era uma coisa que remetia, de certa maneira, ao filme do Buñuel. Apesar de ser uma coisa ligada às artes plásticas, o prato que aparece na contracapa da *Navilouca* foi feito especialmente para a abertura do *Nosferato do Brasil*. O Hélio achou aquilo o máximo. Foi uma coisa que também foi respaldada pelos poetas concretos”. Cardoso, Ivan. *Ivan Cardoso: o mestre do terror*; São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p. 141.

⁵¹⁰ HO #0408/72.

A perda da singularidade que ocorre na promessa de felicidade “para todos”, de uma “vida sadia” ou, como queria Oiticica, de uma “arte sadia”, cai por terra quando se elabora uma per-versão do discurso capitalista e moralizador ou, como queria Lacan, uma versão da lei paterna. E é este o poder da perversão, da *père-version*: questionar a autoridade. Lacan, no *Seminário RSI*, ministrado durante 1974/75, depois de Oiticica, portanto, joga com a homofonia da palavra perversão (*perversion*) propondo-a como *père-version*, uma versão do pai. Uma versão paterna é sempre uma versão transgressora da lei e da ordem. Elaborar uma *père-version* é a via de acesso ao desejo porque é uma forma de se livrar das amarras superegóicas da moral paterna. A perversão abre uma fresta, um desvio para ser experimentado enquanto emergência do desejo. É neste sentido que Oiticica entende a cena de *Un chien andalou*: “nuvem-fresta d’un chien andalou pra onde olha o olho?” Ou seja, para onde se dirige o olhar?

5.5 Olhar com o corpo

Jacques Lacan afirma que o olhar deixa marcas nos sujeitos, e que esta função, diferentemente do olho, aponta para uma “pulsão escópica” que sinaliza o desejo. Uma imagem suscita em nós alguma sensação, algum desejo. É através do olhar que passamos a ter um lugar no mundo. Isto já estava indicado no estádio do espelho: o corpo visto pela criança através do outro, forma o eu. O olhar, como já atentava Freud em *O Inquietante*, provoca uma estranheza íntima, que Lacan chamará de *extimidade*, mas é também capaz de despertar uma epifania. Porém, o que faz da arte um lugar tão marcante na produção dessas sensações? Arriscaríamos duas hipóteses: a intensidade impressa nas sua força, mais do que sua forma, que nos desestabiliza; e o vazio que se abre quando algo desse objeto nos olha.

Georges Didi-Huberman, em seu livro *O que vemos o que nos olha*, chama a atenção para um entre-lugar do ato de ver e para sua estranheza:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. (...) Não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de

entremeio. É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido nem a ausência cínica de sentido. É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos⁵¹¹.

O historiador da arte explica que ver não significa apreender uma realidade do visto (esta seria a função do olho), mas sim evidenciar uma esquizo do sujeito, uma divisão que se apresenta na tensão entre o olho e o olhar. Nessa tensão, nessa esquizo, situa-se a pulsão, como explica Lacan: “o olho e o olhar, esta é para nós a esquizo na qual se manifesta a pulsão ao nível do campo escópico”⁵¹²; “a importância que o sujeito dá à sua própria esquizo está ligada ao que a determina – isto é, um objeto privilegiado, surgido de alguma separação primitiva, de alguma automutilação induzida pela aproximação mesma do real, cujo nome, em nossa álgebra, é objeto *a*”⁵¹³. Ou seja, o olhar é sempre exterior ao sujeito, é alguma coisa que nesse sujeito cai ou falta. Neste sentido, já é possível perceber no *Estádio do Espelho* os apontamentos para esta falta. Lá, inaugura-se uma não coincidência entre corpo e imagem. A imagem do corpo total, essa satisfação jubilosa que experimenta a criança, não será plena porque a realidade nunca coincidirá com essa completude: haverá sempre um buraco, uma falta, uma perda que será identificada, posteriormente, por Lacan, como objeto *a*.

Se ver é sempre uma operação de sujeito, como dizia Didi-Huberman, então ela será sempre falha e dividida. Não se trata de apreender uma realidade, porque no ato de ver o que está presente é a realidade psíquica, ou seja, todo ato de ver é alucinado, pois é impossível apreender a totalidade do visto. Ou ainda porque toda imagem é mágica, mas, sobretudo, porque o olhar também é mágico.

Existe, pois, um vazio que movimentará essa pulsão. E é aí que o olhar se apresenta, na castração, de acordo com Lacan: “O olhar só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência, isto é, a falta constitutiva da castração”⁵¹⁴. Daí que o olhar seja sempre exterior a nós, e passe a ser um movimento pulsional. Uma pulsão que nunca será saciada completamente, como vimos, uma experiência sempre cindida, que

⁵¹¹ Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, 1998, p. 77.

⁵¹² Lacan, Jacques. *O Seminário*. Livro 11, 1998, p.74.

⁵¹³ Idem, p. 83.

⁵¹⁴ Idem, p. 74. A castração, para Lacan, é uma castração simbólica, ou seja, é a impossibilidade de poder dizer o todo, é a impossibilidade de coincidir corpo e imagem. Por isso o sujeito é barrado, e por isso se tem limite – limite do mundo, limite do humano. E é a castração simbólica, que tenta dar conta da perda do objeto *a*, que torna possível a abertura do sujeito para o outro.

será marcada pelo complexo de castração, como nos diz Lacan, neste belíssimo trecho de seu Seminário XI: “Quando, no amor, peço um olhar, o que há de fundamentalmente insatisfatório e sempre falhado, é que – Jamais me olhas lá de onde te vejo”⁵¹⁵. O olhar situa-se portanto na diferença, na não coincidência entre o eu e o outro, entre o corpo e a imagem. E, por aí podemos ver o perigo da identificação que tenta ocupar o lugar da falta. Ao se pensar como complemento do outro, anula-se toda a alteridade deste, e tampona-se o seu desejo supondo-o a partir de si mesmo. Ou seja, pensar o outro a sua imagem e semelhança (a identificação), pensar em totalizar o outro é, em suma, uma estratégia fascista.

Mas se o olhar é exterior ao sujeito e corresponde a um vazio, o que poderíamos dizer sobre um objeto de arte? Se o olhar está situado na dimensão do desejo, então podemos dizer que, de alguma maneira, o que olhamos existe em nós. Mas existe, explica Didi-Huberman, porque o que sobrevive em nós é a parte do objeto que também nos olha: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (...) Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”⁵¹⁶. Neste mesmo sentido, Lacan afirma a partir do campo escópico, que o sujeito é uma tela de projeção: “Para começar, preciso insistir nisso – no campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro”⁵¹⁷. E é também Lacan quem demonstrará que a íntima relação entre sujeito e tela, sujeito e quadro, é mais profunda que um simples objeto de representação: “no campo escópico, tudo se articula entre dois termos que funcionam de maneira antinômica – do lado das coisas há o olhar, quer dizer, as coisas têm a ver comigo, elas me olham, e contudo eu as vejo. Neste sentido é que preciso entender a palavra martelada no Evangelho – *Eles têm olhos para não ver*. Para não ver o quê? – justamente que as coisas têm a ver com eles, que elas os olham”⁵¹⁸. A arte, portanto, não é só *diversão*, é também *traição*. Se o próprio da dialética entre o olho e o olhar, como nos diz Lacan, é o logro, então podemos pensar que os objetos nos olham e tomam posse de uma parte de nós. É o “apetite do olho naquele que olha”⁵¹⁹. Ao nos olhar, a imagem, a coisa, ou o outro, não nos preenche; ele

⁵¹⁵ Idem, p. 100.

⁵¹⁶ Didi-Huberman, Georges. *Idem*, p. 29-31

⁵¹⁷ Lacan, Jacques. *Idem*, p. 104.

⁵¹⁸ Idem, p. 106.

⁵¹⁹ Idem, p.106.

nos olha, nos marca, deixa impressões: “O que a luz tem a ver comigo, me olha, e graças a essa luz no fundo do meu olho, algo se pinta – que de modo algum é simplesmente a relação construída, o objeto sobre o qual demora a filosofia – mas que é impressão, que é borboteamento de uma superfície que não é, de antemão, situada para mim em sua distância”⁵²⁰. É de desejo que se trata, de uma falta que encontrará, na contingência do olhar, paisagens; e que, logo em seguida, voltará a pulsar recomeçando a viagem. O olhar nos sustenta e nos questiona. Mas o que de nós está ali no que nos olha? O que o sujeito, como tela de projeção de imagens, como quadro, projeta e se apropria do mundo?

