





**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Ana Lucia Oliveira Vilela

**“LAMBER O FIO DA GILETE”**  
**FRICÇÕES ENTRE HÉLIO OITICICA E O DISPOSITIVO**

Tese de doutorado apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora no Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, na Linha Políticas da Escrita, da Imagem e da Memória, sob orientação da Prof. Dra. Maria Bernadete Ramos Flores.

Florianópolis

2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

V6991 Vilela, Ana Lucia Oliveira  
"Lamber o fio da gilete" [tese] : fricções entre Hélio  
Oiticica e o dispositivo / Ana Lucia Oliveira Vilela ;  
orientadora, Maria Bernardete Ramos Flores. - Florianópolis,  
SC, 2011.  
222 p.: il.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina,  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de  
Pós-Graduação em História.

Inclui referências

1. Oiticica, Hélio. 2. História. 3. Arte. I. Flores,  
Maria Bernardete Ramos. II. Universidade Federal de  
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História.  
III. Título.

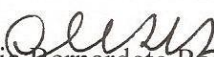
CDU 93/99

**“LAMBER O FIO DA GILETE”: FRICÇÕES  
ENTRE HÉLIO OITICICA E O DISPOSITIVO**

**Ana Lucia Oliveira Vilela**

Esta Tese foi julgada e aprovada em sua forma final  
para obtenção do título de  
**DOUTOR EM HISTÓRIA CULTURAL**


**Banca Examinadora**

  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Bernardete Ramos Flores  
(Orientadora e Presidente) – UFSC

  
Prof. Dr. Edson Luiz Andre de Sousa – UFRGS


  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria de Fátima Morethy Couto –  
UNICAMP

  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rosângela Miranda Cherem – UDESC

  
Prof. Dr. Mario Cesar Coelho – UFSC

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria de Fátima Fontes Piazza (suplente) –  
UFSC

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Jaqueline Wildi Lins (suplente) –  
UDESC

  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Eunice Sueli Nodari  
Coordenadora do PPGH/UFSC

Florianópolis, 17 de maio de 2011.



## AGRADECIMENTOS

Pesquisa e escrita de trabalhos são excessivos. Ocupam mente, coração, corpo, sono, tempo de trabalho e de descanso.

Às pessoas que me acompanharam nessa jornada só tenho agradecimentos e elas só tem reclamações.

Julia Amaral, Diego Rayck, Aline Dias e Fátima Lima deram suportes de todos os tipos: acadêmicos, emocionais, bibliográficos, e muitos outros. Agradeço especialmente à Fátima e à Aline e ao Benilson, a leitura e correções, além da grande amizade.

Fernando Boppré, Augusto Benetti, Drica, Jô, Sandy, Flávia Memória, Elisa Ton Ton, Fábio Feltrin, Vinícius Nepomuceno, Valéria Isopo, Carlos Asp, Andréia Rosenir, Glaucia Costa, participaram de momentos inesquecíveis de deram gás quando a chama apagava.

Cauê, Luan e Irene Dias Rayck fizeram sorrir. E muito.

A minha mãe que suportou o mau humor.

Pedro e Maria pela amizade e carinho.

Muita gente colocou pedras no caminho. Fiquei contornando.

Agradeço aos professores do Programa de Pós Graduação em História da UFSC.

Nazaré sempre foi gentil e carinhosa nas horas do desespero burocrático.

A Bernardete Ramos Flores pela paciência, tenacidade e incentivo nas horas em que o barco fez água.





## CONTEÚDO

### **ENCONTROS** **17**

---

#### **CAPÍTULO 1: UM SENTIDO A MENOS** **32**

---

A COR DO CORPO – O CORPO NA COR - HÉLIO OITICICA	33
MERLEAU PONTY E A VISÃO – RÁPIDOS APONTAMENTOS	39
LYGIA CLARK – A PERPLEXIDADE DO CORPO	40
A VISÃO EM QUESTIONAMENTO	42