É no mimetismo, o mesmo do estádio do espelho, que Lacan encontrará uma profícua resposta, e é nos *Parangolés* de Hélio que aventamos esta prática: travestimos e o fazemos somente porque somos devir. Trata-se da aparência que incorporamos, da superfície das imagens, do que nós mostramos para o mundo. Daí que nós imitemos uns aos outros, aos animais, aos personagens de ficção, porque nesse olhar, nesse desejo que se instala, encontramos algo que transforma, que traveste. O devir-outro que se instala através de um jogo é também uma perversão da lei. Aqui poderíamos citar o jogo do bicho: para apostar nele empreende-se outra interpretação dos sonhos e dos acontecimentos do cotidiano. Os sonhos são exteriorizados para uma aposta na contingência e não por uma leitura de certa determinação psíquica. Mas isto não é por acaso. Lançar-se no jogo, sair de si é uma experiência de travestimento, é não deixar coincidir corpo e imagem. E mais, no jogo do bicho encontra-se uma relação intensiva entre o homem e o animal. Roger Callois dizia que o jogo do bicho, dentre as quatro categorias de jogo⁵²¹, pertence a *Alea* e esta se apresenta como “resistência oposta por natureza à perfeita equidade das instituições humanas desejáveis”⁵²². Uma força contradicatória, cortada pela lâmina: as *Cosmococas*, como o jogo do bicho, são experiências que jogam o eu para fora de si. Esse jogo, nas *Cosmococas* se apresenta em uma dimensão do acaso, mas também como mimetismo, como possessão. Por isso, nos travestimos, nos apropriamos de parte do outro, do quadro e do mundo, para nos constituirmos como sujeitos, mas nós não escolhemos necessariamente o quê ou quem. Não se trata de mera fenomenologia da percepção, são os sentimentos, as sensações que

⁵²⁰ Idem.

⁵²¹ Callois define quatro categorias de jogo: *agôn* (competição), *mimicry* (simulação), *alea* (acaso e azar), e *ilinx* (vertigem). cf. Callois, Roger. *Los hombres y los juegos: la máscara y el vértigo*. Jorge Ferreiro (trad.). Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

⁵²² Lacan, Jacques. *Idem*, p. 260.

partem de um olhar, que precisamos apenas supor, que nos altera, que nos consterna: “imitar é, sem dúvida, reproduzir uma imagem. Mas fundamentalmente é, para o sujeito, inserir-se numa função cujo exercício o *apreende*”⁵²³. Lacan nos diz aí que sempre que nós imitamos, pegamos do mundo uma parte dele e damos ao mundo uma parte de nós. Não se trata de representação, de fazer tal e qual a natureza, mas de um jogo mimético, de travestimento. É nesse jogo que o sujeito pode dizer “eu”, porque, ao mimetizar, ele traveste, ele se perde, para imediatamente se encontrar, no olhar do outro.

As imagens, portanto, cortam para abrir o sujeito ao desejo e ao outro, lançá-lo para a aventura, rasgar o olho para fazer devir o olhar, as vísceras do corpo. Em suma: a per-versão da arte ‘sadia’ é a proposta de uma arte visceral. Didi-Huberman, em *L’image Ouverte*, explica que as imagens se abrem para o corpo, sobre o corpo e no corpo: ‘les images nous embrassent: elles s’ouvrent à nous et se referent *sur* nous dans la mesure ou elles suscitent *en* nous quelque chose que l’on pourrait nommer une *expérience intérieure*’.⁵²⁴ O historiador refere-se ao livro *A experiência interior* em que Bataille defende a experiência como livre de imperativos morais. A experiência interior seria “uma viagem até o limite do possível para o homem”⁵²⁵, e teria como valor e autoridade, o êxtase. Experiência-limite, experiência de horror e quase-morte: o olho cortado com a navalha, o gozo, o suplício. Não é fortuito que Bataille tenha se impressionado com a imagem do suplício chinês onde reconhece um estado de êxtase no rosto do supliciado. Ou seja, uma experiência que, apesar de nomeada interior, não é íntima, mas *extima*. O corpo esquartejado, imagem de horror e morte, é definido por Bataille como “imagem-aberta”. É o esquartejamento dos corpos, a exposição de suas vísceras⁵²⁶. Em outro livro, *Lágrimas de Eros*, ele ressalta que, ao contrário de Dumas, que havia incluído a imagem do suplício chinês em seu *Tratado de Psicologia* como uma imagem com ar extático, Bataille diz que ela tem um “ar de êxtase”, e, confessando ter, diante da violência e do horror da imagem, ele mesmo chegado ao êxtase.

Este êxtase de Bataille indica que não olhamos apenas com o olho, o que pode ser igualmente constatado nas páginas de *História do Olho*, mas com o corpo inteiro. O êxtase, experiência de quase-morte é a imagem pulsante que faz tocar prazer e horror, morte e vida. O corpo dilacerado impresso na fotografia do Suplício Chinês é o corpo

⁵²³ Idem, p. 98.

⁵²⁴ Didi-Huberman, Georges. *L’Image Ouverte*. Éditions Gallimard, 2007, p. 25.

⁵²⁵ Bataille, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992, p. 17.

⁵²⁶ Neste sentido, poderíamos pensar nos esquartejamentos de Goya ou na mutilação de Van Gogh e assim, traçar outra linha de força em Oiticica tendo em vista sua instalação, o “ambiente para uma mesa de bilhar” que chamou “a participação no jogo”, inspirado na tela de Van Gogh, *Le cafe de nuit*.

cortado e fragmentado, corpo que se realiza no real. É com este corpo que se inicia o fragmento das *Galáxias* de Haroldo de Campos dedicado a Oiticica:

tudo isto tem que ver com um suplício chinês que reveza seus quadros em disposições geométricas pode não parecer mas cada palavra pratica uma acupunctura com agulhas de prata especialmente afiladas e que penetram um preciso ponto nesse tecido conjuntivo quando se lê não se tem a impressão dessa ordem regendo a subcutânea presença das agulhas mas ela existe e estabelece um sistema simpático de linfas ninfas que se querem perpetuar por um simples contágio de significantes essa torção de significados no instante esse deslizamento de superfícies⁵²⁷

Os fragmentos do corpo do suplício chinês confundem-se com as imagens dos quadros de disposição geométrica, os *Meta-esquemas* de Oiticica, e cada um desses fragmentos penetram a pele, como uma prática de “acupunctura”: o *punctum* barthesiano de uma imagem, aquilo que nos fere, “a marca feita por um objeto pontudo”⁵²⁸. *Punctum* é também, explica Barthes, “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados”⁵²⁹. O *punctum* é eleito por Barthes para escandir o *studium*, se este é o que procuro em uma imagem, o primeiro é o que da imagem corta em mim: “navalha de éter” “céu do céu” “luz dançada” “estelário nas lucilações provocadas por um desgarre súbito de pontos migratórios depois não se vê mais nada porque a vista pára num poro entre visto e invisto onde o visível gesta vai daí a cabeça rompido o equilíbrio descabeça e cai”, contam as imagens de Haroldo de Campos⁵³⁰. Quando Hélio escreve sobre as *Cosmococas* assistindo ao filme *Under Capricorn* de Hitchcock, diz que os mapa-vivos do filme teriam que ser aplicados aos fragmentos de *Cosmococas* para que fosse possível “formar uma GALÁXIA de INVENÇÃO de manifestações individuais poderosas”⁵³¹. *Galáxias* aparece como sinônimo de *Cosmococa*, que Oiticica definiu como “camadas que se superpõe como mapas regionais, sem limite preciso”⁵³², imagens feitas de ensaios de não-narração, “assomo do assombro”, o estranhamento fantasmático⁵³³.

⁵²⁷ Campos, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: editora 34, 2004.

⁵²⁸ Barthes, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Julio Castañon Guimarães (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 46.

⁵²⁹ Idem, p. 46.

⁵³⁰ Campos, Haroldo. *Idem*, 2004.

⁵³¹ HO #0318/74.

⁵³² HO #0962/71.

⁵³³ Sobre a relação que surge em *Cosmococas* entre as propostas de Oiticica e os irmãos Campos. cf. Aguilar, Gonzalo. Na selva branca: o diálogo velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos. Em: Braga, Paula (org.). *Fios Soltos*: a arte de Hélio Oiticica, 2008, pp. 237-249.

Quando Haroldo lê o fragmento do suplício chinês de *Galáxias* para Hélio – leitura gravada nas *Heliotapes*, em 1971 – diz que a passagem guarda uma relação com as obras de Oiticica porque “é uma busca de alguma coisa que fica entre o visível e o invisível é alguma coisa que é entre não é isso ou aquilo, está entre os dois”. Nas *Cosmococas*, esse entre-lugar receberá o nome de *quase-cinema*, o que não se completa, que mantém uma filiação à distância. Hélio concorda com a leitura de Haroldo e localiza entre-lugar em um espaço vazio, num vácuo: “eu sinto muito isso, em relação a todas as coisas como se fossem as coisas pelas frestas, pelos perfis”. Haroldo conclui: “é muito bonito: o corpo são frestas pelas quais se vêem as coisas”⁵³⁴.

Mas não foi só em Haroldo que o corpo fragmentado apareceu como referência para Hélio. Lygia Clark, em 1974, começou a trabalhar com a “fantasmática do corpo”. Em uma carta a Helio, contou: “é a fantasmática do corpo, aliás, que me interessa e não o corpo em si”. Para tanto, Clark fala de *morcellement* como procedimento, isto é, fragmentação – o *corps morcelé* pré-estádio do espelho, corpo do Real –, cuja reconstrução daria lugar a um “corpo coletivo, baba antropofágica ou canibalismo”. A *Baba antropofágica* foi uma proposição feita por Clark e acontecia do seguinte modo:

Uma pessoa se deita no chão. Em volta os jovens que estão ajoelhados põem na boca um carretel. A linha sai plena de saliva e as pessoas que tiram a linha começam a sentir simplesmente que estão tirando o próprio ventre para fora. Depois elas se religam com essa baba e aí começa uma espécie de luta que é *defoulement* para quebrar a baba, o que é feito com agressividade, euforia e alegria e mesmo dor, porque os fios são duros para serem quebrados⁵³⁵.

A baba que sai do corpo, imagem do corpo, é fragmentada, criando um corpo coletivo. Pedacos do eu e do outro confundem-se e são reconfigurados a partir da sua incorporação, que já não deixa mais saber quem é eu e quem é outro, ou melhor, que transforma o eu em outro, em uma operação antropofágica. Ou seja, a antropofagia atua como um apagamento do eu para devir outro. Hélio responde a esta carta de Lygia dizendo que iria incorporar o fragmento sobre a fantasmática do corpo em *Bodywise*. E, então, compara o procedimento da *Baba* aos efeitos da cocaína cujo uso não consistia apenas em um hedonismo individual, mas também em um método crítico:

Essa relação de cada participante com a força da baba é algo grande demais; não pode ser descrito factualmente; identifiquei muito com uma porção de coisas de

⁵³⁴ HO #0396/71.

⁵³⁵ Oiticica, Hélio; Clark, Lygia. *Idem*, p. 223.

minha relação com a prima [cocaína]: só que o dilaceramento se dá pra dentro e muitas vezes senti o mijo ao mijar como o oposto extrovertido do cafungar o pó; o intestino que solta, se descarrega todo com a primeira cafungada; os buracos do corpo tomam sentido dilacerante como você faz nisso: só que no seu caso é coletivo e num nível bem mais complexo e até mesmo oposto: dilacerar para incorporar, como criação cósmica do universo desconhecido que se faz no lance de dados; que não depende de ‘escolhas dualistas’⁵³⁶

Eis o corpo das *Cosmococas*: corpos fragmentados, corpos com falta, corpos desejantes. Eis o *cosmos* das *Cosmococas*: a incorporação do universo desconhecido. Esses corpos são a compreensão do “homem como suporte vivo de uma arquitetura biológica imanente”, na precisa definição de Clark. As *imagens-morcellement*, ou ainda, as imagens-fantasmas das *Cosmococas* fazem os corpos escaparem da unicidade do imaginário espetacular. Os fragmentos cortados pelas giletes, navalhas – imagem-pulsão –, foram os meios que Oiticica encontrou para mostrar a abertura das imagens, para abrir os corpos para a experiência do desejo em um campo de imanência. Se a unicidade das imagens, a retirada da diferença e da errância da experimentação, a identificação com as imagens do poder forma o imaginário autoritário, Oiticica apostou na imaginação coletiva “num lance de dados e nunca como fixação de modelos”. De modo que, não se tratava da imaginação no poder, mas sim da imaginação contra o poder. *Cosmococas* seriam então o devir de uma *père-version*, potente e múltipla, de invenção. Um elogio da superfície, uma marca pulsional nos corpos que abrem frestas por onde será possível pensar outros mundos.

5.6 As máscaras

Eu chamo todo mundo pelo feminino
Hélio Oiticica

Uma das invenções que acompanham as *Cosmococas* são as “mancoquilagens” – fusão de “Manco Capac”, o divino deus do Sol inca, que levou a folha de coca aos habitantes do seu país; e maquilagem que se constituía nas linhas de cocaína traçadas sobre as imagens das *Cosmococas*:

⁵³⁶ HO #1140/74

- 1- tudo começou com o q vim a chamar de MANCOQUILAGENS (MANCO (CAPAC) + MAQUILAGENS): invenção de NEVILLE: paródia dos concerns do artista: a COCA q se dispõe em trilhas acompanha o pattern design q lhe serve de base: uma espécie de démi-sourrire para o q se conhecia por plágio: a MAQUILAGEM se esconde na própria disposição q assume como se fora parte do desenho: faz-nos pensar com sarcasmo DUCHAMPIANO quão longe e passados estão todos os conceitos q caracterizavam o caráter de 'autenticidade' nas artes plásticas: o plágio é gratuito e não mais importa porque só um imbecil sem imaginação e alienado pobre de espírito poderia colocar o q se poderia

(BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress)

5

caracterizar como competitividade como o núcleo motor de sua atividade criadora (ou o q for): o comportamento — o pride de ser e estar solto/leve/livre para optar e inventar — tornaram-se imprescindíveis a qualquer coisa q possa interessar a quem procure EXPERIMENTAR: a paródia com a ambivalência do conceito de plágio é portanto fundamental e sutilíssima: o oposto — q é a característica do 'carreirista de arte' — seria por motivos competitivos q nada tem a ver com INVENTAR DESCOBRIR EXPERIMENTAR e q seria restituir numa situação (já por si obsoleta) o plágio como algo atuante: um indivíduo q p.ex. copiasse um texto ou projeto seu e q saísse dali e o publicasse — pra passar na frente — é como se o q foi superado e esquecido — o plágio — tivesse sido desenterrado e ressuscitado!: a COCA q se camufla plagiando o desenho-base não

O plágio duchampiano a que Oiticica se refere é *L.H.O.O.Q.*, *ready-made* de *Monalisa*, o famoso quadro de Leonardo da Vinci, ao qual Duchamp acrescenta uma “maquiagem” de barba e bigode. Hélio entende, a partir da invenção duchampiana, que a paródia é um exercício de invenção que consiste em inventar, e inventariar, o esquecido, o morto, *animando-o* no presente atuante.

A autenticidade da criação e da arte são duramente criticadas por Oiticica, que a coloca em um circuito de mercado competitivo que nada tem a ver com a invenção. O plágio ou paródia das mancoquilagens seriam uma forma de ler os vestígios, os restos, das imagens como as poeiras de *subterrânia*. E isto não é sem consequências. Raul Antelo explica que os *ready-mades* de Duchamp são uma forma de reconciliar o

artístico com o político, ao mesmo tempo em que redefinem os limites da arte⁵³⁷. Esta redefinição parte de uma releitura e do consequente afastamento da arte retiniana da parte de Duchamp, que incluía uma ruptura com “la representación clásica y convencional del mundo de los objetos, aun en sus formas vanguardistas, como el impresionismo o el cubismo, formas que Duchamp abandona rápidamente, en nombre de un arte basado en la lógica del acto, de la experiencia, del sujeto y de la situación”⁵³⁸. As mesmas opções feitas por Duchamp foram também as de Oiticica desde o começo de seus trabalhos. A estratégia Dada, acompanhada por Duchamp, de questionar o que é arte, a instituição, coloca em jogo o acaso, que faz com que a arte exceda o campo estético para adentrar a política e propor “modos-de-ser, plus-de-ser”, já que não se reduz ao mero cumprimento de padrões criativos. Duchamp situa a arte, portanto, em outra lógica do fazer, a saber, a da invenção e da descoberta.

No entanto, esta mudança de perspectiva da arte não será pautada pela materialidade do sujeito, mas pela impressão, pela sobrevivência das marcas. Neste sentido, explica Antelo, o que melhor explicaria estas opções de Duchamp seria a fotografia, de onde podemos apreender uma lógica do índice:

el arte de Duchamp comparte, pues, con la fotografía el hecho de que ambas funcionan, en su principio constitutivo, no tanto como una imagen mimética, análoga, sino como ‘simple impresión de una presencia, como marca, señal, síntoma, como trazo físico de un estar ahí (o de un Haber ahí): una impresión que no obtiene su sentido de sí misma, sino más bien de la relación existencial – y muchas veces opaca – que la une a lo que la provocó’. Ese es su valor ligado al mimetismo que ya no es imitación de una *physis* sino imitación de una *poiesis*⁵³⁹.

A fotografia, “fantasmática do corpo”, como os *ready-mades*, apontam para o início, uma arte de rastros, absolutamente fantasmática, como se o mundo inteiro já estivesse por ali, presente, mas ausente. Como se um fio da história pudesse ser desencadeado por uma pegada, pela poeira que se instala, pelos traços que insistem. Esta estratégia, de certo modo apropriada por Oiticica, elege o rastro, com o artifício da maquiagem, para contornar o Real:

movido por aparente azar, como el viento, o por la auténtica ambición de real, aquello que no cesa nunca de materializarse por completo, Marcel Duchamp elige, poco después, un segundo nombre para sí mismo. Se da una prótesis. Y es

⁵³⁷ cf. Antelo, Raul. *Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006, p. 80.