#### **CAPÍTULO 02: DISPOSITIVO** **48**

---

DESÍGNIOS DO DISPOSITIVO: FOUCAULT, DELEUZE E AGAMBEN	54
TEMPORALIDADES DA CAPTURA: DESINIBIDORES	60
MÁQUINA	67

#### **CAPÍTULO 03: O NÃO-OBJETO E O ESPECTADOR EM EXCESSO** **70**

---

CAMPO	74
DESERTO	84

#### **CAPÍTULO 04: ANTROPOFAGIA - "TRANSFORMAÇÃO PERMANENTE DO TABU EM TOTEM" OU COMO PROFANAR** **107**

---

A HERANÇA CULTURAL COMO O PROBLEMA DO PAI	118
DECLÍNIO DA EXPERIÊNCIA E DEVORAÇÃO	126
A ROUPA E A FRONTEIRA – CORPO DO HOMEM E CORPO DA NAÇÃO	131

**BLOCO 1 - CORTE** **142**

---

PRODUZIR ESPAÇOS INCONFORMADOS - TÁTICAS DE HÉLIO OITICICA – PENETRÁVEIS E BÓLIDES	145
MUTAÇÕES NO ESPAÇO DE MONDRIAN POR HÉLIO OITICICA	153
“FLOREST’S OU QUARTO?”	163
RESSONÂNCIAS DA CONCEPÇÃO DE LINHA DE BAUDELAIRE EM LYGIA CLARK E A DESTITUIÇÃO DA IDENTIDADE NA MODERNIDADE	176
ANTROPOFAGIA PER-VERSA	191
UMA ÉTICA DA MALANDRAGEM, ÉTICA DA MARGINALIDADE OU A VIDA NAS QUEBRADAS	197
“PER-VERSÃO DA “SADIA” ARTE BRASILEIRA”	200

**BLOCO 2: NUVEM-FRESTA** **204**

---

NAVALHA NO OLHO, GILETE NA LÍNGUA E O OLHAR	213
BLOW UP	225
3 MORTOS, 3 SACRIFÍCIOS E O ESPETÁCULO.	231
OUTRO	238
SANGUE – KETCHUP	243
INSTRUÇÕES	251
O MORIBUNDO QUE GOZA POR MEIO DO DISPOSITIVO	266

**POST SCRIPTUM** **274**

---

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** **280**

---

## RESUMO

Que pode acontecer quando se coloca a obra de Hélio Oiticica em fricção com os dispositivos de poder?

Essa é a aventura a que nos propusemos na pesquisa que redundou nesta tese. Buscou-se, assim, do atrito de algumas das obras de Oiticica com dispositivos de poder, identificar estratégias, táticas, modos de operação de resistência.



"meu medo maior é o espelho se quebrar" (João Nogueira)

ao meu pai e à sua coragem



...é extremado, mas nunca é completo.  
Waly Salomão sobre Oiticica

É estranho essa gente que tem certeza.  
Nuno Ramos

A arte é uma,(vírgula) na fé do caboclo.  
Augusto Benetti





## Encontros



Esta imagem de Hélio Oiticica aparece numa publicação (*El Pajaro para principiantes*) em forma de quadrinhos realizada pelo artista Damián Ortega sobre o também artista Gabriel Orozco. Oiticica aparece alado, não como anjo, mas com asas de inseto, talvez uma libélula. As asas lhe caem bem; a suspensão parece adequada aos estados carnavalescos e psicotrópicos de Oiticica. Outras três figuras ocorrem em associação: Erê, orixá menino e brincalhão, próximo a este, o sacipererê com suas qualidades lúdicas limiaries entre bem e o mal e Exú<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup>As referências feitas aqui às mitologias do Candomblé (ou outras religiões originárias do yorubá) têm este livro por fonte: PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

orixá travesso, de leva e traz, de intriga. Orixá, entretanto indispensável àqueles que querem ter com Oxalá.

Era uma vez, Oxalá modelava os homens; Exú foi visitar e foi ficando na casa de Oxalá, observando, com atenção, o fazer do ofício. Exú ficou por 16 anos na casa de Oxalá e ganhou confiança do ancião que tinha cada vez mais trabalho. Certo dia Oxalá mandou Exú à encruzilhada - que era caminho para sua casa - interceptar os que vinham em visita sem oferenda. Com o tempo e em retribuição ao trabalho de Exú, este também deveria receber uma oferenda quando alguém fosse em visita à Oxalá. Assim, Exú é o intermediário, entidade da encruzilhada, entre um mundo e outro. Certa vez solicitaram a Exú um ebó<sup>2</sup> para enriquecimento. Este foi a uma cidade hospedando-se na casa de homem de importância. Saiu devagarzinho, a noite, fingindo ir fazer xixi no mato e ateou fogo às palhas que cobriam a casa. Logo que os curiosos foram chegando Exú dizia que havia perdido grande fortuna, repetida e espalhafatosamente. O chefe local acorreu ao sinistro e, sem ter outra saída, resolveu pagar a Exú a fortuna que lhe coubera; não havendo tal fortuna na cidade inteira, Exú foi feito dono da cidade.

Quando o acervo de Oiticica foi incendiado na casa de seu irmão, apesar do óbvio luto, uma idéia absurda me ocorreu: fora o próprio Oiticica, em sua forma alada, uma forma pós-vida mista com a figura de um saci-pererê, Erê ou Exú, em suas formas brincalhonas que, um tanto irritado com a museificação, teria ateado fogo ao que lhe era de direito, sua própria obra. A proximidade entre Oiticica e Exu é intrigante. Enquanto Exú ateia fogo para sentar-se num lugar de reverência, Oiticica ateia fogo para que sua obra não seja sacralizada, não seja devotada ao sacrifício.

Exú é também sempre o primeiro a receber as oferendas; quem tiver por vontade comunicar-se com um Orixá deve recorrer em primeiro lugar a Exú, tradutor, cobrador de taxas (nas formas dos ebós) e censor, para quem nunca há uma verdade, apenas uma forma de contar a história, transmitir os saberes e manipular os poderes, principalmente os poderes alheios, poderes de outras redes; Exú é

---

<sup>2</sup> Mais conhecida como despacho, é uma oferenda que se faz aos Orixás.

malandro; Oiticica é malandro. Em 1973 Rose saiu do morro da Mangueira onde residia em visita a Oiticica em Nova York, que escreveu sobre o encontro:

...ROSE se não existisse precisava ser inventada: me fez esquecer do cansaço aborrecido das incompreensões baixoastrais e jogar de lado desinteressantes conexões: sambamos falamos sobre só q só nós sabemos e podemos conversar: elite da malandragem num encontro raro como se MANGUE E MANGUEIRA se tivessem instalado aqui de vista no LOFT 4 na fun-city nem sempre fun mas pun...<sup>3</sup>

Na minha fábula Oiticica estava totalmente inteirado de que parte significativa de seus escritos e plantas e projetos estavam livremente acessíveis aos interessados na internet, e que isso não apenas lhe bastava, mas que era a forma mesma através da qual sua obra deveria existir. As mensagens estão sendo entregues, as traduções feitas. Atear fogo ao próprio acervo seria como repetir sua própria fórmula “O museu é o mundo” em forma de ato.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> OITICICA, Hélio. CLOUDS IN MY COFFEE. Tombo: 0481/73.

Disponível

em:

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp\\_home.cf](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cf)  
m

Doravante todos os documentos acessados através do Programa Hélio Oiticica será referenciado através do nome do artista, nome do documento e tomo de classificação nesta base de dados. Documentos do artista publicados em outro lugar trarão os dados de referência de praxe. Caso seja um documento cuja autoria não seja de Oiticica, será referenciado através do nome, se houver, e tomo.

<sup>4</sup> Vale dizer que não compartilho da responsabilização do triste fato à família de Oiticica. Em primeiro lugar porque ela disponibilizou, através do site Itaú Cultural, num programa de generosidade nunca vista, grande parte do material escrito por Oiticica, através de acesso totalmente livre, sem necessidade alguma de registro ou cadastro. A família disponibilizou a quem interesse o livre uso da obra de Oiticica. Parece-me que nenhuma outra atitude corresponderia com mais amor e respeito ao pensamento do artista. Sabemos como outros acervos em propriedade de famílias são de difícil acesso. De outro lado, a despeito dos avanços recentes na política cultural deste país, não existe política pública que trate dignamente e dê condições de manutenção e conservação a acervos de artistas já falecidos em

Essa tese pede passagem a Exú-Oiticica na encruzilhada da história.