⁵³⁸ Idem, p. 62.

⁵³⁹ Idem, p. 62-63.

interessante notar que estamos, en ese caso, frente a la misma estratégia movilizadora por el ready-made, estratégia, además, peculiar del maquillaje, porque la elección de un alter ego es siempre una elección dentro de una caótica variabilidad funcional, prácticamente infinita, que marca al sujeto. Duchamp elige entonces un pseudónimo (Rose Sélavy) que representa la vida, pero una vida sobrenatural y excesiva, en que el acto del monumento no es la memoria sino la fabulación).⁵⁴⁰

Aqui podemos entender melhor o que entrava em jogo quando Hélio evocou Duchamp para as *mancoquilagens*: a proliferação infinita de marcas e de duplicações alteregóicas que se dirigiriam ao inapreensível do Real, para contorná-lo com máscaras, para inventar semblantes de coca, simultaneidade de existências. E em uma apropriação do travestimento feminino de Duchamp, Hélio chama todos pelo feminino. Daí que ele modifique radicalmente as bases das suas proposições: não se trata de uma obra, mas do incomensurável da Coisa:

ressuscitado!: a COGA q se camufla plagiando o desenho-base não faz crítica do conceito mas brinca com o fato de q essa oportunidade de brincar haja surgido — as considerações carreiristas e submissão a valores de pequena burguesia e petty discussions de quem fez isso ou aquilo primeiro e pessoas (q se dizem artistas?) q submetem sua obra seu dia-a-dia seu julgamento a valores e criaram q (ótimo termo em inglês →) são provenientes de hang-ups de classe sexo resíduos infantis etc.: se o q deve ser superior — nesse caso a suposta obra — submete-se a tanto então não pode ser obra: shit: aliás é obra mas não COISA NOVA!

A Coisa nova, o mimetismo que camufla plagiando o desenho, não cabe na categoria de obra. A *Cosmococa* enquanto Coisa, impõe que a imagem seja imagem-corpo (“os slides não são fotos dos arranjos de NEVILLE são simultâneos com ele — nele”), para que se produza impressões dos e nos corpos: “vestígios do real”. Oitica atribui aos restos impressos nas imagens uma prática, a de “fazer rastros”

(figure out!): SÃO MOMENTOS-FRAMES: fragmentação do cinetismo: a mão q faz o rastrococa-maquilagem move-se gilete/lâmina/faca ou o q seja sobre imagem-flat-acabada: filme-se ou fotografe-se não importa: → o cinetismo do "fazer o rastro" e sua

⁵⁴⁰ Idem, p. 67.

(BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress)

6

'duração' no tempo resultam fragmentados em posições estáticas sucessivas como momentos-frames one-by-one q não resultam em algo mas já constituem momentos-algo em processo-MAQUILAR

MANCOquilagem

Ao entender a *mancoquilagem* como paródia, Oiticica faz vida e morte se encontrarem novamente. No entanto, a paródia não é uma representação do morto, é a encarnação da vida, através da máscara, neste passado. Uma animação do que já foi em devir no constante processo de maquilar. A paródia, segundo Agamben, tem uma vocação metafísica que, levada ao limite, “pressupõe uma tensão dual no ser. Assim, à cisão paródica da língua corresponderá, necessariamente, uma reduplicação do ser, à ontologia, uma para-ontologia”⁵⁴¹. A paródia mostra o impossível da apreensão da Coisa e sua monstruosidade multiplicadora que atuaria pelo estranhamento e não pela identificação. Ao fazer traços sobre os objetos, sobre as Coisas, os objetos cortantes que dão forma à cocaína abrem sulcos nestas superfícies, contornam formas que não preenchem um vazio – vazio este que a paródia cria enquanto para-ontologia, de acordo com Agamben –, mas ao contrário dão a ver os fragmentos da Coisa.

O que é uma Coisa?, livro de Heidegger, foi uma das imagens escolhidas para compor a CC2 – *Onobject. Das Ding*, com efeito, já havia sido pensada por Freud, em 1895, no *Projeto de uma psicologia*. Mas é Lacan quem fará uma releitura de ambos, Freud e Heidegger, para pensar, a partir da Coisa, a ética. *Das Ding*, explica Lacan, é o “verdadeiro segredo” que em Freud aparecia vinculado ao princípio de realidade sob a forma da satisfação de uma necessidade. Ela segue o mesmo percurso da alucinação pulsional na tentativa de encontrar a satisfação plena com um objeto. Lacan, assim, situa a Coisa no campo do Outro, ou seja, é ele quem tem o objeto secreto que pode reestabelecer uma completude, acrescentando que, este Outro, era o corpo mítico da mãe que teria tudo. A Coisa (que mais tarde vai se transformou no objeto *a*) será o objeto perdido das pulsões que nunca são apreendidos completamente: “o mundo freudiano, ou seja, o da nossa experiência, comporta que é esse objeto *Das Ding*, enquanto Outro absoluto do sujeito, que se trata de reencontrar. Reencontramo-lo no

⁵⁴¹ Agamben, Giorgio. *Profanações*, p. 41.

máximo como saudade”⁵⁴². Daí os saudosismos de um passado perfeito, da busca de um Ideal. A perseguição da Coisa, que comprova a falta, que marca com sua ausência a singularidade irreduzível de cada sujeito, será o gatilho da ética do desejo, a ética da psicanálise: não há ideal a ser perseguido, o sintoma não é uma doença a ser curada, ao contrário, é preciso inventar com o seu sintoma, fazer dele um objeto causa de desejo. A des-idealização de *Das Ding* articula a falta no sujeito como desejo, de modo que, este Outro, legitimador absoluto dono do segredo, se transforme em um outro enquanto enigma de desejo, um salto para o ponto mais alto do grafo do desejo, e um tanto quanto cheio de perigos, que pergunta: “che vuoi?” que queres?⁵⁴³

Ao caracterizar as *Cosmococas* como Coisa, Oitica, mais do que des-estetizar suas imagens, as coloca no campo da ética, no campo do desejo. E, para tanto, elege a máscara de coca como suporte do Real, como suporte do vazio da Coisa. Hélio cita dois fragmento de *Grapefruit*, livro de Yoko Ono, que falam justamente da máscara:

pre alto na dança na RUA-MUNDO: YOKO ONO → MÁSCARA →
EMBARALHAR ROLES/SITUAÇÕES/O MUNDO DAS APARÊNCIAS/PSIQUÊS:

MASK PIECE I

Faça máscara maior q o seu rosto.
Lustre a máscara todos os dias.
Pela manhã, em vez de sua cara
lave a máscara.
Quando alguém ~~de~~ quiser beijar,
deixe q essa pessoa beije a máscara.

inverno 1961

MASK PIECE II

Faça máscara menor q a sua cara.
Deixe q ela beba vinho em vez de você.

verão 1962

YOKO →

MÁSCARA

SIMULTANEIDADE

⁵⁴² Lacan, Jacques. *O Seminário*, livro 7: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 69.

⁵⁴³ O grafo do desejo foi inventado por Lacan para explicar o percurso de uma análise. O ponto de transformação se daria quando, na experiência de análise, se chegasse a esta pergunta que figura no topo do grafo do desejo. cf. Lacan, Jacques. “A subversão do sujeito e a dialética do desejo”. Em: *Escritos*, 1998, pp. 807-842.

A máscara seria a simultaneidade, coexistência multiplicadora do eu no “mundo das aparências”, que descarta a unicidade do sujeito e o coloca como um devir: “eu corpo ↔ eu-outro ↔ eu ambiente”⁵⁴⁴; e que também desfaz a hierarquia entre autenticidade e plágio: “eu-neville não criamos em conjunto mas incorporamo-nos mutuamente de modo q o sentido da ‘autoria’ é tão ultrapassado quanto o de plágio”⁵⁴⁵. O autor nada mais seria que a incorporação do outro, das imagens do mundo, de experiências estranhas a ele para com isso compor inventar mundos. O autor é um médium. E não é outra coisa o que Hélio lê em Baudelaire de *Paraísos Artificiais*: “BAUDELAIRE quando faz odes ao ÓPIO e ao HAXIXE não está receitando remédios: está nos envenenando de experiência: não estava pregando ou promovendo comércio de ÓPIO-HAXIXE (...): estava INVENTANDO MUNDO: estava propondo um tipo novo e maior: COLETIVO de participação”⁵⁴⁶.

Enquanto máscara-play, máscara-jogo, as *Cosmococas* são “experiências de possessão, de comunhão com os antepassados, os espíritos e os deuses – explica Caillois. a máscara, provoca em quem a porta, uma exaltação passageira e que faz crer que sofre alguma transformação decisiva. Em todo caso, favorece o desbordamento dos instintos das forças destemidas e invencíveis”⁵⁴⁷. Usar máscaras é devir-outro.