\*\*\*

Algum tempo depois, um amigo, Fernando Boppré me disse, em tom de ameaça zombeteira, que, depois da defesa desta tese, iria escrever um texto em que argumentaria contra o heliocentrismo na arte brasileira. Não posso dizer que desgostei da idéia.

\*\*\*

A fim de tomar mais uma vez contato com esta obra que era objeto do meu trabalho, fui a São Paulo com uma amiga visitar a exposição *Hélio Oiticica – Museu é o mundo*, exposta no Itaú Cultural, na Paulista. Muitas das obras de Oiticica estavam lá, entre elas os *Parangolés*, pendurados em espécies de cabides para uso dos visitantes. Na parede lateral do espaço eram projetados vídeos de pessoas dançando com tais vestes. A Julia Amaral, outra amiga, comentou que a conjunção dos dois, vídeo e *Parangolé* num mesmo espaço, produzia a impressão de instrução de uso. A despeito do aborrecimento que a exposição havia causado, além de ficar grata por poder ver tantas das obras de Oiticica juntas, me ocorreu uma interrogação ainda sem resposta. Mesmo os *Penetráveis* construídos respeitando rigorosamente as instruções do artista, instalados dentro do próprio espaço Itaú Cultural e espalhados em outras localidades da capital paulista me pareciam ascéticos e sem vida. Qual seria a forma adequada de exposição da obra de Oiticica? Como eu, na condição de curadora, trataria as questões que a própria obra de Oiticica impõe ao sistema das artes, aos seus dispositivos expositivos e valorativos?

A exposição, as obras, as conversas com Julia ainda ecoavam quando chegamos à casa da sua mãe que, generosamente, me hospedava. Ela comentou que considerava a obra de Oiticica um tanto datada. Um pouco automaticamente, como que em defesa do grande artista, respondi sobre a sua atualidade, mas não pude deixar de pensar que

---

posse das famílias. As famílias têm que arcar com dispendiosos custos de manutenção para os quais, freqüentemente, não possuem os recursos. Assim, me parece que só tenho a agradecer a esta família que com tanto zelo busca manter uma obra cuja centralidade na arte brasileira e mundial é inegável.

aquela exposição proporcionava essa exata impressão de uma obra de temporalidade distante da nossa. Afinal, a que tempo pertence a obra de Oiticica? A pergunta ressoava.

Finalmente assisti a um vídeo, produzido pelo próprio Itaú Cultural, em que Zé Celso comentava a obra de Oiticica, e toda a vida de sangue pulsando nas veias, o coração ativo e em arritmia voltava da mesma maneira de quando eu apenas lia, sentada em frente ao meu computador, alguns textos do artista.

Zé Celso aparece evoluindo (como passistas evoluem) com um pano vermelho nas mãos, caminhando e dançando em direção ao teatro Oficina e cantando *Mundo de Zinco* de Wilson Batista: “Aquele mundo de zinco é Mangueira / Mangueira fica pertinho do céu...”. A primeira frase de Zé Celso foi “O teatro Oficina é um Penetrável. Meu sonho, quando voltei do exílio, era ter Oiticica trabalhando comigo na direção de arte. (...) Olha aí, essa bananeira, essas pedras, essa árvore, é um lugar que você penetra.”

Nesse momento eu quis visitar o teatro Oficina porque me parecia que toda a vida que um Penetrável deveria ter estaria ali incorporada. Eu encontraria, finalmente o espírito desse Hélio alado, como não pode deixar de ser. A alegria de Zé Celso disse:

Nós adorávamos Nietzsche, líamos muito Nietzsche. Tínhamos um sentido muito grande do aqui e agora e de Dionísio. Por isso que a obra dele é uma obra descartável. Você pode dançar com o Parangolé, rasgar o Parangolé, deixar ou continuar com ele. E a obra dele está sendo feita. É uma coisa estranhíssima.<sup>5</sup>

Ouvir Zé Celso deu outro tom, outro acorde para os meus pensamentos. Oiticica é aquele cuja obra não está nunca feita e nunca pára de ser feita, não cessa. Que seu autor esteja morto, pouco importa porque ele assombra com suas asas de inseto. Obra para o

---

<sup>5</sup> Zé Celso fala de Hélio Oiticica. Vídeo produzido pelo Itaú Cultural. Sem data. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=aQjprQ-fRHU](http://www.youtube.com/watch?v=aQjprQ-fRHU). Acessado em 27.12.2010.

uso, obra para o mundo, obra de mundo. Ao mesmo tempo des-obra porque não se permite museificar. A obra de Oiticia adentra o museu, o espaço expositivo, e morre. Cai na boca de Zé Celso e revive. Na dialética entre valor de exposição e valor de uso, Oiticia construiu obra de alto valor de uso e duvidoso valor de exposição.

Essa tese nasceu destes encontros e desencontros com a obra de Oiticia e foi de certa forma nutrida por esta certa incompatibilidade da obra, principalmente aquela dirigida à participação, com o dispositivo da exposição. A estranheza de Zé Celso é a minha; como uma obra pode empobrecer-se no espaço expositivo e continuar sendo feita? - uma obra nunca pronta, obra que se des-obra e re-constitui, sempre nova, pela mão de outros, porque o artista alado está morto.

A obra/des-obra de Oiticia pode ser apreendida como uma obra em relação desafiadora com o poder microcapilar que se distribui e atravessa todas as instâncias da vida. O conceito de dispositivo me parece o mais apropriado para captar essa instância micro, cotidiana, do modo da interseção do poder nos nossos atos mais banais e automatizados. Parece-me que a obra de Oiticia dirige-se, em grande parte, a essa configuração de poder que atua na forma do dispositivo tal como Foucault e depois Agamben o compreendem. Dispositivo, em sua concepção corrente, significa uma maquinaria formada de peças e de finalidade utilitária. São os objetos cotidianos de que dispomos para nossas atividades corriqueiras, um fogão, um celular, chuveiro, computador. Para Foucault, entretanto, o poder está implicado na própria forma da existência destes dispositivos, na sua forma de usabilidade e nas relações que eles determinam entre os humanos. É também desse encontro entre a obra de Oiticia e o dispositivo que tecemos nossa trama.

\*\*\*

Esta tese é então um encontro com Oiticia. A autora é o meio, o filtro, o suporte, a lente sem alento por onde passa o gás Hélio. Os encontros são sempre rascantes como uma cachaça ruim que desce a garganta deixando arrepios. Encontros não são bons vinhos; são como o fio da gilete contra a língua. Esta autora, esta superfície meio ruim pela qual fiz descer Oiticia goela abaixo, abismo abaixo, tem uma trama

irregular, indecente até, porque tem buracos largos e passagens estreitas e entre o que fica na rede e o que passa há uma certa indiscriminação fundamental como um imã ruim que não atrai todos os metais.

\*\*\*

Quando a capa da Folha de São Paulo e depois da Veja estamparam uma suposta ficha carcerária da então candidata a presidenta da República, Dilma Rousseff, imediatamente vieram-me à memória as teses de Walter Benjamin sobre a História. Uma certa história, veiculada no jornal Folha de São Paulo se repetia e (re)produzia naquele momento, uma história que nomeava aqueles que lutaram contra a ditadura como terroristas, uma história que, de um lado, reproduzia a fotografia da ficha policial da candidata como verdade acerca de sua atuação política e por outro a tratava como espetáculo. Utilizando-se da fotografia da ficha policial da candidata, o que se fez foi legitimar todo o contexto que resultou, entre outras coisas, no arquivo produzido sob o terror de Estado.

Quase imediatamente uma outra história se produziu a partir de textos, mas de forma muito contundente, a partir daquela mesma fotografia. Tudo aconteceu, até onde pude ter notícias, a partir de um outro uso daquela imagem, que chocava-se com a leitura legitimatória do estado de exceção ocorrido a partir de 1964 até meados da década de oitenta no Brasil. A partir daí a coisa se espalhou como vírus contagiante; artistas e designers anônimos espalharam na blogsfera versões múltiplas desta fotografia de ficha policial que ressaltavam características como coragem, luta e idealismo claramente em discordância com a imagem que criminalizava a atuação política contra a ditadura.