Neste sentido, poderíamos dizer que o *rastrococa* de *Cosmococa* também configura uma opção pela posição feminina, posição esta que não é exclusiva das mulheres –, ao contrário, como explica Deleuze, até as mulheres têm um devir-mulher: “Há um devir-mulher que não se confunde com as mulheres”⁵⁴⁸. Mas esta posição feminina se dá, sobretudo, no relacionamento com a falta, no relacionamento com a Coisa fálica, através de máscaras. Então, ao invés de *Manhattan-pênis*, a consistência fálica, teríamos a inconsistência das máscaras. A mascarada feminina, explica Lacan, é uma forma de se relacionar com o falo, fazendo semblante de objeto, ou seja, uma forma de se relacionar com a presença de uma ausência, com a falta⁵⁴⁹. Lacan, que causou furor nos estudos de gênero quando afirmou que “a mulher não existe” ou “toda mulher é louca”, estava apenas afirmando que a mulher, por usar máscaras, não tem a certeza cartesiana do eu sou; e ela não existe porque não tem um significante capaz de

⁵⁴⁴ HO #0189/73.

⁵⁴⁵ HO #0301/74.

⁵⁴⁶ HO #0301/74.

⁵⁴⁷ Callois, Roger. *Idem*, p, 161.

⁵⁴⁸ Este devir, continua Deleuze: “não se confunde com as mulheres, com seu passado e seu futuro, e é preciso que as mulheres entrem nesse devir para sair de seu passado e de seu futuro, de sua história”.. Deleuze, Gilles; Parnet, Claire. *Diálogos*. Eloisa Araújo Ribeiro (trad.). São Paulo: Escuta, 1998.

⁵⁴⁹ cf. Lacan, Jacques. *O Seminário*. Livro 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.

identificá-la pela sua natureza não-toda (sem falo), como explica Jacques-Alain Miller: “A mulher não existe não significa que o lugar da mulher não exista, mas que esse lugar permanece essencialmente vazio. E o fato dele ficar vazio não impede que algo possa ser encontrado ali. Nesse lugar se encontram somente máscaras; máscaras do nada, suficientes para justificar a conexão entre mulheres e semblantes”⁵⁵⁰. A mulher, mais especificamente a posição feminina, é, para Lacan, o campo da invenção, isto é, a mulher é um devir-mulher. De modo que esta posição é a que faz uso das máscaras sem identificar-se com elas. Uma lógica de possessão fantasmática. Em última instância, é uma passagem do ter ao ser, não mais ter um falo, mas ser um sujeito que falta em seu lugar⁵⁵¹. Um corpo na posição feminina é um corpo capaz de sustentar a capa “teu amor eu guardo aqui”.



Foto de Eduardo Viveiros de Castro. 1979

⁵⁵⁰ Miller, Jacques-Alain. Mulheres e Semblantes II. Em: *Opção Lacaniana*, 2010, p. 2.

⁵⁵¹ Miller, no mesmo texto, explica a diferença entre o ter e o ser: “‘Transformar-se em mãe é a solução para a posição feminina?’ é a pergunta que permanece aberta [esta era a solução freudiana para o feminino]. Podemos dizer que se trata de uma solução do lado do ter, e que não é seguro que Freud tenha elaborado outra solução para as mulheres a não ser essa. Há, entretanto outra solução, ou outro registro de solução, que é a do lado do ser. Esta consiste em não tapar o buraco mas metabolizá-lo, dialetizá-lo sendo o próprio buraco, ou seja, fabricar um ser com o nada. Também desse lado se abre toda uma clínica ‘feminina’, a da falta de identidade, que tem nas mulheres uma intensidade nada comparável com o que pode ser encontrado nos homens”. Idem, p. 6.

Enquanto rastro, enquanto marca que pode ser apagada pelo tempo, como presença-ausência na definição de Derrida⁵⁵², a máscara não recobre o vazio, ela apenas o contorna, não tem a pretensão de esconder algo, mas sim de traçar uma linha em direção ao gozo. É a possibilidade de saber-fazer com o sintoma, com a marca singular do sujeito, inventando outros modos de vida, assumindo outras formas sem, no entanto, crer na consistência delas, como definiu Oiticica: “o mascaramento é então um travestimento do sujeito real em vez de mascaramento do mesmo (no sentido q mascarar signifique cobrir/excluir/wipe out as características identificáveis do mesmo)”⁵⁵³. A máscara se sustenta na superfície das imagens, na constante metamorfose a partir das imagens apreendidas do mundo exterior.

Esta posição feminina, ademais, levaria a uma mudança da estrutura social, que poderíamos tomar, à maneira de Oswald, como a passagem de uma “economia do haver” para uma “economia do ser”. Uma perversão do capitalismo espetacular ao consentir com a falta, com o “déficit essencial do humano” que poderia intervir na separação entre desejo e dominação, e em uma forma de reapropriação profana das imagens espetaculares: “O q se maquila-esconde é o próprio elemento maquilador q é o rastro-coca: ele se perde plagiariamente como fragmentação adicionada da imagem dada: *descrédito da imagem acabada: o rastro cafungado veste-despe a superfície pretensamente acabada: fragmentar o acabado = adicionar máscara-plágio ao pretensado sagrado*”⁵⁵⁴. O pretensamente acabado e completo do objeto ou da imagem, o sagrado, desaparece no consumo do pó, ao colocá-la em uso, ao montar mapas, mundos. A máscara é o que torna possível essas inúmeras configurações do jogo porque veste e despe, não tem consistência: “a máscara como play diário”⁵⁵⁵. A máscara como fragmentação do sujeito: “fragmenta: não mascara: mascara-se: a maquilagem aqui referida não atua como mágica-máscara (...) nesta maquilagem-rastrococa o problema é outro: o jogo do acaso sem moral do acaso”. As máscaras de Yoko, e a máscara no rosto de Yoko na *CC2 – Onobject*, representava para Hélio uma contraposição ao “star-system”. Yoko, que estava no circuito de celebridades *pops*, não teria sucumbido, como Marilyn, porque ela não se sustentava pelo consumo produzido em torno de sua imagem, como foi o caso da atriz hollywoodiana, na leitura de Oiticica, vítima do

⁵⁵² Derrida, Jacques. *Gramatologia*. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro (trad.). São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 87.

⁵⁵³ HO #0177/75.

⁵⁵⁴ HO #0189/73.

⁵⁵⁵ HO #0189/73.

espetáculo que quer fazer sempre confundir ser e aparência⁵⁵⁶. As máscaras de Yoko teriam a função de desestabilizar e dinamizar os papéis no intenso e contínuo desejo de invenção. Multiplicação e multiplicidades, abertura de possibilidades.

O devir-mulher da presença de uma ausência pode ser lida em uma nota a respeito de *Cosmococas*, intitulada *Cosmoguação*. Nela podemos observar a impressão dos rastros, a paródia das *mancoquilagens* e seu efeito duplicador de seres e mundos em uma experimentação dos corpos:

NIPPLAGEM: pelo(s) bico(s) do(s) peito(s) se pode experimentar um auto-reconhecimento do corpo nosso igual ao do outro: beliscarmo-nos nas 2 pontas ao mesmo tempo é como fazermos dos dedos beliscantes uma *presença não-presente de alguém externo a nós*, ou seja, *o outro como se estivesse reconhecendo nosso próprio corpo como presença-outra outramente presente por um instante* – diferente do pênis masturbante em que tocar e a ação daí decorrente se dão em totalidade-corpo esse beliscar não-orgasma, fica no tocar reconhecer/ q faz o corpo presenciar-se concretamente na ausência do outro –⁵⁵⁷

Com a presença não-presente reconhecemos nosso corpo no corpo do outro. Não é, portanto, na eternidade na memória, mas sim na sobrevivência dos rastros e no apagamento dos mesmos onde podemos inventar: “porque o jogo maquilar o play é como traçar traços de giz no quadro negro e apagar (...) pelo contorno da boca em ‘soap-opera exagerada da CAPA DE ZAPPA ou sobranceiras de olhos injetados: CAFUNGA: zzuuum e lá se foi o rastro-plágio”. Oiticica mostra que é numa lógica do dispêndio que se inventa com *rastrococa*, que serve tanto para dar um caminho a ser seguido quanto para fazer-se perder no seu súbito apagamento. Se existe uma possibilidade de invenção, ela está nesta via informe do pó ou da poeira, que através de um indício pode detonar outros mapas-vivos, mundos *subterrâneos*, outras cartografias. Uma outra maneira de ler a arte: como a relação entre a impressão e a experimentação, dentro e fora em um passeio pelos mundos coexistentes, e como uma abertura para a criação de outros modos de vida, de multiplicação dos mundos: “NEVILLE ao inventar COSMOCOCA: nome-mundo: propôs não *um* ‘ponto de vista’ mas um programa invenção de mundos”.

⁵⁵⁶ Escreve Oiticica sobre Yoko: “a importância ímpar da sua ‘atuação pública como celebrity’ é a de q ela inventa a situação não assumindo ‘imagem’ ou a velha submissão de star: ela é o anti star-system: no máximo de ‘celebrity’ o máximo de controle inventino: LENNON-casamento-cama conjuga nos dias nos news a ‘privacy’ do casal exposta meta-criticamente: cama tribal: media: YOKO-máscara: os papéis, os roles não sou o produto feito ‘imagem’ pra consumo e q deve se manter estável como se fora eterna juventude (MARILYN sucumbiu quando o mito q a absorvera começava a declinar: suportar 10 anos estáveis, conseguiu: vislumbrar uma ‘eternidade estável’ tornou-se abismo: como satisfazer ao super-deus: consumo que consome: YOKO se transmuta” HO #0189/73.

⁵⁵⁷ HO #0189/73. grifo nosso.

Eis o projeto das *Cosmococas*: “quanto à minha experiência-programa 13 de março de 73 (primeira sessão: CC1) em diante foi concretização de MUNDO-INVENÇÃO e conduziu a multiplicidade de propostas q iniciara nesses anos-obras a consequências radicais e maiores: COSMOCOCA ou A *CONTIGUIDADE DOS NÍVEIS-MUNDO EXPERIMENTAIS*”⁵⁵⁸.

Nesta definição de Hélio, vê-se que a arte e a experiência se articulam politicamente em uma invenção de mundos. Longe das formas de identificação do espetáculo, longe da crença que os objetos possam suprir a falta, longe do controle dos corpos, da paranóia competitiva, as imagens em *Cosmococas*, assim como nos *Parangolés*, são meios de produção de desejo. Desejo de vida, desejo do outro, desejo de mundo. A experiência, neste sentido, tem o mesmo sentido do conceito de Walter Benjamin quando propõe uma “nova barbárie”: a do confronto com a civilização. Inventar mundos, mais do que impor outro mundo, ou a interpretação do mundo; usar as roupas e as máscaras, travestir-se diante de um capitalismo que despe, era a política *subterrânea* dos *quase-acontecimentos* de *quase-cinema* a partir dos quais se cria possibilidades de vida, e “mundos da *iminência* invenção”⁵⁵⁹, mundos *subterrâneos*.

⁵⁵⁸ HO #0301/74.

⁵⁵⁹ HO #0451/72.

6. Me perguntaram o que eu faço. Eu respondi: nada. Não tenho tempo⁵⁶⁰.

Um acontecimento poético-urbano realizado em 1978, na Rua Augusta em São Paulo, contou com a participação de Hélio Oiticica. O evento chamava-se *Mitos Vadios* e era, assim como *Apocalipopótese*, uma proposição coletiva e simultânea. Para a sua participação, Hélio propôs uma poetização do urbano, um *delirium ambulatorium* sem roteiro. Ali, Hélio se apresenta com uma peruca, óculos de aviador e veste sunga, camiseta com estampa dos *Rolling Stones* e um casaco cor de rosa. Roupa-fantasia, um travesti.



Hélio Oiticica. *Mitos Vadios*. Foto de Andreas Valentin, 1978

Hélio define os “mitos vadios” como “mitos por fazer”, razão pela qual “os mitos vadios são mitos vazios”. Mas os mitos vazios não querem dizer que é preciso fazer uma tábula rasa para inventarmos o mundo. Não se trata de uma criação divina. Como explica Eduardo Viveiros de Castro, seguindo Roy Wagner, no mito “se dá, de uma vez por todas, o que daí em diante se tomará como ‘dado’: as condições primordiais a partir das quais, os humanos se definem ou se constituem; esse discurso

⁵⁶⁰ HO #0944/78.

estabelece os termos e os limites (se é que existem) da dívida ontológica”⁵⁶¹. Ora, se o mito são as condições a partir das quais o humano se define e se constitui, então, enquanto mitos por fazer, os mitos vazios dos mitos vadios são puras virtualidades, puros devires de mundos e de existências simultâneas em um plano de imanência. Nas palavras de Lygia Clark, evocada por Oiticica: “é do vazio espiritual que surgirá um novo sentido: nele se incluindo *todas as opções possíveis*, toda expressão *latente*”. Mais ainda, se os mitos vadios são mitos por fazer, então as condições da constituição do humano e dos mundos são devires e podem ser inventados. Sendo assim, a dívida ontológica que Hélio nos coloca é uma dívida com múltiplos mundos e múltiplas naturezas, enfim, com tudo aquilo que nos relacionamos.

Neste sentido, os mitos vadios são também mitos menores: aberto ao “regime da multiplicidade, que o faz explodir em fragmentos de uma rapsódia tão infinita quanto dispersa”⁵⁶². Poderíamos dizer que são fragmentos de não-narração, pedaços das coisas do mundo, sobrevivências, que se espalham e das quais podemos nos apropriar e recomençar a invenção. E não tendo sentido metafórico, esta invenção se dá na incorporação desses fragmentos, na animação desses pedacinhos entendendo-os sempre como “mitos por fazer”, ou seja, nenhum mundo é definitivo, é sempre metamorfose.

Os mitos vadios são os mitos da rua, frutos da vadiação e do ócio, o contrário do “neg-ócio”. Mitos-*subterrâneos*. Os mitos vadios enquanto mitos menores criam coletividades, no plural, ao mesmo tempo em que pensam os corpos singularmente. Coletividades demoníacas, travestida de infinitas (per)versões da poetização do urbano, poetização de mundo. O vazio que aqui se coloca é o mesmo do Bandido da Luz Vermelha, que, com a sapiência da rua, da vadiação e do roubo, diz: “quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha”⁵⁶³. Avacalhar, criar um vácuo, um espaço vazio de devir, cria também uma força contra a interpretação que só quer dar justificativas do mundo como ele é, força *subterrânea*. Os mitos vadios são forças de perversão e

⁵⁶¹ Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas Caníbales*. Stella Mastrangelo (trad.). Buenos Aires: Katz, 2010, p. 189.

⁵⁶² O mito menor é apresentado por Viveiros de Castro, do seguinte modo: “um devir lateral interno ao mito, que o faz entrar em regime de multiplicidade, fazendo-o explodir em fragmentos de uma rapsódia tão infinita quanto dispersa nos quase-acontecimentos: as anedotas, os rumores, a fofoca, o folclore familiar e da aldeia, – a ‘pequena tradição’ de Redfield –, os contos cósmicos, os incidentes de casa, as visitas dos espíritos, os sonhos ruins, os sustos repentinos, os presságios... Tal é o elemento de um mito menor, o mito como registro e instrumento de simulacro, de alucinação e da mentira”. Idem, p. 177.

⁵⁶³ Rogério Sganzerla explica este procedimento de avacalhão: “O Bandido da Luz Vermelha persegue, ele, a polícia, enquanto os tiras fazem reflexões metafísicas, meditando sobre a solidão e a incomunicabilidade. Quando um personagem não pode fazer nada, ele avacalha.” Sganzerla, Rogério. “Cinema Fora-da-lei”. Em: Basualdo, Carlos: *Tropicália*, 2007, p. 254.

transformação das sobrevivências e não a sua manutenção patrimonial. Hélio sugere uma invenção de mundos, a criação de possibilidades de vida como uma máquina viva e pulsante contra a sociedade do controle e sua “determinação determinista”⁵⁶⁴. Mundos-intensos onde cada troca de roupa é uma troca de pele. Multi-mundos onde as relações podem ser experimentadas, animadas. Mundos-abertos, quase-mundos. Mundos da ficção-incorporação, possessão. Mundos-vadios, mundos-errantes. Estes mundos não serão, certamente, mundos do trabalho no qual nos empregamos para pagar a dívida da existência em uma relação de dominação do ambiente e do outro, nem mesmo são mundos em que devemos nos comportar com correção para termos um lugar no céu. Muito pelo contrário, são mundos-vadios, mundos-ninhos “de arte e luxúria da preguiça. PREGUIÇAR (...): ouvir discos, falar como sempre, falar é falar, era preguiçar e sonhar planejar o abrigo preguiçoso pra prática da preguiça-lazer”⁵⁶⁵. São mundos-play, mundos-joy, mundos-invenção: mundos à toa.

⁵⁶⁴ Deleuze, no “Post-scriptum sobre a sociedade de controle”, dizia: “Muitos jovens pedem estranhamente para serem ‘motivados’, e solicitam novos estágios e formação permanente; cabe a eles descobrir a que estão sendo levados a servir, assim como seus antecessores descobriram, não sem dor, a finalidade das disciplinas”.

⁵⁶⁵ HO #0316/73.

7. Referências

Agamben, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. *Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir*, 2004.

_____. *Ninfe*. Turim: Bollati Boringhieri, 2004.

_____. *Homo sacer I: o poder soberano e a vida nua*. Henrique Burigo (trad.). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

_____. “Magia e Felicidade”. Em: *Profanações*. Selvino Assman (trad.). São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. “O cinema de Guy Debord”. Disponível em:

<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2007/10/398474.shtml>

Aguilar, Gonzalo. *A poesia concreta: as vanguardas na encruzilhada modernista*, 2005.

_____. “Na selva branca: o diálogo velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos”. Em: Braga, P. (org.). *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*, 2007.

Allouch, Jean. *La sombra de tu perro: discurso psicoanalítico, discurso lesbiano*. Silvio Mattoni (trad.). Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004

Andrade, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 2. ed. São Paulo: Globo, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1995.

_____. “O Antropófago”. Em: *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.

_____. *O santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1995.

_____. “Psicologia antropofágica”. Em: *Os Dentes do Dragão. (Entrevistas)*. 2. ed. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. *Serafim Ponte Grande*. Estabelecimento de texto de Maria Augusta Fonseca. São Paulo: Globo, 2007.

Antelo, Raul. “O percurso das sensações”. Em: *Transgressão e Modernidade*. Em: *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

_____. “Políticas Canibais: do antropófago ao antropomético”. Em: *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

_____. *Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

Badiou, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Marina Appenzeller (trad.). São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

Barthes, Roland. *O rumor da língua*. Mário Laranjeira (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Julio Castañon Guimarães (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Bataille, Georges. *La conjuración sagrada: ensayos 1929 – 1939*. Silvio Matón (trad.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

_____. “The use value of D. A. F. de Sade”. Em: *Vision of excess: selected writings, 1927-1939*. Allan Stoekl (ed. e trad.). Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.

____. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992

Benjamin, Walter. “A Caminho do Planetário”. Em: *Rua de Mão Única*. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa (trad.). São Paulo: Brasiliense, 2000.

____. *Documentos de cultura/Documentos de Barbárie*: escritos escolhidos. Willi Bolle (trad.). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.

____. “Mickey Mouse”. Pádua Fernandes (trad.). Em: *Sopro*, n. 17, dezembro de 2009.

____. “O surrealismo: o ultimo instantâneo da inteligência europeia”. Em: *Magia e Técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Sérgio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1997.

Borer, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

Borges, Jorge L. “La lotería en Babilonia”. Em: *Ficciones*. Madri: Alianza, 2004.

Brett, Guy. *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Renato Rezende (trad.). Organização e prefácio de Kátia Maciel. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

Buck-Morss, Susan. “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Rafael Lopes Azize (trad.). Em: *Revista Travessia*. Florianópolis. n.33, ago.-dez. 1996.

Buñuel, Luis. *Meu último suspiro*. André Telles (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. Jorge Ferreira (trad.). Fondo de Cultura Economica, 1986.

____. “Mimetismo e Psicastenia Lendária”. Em: *O mito e o homem*. Lisboa: Edições 70, s.d.

Cámara, Mario. *Cuerpos Paganos: usos y efectos en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011.

Camnitzer, Luis. *Didáctica de la libertación: arte conceptualista latinoamericano*. Buenos Aires: HUM, 2008.

Campos, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

____. *ReVisão de Sousândrade*: textos críticos, antologia, glossário, bibliografia. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Campos, Haroldo. *Hagoromo de Zeami: o charme sutil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

____. *Galáxias*. São Paulo: editora 34, 2004.

Candido, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. Em: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

Canejo, Cynthia Marie. “Gestos efêmeros e obras tangíveis: a trajetória de Antonio Manuel”. Em: *Novos Estudos – Cebrap*, n.76 São Paulo, Nov. 2006.

Cardoso, Ivan. *Ivan Cardoso: o mestre do terror*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

Carneiro, Beatriz. *Relâmpagos com Claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário: Fapesp, 2004.

_____. “Cosmococas: heterotopia da guerra”. Em: Braga, Paula (org.). *Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Cernicchiaro, Ana Carolina. *Sousândrade-Guesa em “O inferno de Wall Street”*: poéticas políticas. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

Chiara, Ana. “Teoria em transe”. Em: *Candelária*. Rio de Janeiro, 2008.

Clark, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

Clark, T.J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. Vera Pereira (trad.). Salzstein, Sônia (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Clastres, Pierre. *A Sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Coccia, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.

Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004

Coelho, Frederico. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*. (1971-1978). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

Cohn, Sérgio (Org). *Rogério Duarte*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009

Cordeiro, Ana. *Retrato da Repressão Política no Campo – Brasil 1962-1985*. Brasília: MDA, 2010.

Costa, Cacilda Teixeira da. *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna*. São Paulo: Alameda/Edusp, 2005.

Debray, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Guilherme Teixeira (trad.). Petrópolis: Vozes, 1993.

Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Estela dos Santos Abreu (trad.). Rio de Janeiro: Contraponto 1997.

Deleuze, Gilles. *Crítica e Clínica*. Peter Pal Pelbart (trad). São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Diálogos*. Eloisa Araújo Ribeiro (trad.). São Paulo: Escuta, 1998.

- ____. *La imagen-movimiento*. Irene Agoff (trad.). Buenos Aires: Paidós, 2005.
- ____. *A imagem-tempo*. Eloísa de Araújo Ribeiro (trad.). São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ____. *Lógica do Sentido*. Luiz Roberto Salinas (trad.). São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ____. “O ato de criação. Especial para a ‘*Trafic*’”. José Marcos Macedo (trad.). *Folha de São Paulo*, 27/06/1999.
- ____. Post Scriptum sobre a sociedade do controle. In: *Conversações: 1972-1990*. Peter Pal Pelbart (Trad). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- ____. “Imanência: uma vida...” Em: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ, Ano IX, n.11, 2004.

- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa (trad.). São Paulo: Ed. 34, 1995.
- ____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. Suely Rolnik (trad.). São Paulo: ed. 34, 2002.
- ____. *Kafka por uma literatura menor*. Julio Castañon Guimarães (trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1977.

- Deleuze, Gilles; Parnet, Claire. *Diálogos*. Eloisa Araújo Ribeiro (trad.). São Paulo: Escuta, 1998.

- Derrida, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Claudia Moraes Rego (trad.). Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001.
- ____. *Gramatologia*. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro (trad.). São Paulo: Perspectiva, 2006.

- Didi-Huberman, Georges. *Atlas: como llevar el mundo a cuestras?* Maria Dolores Aguilera (trad.). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.
- ____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Vera Casa Nova (trad.). Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- ____. *O que vemos, o que nos olha*. Paulo Neves (trad.). São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ____. *L'Image Ouvre*. Éditions Gallimard, 2007.

- Duarte, Rogério. *Tropicaos*. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.

- Duchamp, Marcel. “O Ato Criador”. In: Battcock, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo. Perspectiva: 2004.

- Dunn, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Cristina Yamagami (trad.). São Paulo: Unesp, 2009.

- Duthuit, Georges. *Representações da morte*. Maria José Werner Salles (trad.). Versão cedida pela tradutora.

- Eisner, Lotte. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Lucia Nagib (trad.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

- Favaretto, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2002.
- ____. *Tropicália: Alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

Fico, Carlos. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. *Topoi* – Revista de História (UFRJ). n. 5. Rio de Janeiro: dezembro de 2002.

Fonseca, Jair. “O cine-olho crítico de Rogério Sganzerla”. Em: Sganzerla, Rogério. *Textos Críticos 2*. Sérgio Medeiros e Manoel Ricardo de Lima (Org.). Florianópolis: EdUFSC, 2010.

Foster, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Massachusetts Institute of Technology, 1996.

Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. Salma Tannus Muchail (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *História da Loucura: na idade clássica*. José Teixeira Coelho (trad.). São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. “O pensamento do exterior”. Em: *Ditos e Escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. v. III. Inês Autran Dourado Barbosa (trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Des espaces autres. Hétérotopies*. (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). Disponível em:

<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>

Freitas, Valeska. *Dialética da moda: a máquina experimental de Flávio de Carvalho*. Dissertação de mestrado em Teoria Literária/UFSC, Florianópolis, 1997.

Freud, Sigmund. “Observação Psicanalítica sobre um caso de Paranóia (*dementia paranoides*) relatado em autobiografia (O caso Schreber, 1911)”. Em: *Obras Completas* (1911-1913). v. 10. Paulo César de Souza (trad.). São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. *O Mal-estar na cultura*. Renato Zwick (trad.). Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. “Tres ensayos de teoría sexual”. Em: *Obras completas*. Tomo VII. Amorrortu: Buenos Aires, 1992.

_____. “O instinto e seus destinos”. Em: *Obras Completas*. v.12. Paulo César de Souza (trad.). São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. “Além do princípio do prazer”. Em: *Obras Completas*. v.14. Paulo César de Souza (trad.). São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. *Escritos sobre la cocaína*. Enrique Hegewicz (trad.). Barcelona: Anagrama, 1980.

Garcia, Germán, et al. *Literal: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.

Garramuño, Florencia. *La experiência opaca: literatura e desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

Glusberg, Jorge. *A Arte da Performance*. Renato Cohen (trad.). São Paulo, Perspectiva 1980.

Goldberg, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Percival Panzoldo de Carvalho (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Gullar, Ferreira. “Teoria do não-objeto”. Em: *Experiência neo-concreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Hollanda, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

Jacoby, Roberto. “Mensagem no Di Tella” (1968). Em: *Sopro*, nº 25. Desterro, 2010.
 _____. “Uma arte dos meios de comunicação (manifesto)”. Em: *Sopro*, nº 17. Desterro, 2009.

Kaprow, Allan. *Some Recent Happenings*. New York: Something Else Press, 1966.

Katzenstein, Inés. *Escritos de Vanguardia: arte argentino en los años '60*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007.

Kehl, Maria Rita. *A artilharia feminina*. Disponível em:
<http://www.mariaritakehl.psc.br/resultado.php?id=166>

Klee, Paul. “Caminhos do estudo da natureza”. Em: *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Pedro Sussekind (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Nicolas Rosa e Viviana Ackerman (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

Lacan, Jacques. *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. *Escritos*. Vera Ribeiro (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998;

_____. *Outros Escritos*. Vera Ribeiro (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *O Seminário*, livro 7: a ética da psicanálise. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. *O Seminário*. Livro 8: A transferência. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Dulce Duque Estrada (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. *O Seminário*. Livro 11: os quatro conceitos fundamentais de psicanálise. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. MD Magno (trad.). Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

_____. *O Seminário*. Livro 15. O ato psicanalítico. Notas de curso, 1967-1968.

_____. *O Seminário*. Livro 20: mais, ainda. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.

Ladagga, Reinaldo. *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Lee, Wesley Duke. *Wesley Duke Lee*. Texto de Cacilda Teixeira da Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

Leite, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Senac, 2008.

Lévi-Strauss, Claude. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. Em: Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*.

_____. *Tristes Trópicos*. Rosa Freire d’Aguiar (trad.). São Paulo: Cia das letras, 1996

Lima, Luiz Costa. “O campo visual de uma experiência antecipadora”. Em: Campos, Augusto de. *ReVisão de Sousândrade*, 1982, p. 417.

Lispector, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Edição crítica coordenada por Benedito Nunes. Coleção Arquivos UNESCO, 1988.

_____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Longoni, Ana.; Mestman, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.

Lopes, Fernanda. *A’ experiência Rex: éramos o time do rei*. São Paulo: Alameda, 2009.

Lorca, Federico Garcia. “Poeta em Nueva York”. Em: *Obra poética completa*. William Angel de Melo (trad.). São Paulo: Martins Fontes 2002.

Löwy, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura sobre as teses do conceito de história. Wanda Nogueira Brant (trad.); Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller (trad. das teses). São Paulo: Boitempo, 2005.

Ludueña, Fabián. *A comunidade dos espectros*. Antropotecnia. Alexandre Nodari e Leonardo D’Ávila (trad.). Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.

Maciel, Katia. “‘O Cinema Tem que Virar Instrumento’: as experiências de quasicinema de Hélio Oiticica e Neville d’Almeida”. Em: Braga, P. (org.). *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*, 2007.

Maciel, Luis Carlos. *Nova consciência*. Jornalismo contracultural (1970-1972). Rio de Janeiro: Eladorado, 1973.

Marcuse, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Álvaro Cabral (trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

Masotta, Oscar. *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010

_____. *Revolución en el arte*. Pop-art, happenings y arte de los medios em la década del sesenta. Longoni, Ana (Org.) Buenos Aires: Edhasa, 2004.

Mauss, Marcel. “Esboço de uma teoria geral da magia”. Em: *Sociologia e Antropologia*. Paulo Neves (trad.). São Paulo, Cosac Naify, 2003.

McLuhan, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Décio Pignatari (trad.). São Paulo: Cultrix, 1971.

Miller, Jacques-Alain. *A salvação pelos dejetos*, 2010. Disponível em: http://www.ebp.org.br/enapol/09/pt/textos_online/jam.pdf
_____. Mulheres e Semblantes II. Em: *Opção Lacaniana*, 2010.

Morais, Frederico. “Entrevista a Gonzalo Aguilar”. Em: *Cronópios*, 2008. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279>

Nancy, Jean-Luc. “Lo excrito”. Em: *El Sentido del Mundo*. Jorge Manuel Casas (trad.). Buenos Aires: La Marca, 2003.

Neto, Torquato. *Os Últimos Dias de Paupéria*. (Org. Ana Maria Silva Duarte e Waly Salomão). Rio de Janeiro: Max Limonad, 1984.
_____. *Torquatália: do lado de dentro*. Pires, Paulo Roberto (Org.). Rio de Janeiro: Rocco 2004.

Nietzsche, Friedrich. *A origem da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. J. Ginsburg (trad.). São Paulo: Cia das Letras, 1992.

Noé, Luis Felipe. “Na sociedade pop a vanguarda não está nas galerias de arte”. Em: *Rex Time*, n.3. Edição Fac-similar, 1966.

Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
_____. *Museu é o mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

Oiticica, Hélio; Clark, Lygia. *Cartas – 1964-1974*. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

Oliveira, Rodrigo Lopes de. *Derrida com Makumba*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.
_____. “Possessão”. Em: *Sopro*. n. 2. Jan. 2009.

Paula, José Agrippino de. *Panamérica*. São Paulo: Papagaio, 2001.

Pedrosa, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. Em: *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Peccinini, Daisy. *Figurações: Brasil Anos 60*. São Paulo: Itáu Cultural: Edusp, 1999.

Perniola, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Carolina Pizzolo (trad.). Chapecó: Argos, 2009.

Phelan, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

Piva, Roberto. *Paranoia*. Fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000.

Restany, Pierre. *Os novos realistas*. Mary Amazonas Leite de Barros (trad.). São Paulo: Perspectiva, 1979.

Risério, Antonio. “Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil.” Em: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Itáu Cultural, 2005.

Rocha, Glauber. “Eztetyka da fome”. Em: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Rocha, Marília Librandi. *Maranhão-Manhattan: ensaios de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

Salomão, Waly. *Qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco 2003.

Santantonín, Rubén. “Por qué nombro ‘COSAS’ a estos objetos, 1964”. Em: Katzenstein, Inés. *Escritos de Vanguardia: arte argentino en los años '60*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007.

Santiago, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

Sarduy, Severo. *Escritos sobre um corpo*. Ligia Chiappini e Lúcia Teixeira Wisnik (trad.). São Paulo: Perspectiva, 1979.

Schwarz, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. Em: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Cia das letras, 2008.

Scramim, Susana. *Literatura do Presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

Sganzerla, Rogério. *Textos Críticos*. v.1 e 2. Sérgio Medeiros e Manoel Ricardo de Lima (Org.). Florianópolis: EdUFSC, 2010.

_____. “Cinema Fora-da-lei”. Em: Basualdo, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Simmel, George. *Filosofia da moda e outros escritos*. Lisboa: Textos & Grafia, 2008.

Sousândrade, Joaquim de. “O Inferno de Wall Street”. Em: Campos, Augusto. *ReVisão de Sousândrade: textos críticos, antologia, glossário, bibliografia*. Augusto e Haroldo de Campos. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Sontag, Susan. “Happening: uma arte de justaposição radical”. Em: *Contra a interpretação*. Ana Maria Capovilla (trad.). Porto Alegre: L&PM, 1987.

Stigger, Veronica. “Flávio de Carvalho: experiências romanas”. Em: *Revista do Mestrado de Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*, ano 3, v.4. São Paulo: FASM, 2010.

Sussekind, Flora. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. Em: Basualdo, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Sztutman, Renato (Org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

Tzara, Tristan. “Conferência sobre o Dada (1924)”. Em: Chipp, Herschel. *Teorias da arte moderna*. Waltensir Dutra (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Teles, Edson; Safatle, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. v. 1. São Paulo, Boitempo, 2009.

Valéry, Paul. *Degas Dança Desenho*. Christina Murachco e Célia Euvaldo (trad.). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*, São Paulo: Cia das Letras, 2008.

Ventura, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

Vianna, Hermano. “Tropicália: uma revolução na cultura brasileira”. Em: Basualdo, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Viveiros de Castro, Eduardo. “Desenvolvimento econômico e reenvolvimento cosmopolítico: da necessidade extensiva à suficiência intensiva”. Em: *Sopro*. nº51, maio de 2011.

_____. “O intempestivo, ainda”. Em: Clastres, Pierre. *Arqueologia da violência*. Paulo Neves (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Metafísicas Caníbales*. Stella Mastrangelo (trad.). Buenos Aires: Katz, 2010.

Trovão, Ana Carolina. *Cosmococa: anarquismo, liberdade e experimentalismo na obra de Hélio Oiticica*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná, 2006.

Zourabichvili, François. *O vocabulário de Deleuze*. André Telles (trad.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.