Em maio de 2008, Dilma Rousseff foi convocada pela Comissão de Infra Estrutura do Senado a prestar depoimento acerca do PAC (Plano de Aceleração do Desenvolvimento). Durante o depoimento, o senador Agripino Maia acusou Dilma Rousseff, então ministra-chefe da Casa Civil, de mentir no interrogatório ao qual havia sido submetida no período em que estivera presa; sua resposta me levou novamente a Benjamin. Dilma Rousseff respondeu a Agripino que o diálogo que

havia era entre “o meu pescoço e a força”; alertou-nos que, no estado de exceção que foi a ditadura militar no Brasil, o que se arruinou foi o espaço mesmo em que a verdade pode florescer, porque a verdade não se estabelece quando o “diálogo” se dá entre poderes extremamente assimétricos.

De toda maneira, a história é uma construção que acontece a partir da necessidade do presente confrontar-se com um passado que lhe produza significação num espaço de luta constituído entre, por exemplo, Dilma terrorista ou Dilma guerrilheira. Assim, o espaço que se constitui não é pré existente e neutro, mas é resultante mesmo da luta, como as obras de Oiticica atestam.

A narrativa histórica para o materialista histórico, se inscreve numa perspectiva de juízo final em que os vestígios desatinados que as ações presentes sempre deixam, ganham importância no momento final em que as contas se acertam. Mas todo momento histórico é momento deste acerto; a todo momento o passado está em perigo, assim como o presente. Para Benjamin<sup>6</sup>, portanto, o tempo não é algo “vazio e homogêneo” que se preenche com os fatos históricos que contemplam o progresso da humanidade. Ao contrário, a revolução não coincide com o juízo final, ou o juízo final é um momento de ruptura num continuum em que os malogrados movimentos sociais podem receber significação, podem ser redimidos. Mas não há garantias, não há rede de segurança para o salto; há sempre luta em torno da significação e do lugar que ocupam os vestígios desatinados legados do passado. Assim, as ruínas históricas não apenas são fruto de disputa, mas esta disputa envolve sempre uma significação retroativa<sup>7</sup>. O evento do passado não significa por si só, mas está sujeito aos conflitos do presente. Ainda mais se este presente semeia desvios ao continuum progressista da história. A história assim vista é limiar de uma não-história, de uma a-história, porque conta, relata e busca as

---

<sup>6</sup> BENJAMIN, Walter, Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas, v. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

<sup>7</sup> Uma interessante perspectiva sobre a relação entre a concepção benjaminiana do tempo e o pensamento lacanianiano sobre o trauma pode ser lido em: ZIZEK, Slavoj. O mais sublime dos histéricos. Hegel com Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1991.



descontinuidades, o inapreensível, o desvio, o marginal. A história benjaminiana não é apenas uma versão divergente e oposta à versão oficial; ela é uma per-versão (para desde já utilizar a des-gramática de Oiticica).

Benjamin relata, de suas reminiscências infantis, o costume de observar sua mãe que costurava e bordava. A ele próprio era dado um papel com marcações para que o menino guiasse a linha atada à agulha e formasse a imagem pretendida:

E à medida que o papel abria caminho à agulha com um leve estalo, eu cedia à tentação de me apaixonar pelo reticulado do avesso que ia ficando mais confuso a cada ponto dado, com o qual, no direito, me aproximava da meta.<sup>8</sup>

Mas para Benjamin, enquanto a imagem prevista pelas indicações no papel se formava, digamos, a história oficial, uma outra imagem pouco clara, confusa, formada pelas linhas entremeadas no verso do papel apaixonava o menino Benjamin. Essa outra história que se esconde como avesso é a barbárie pressuposta a todo produto de cultura, mas também suas possíveis linhas de fuga.

Na tese sétima de “Sobre o conceito de história”, Benjamin critica a empatia com a história dos vencedores, porque estes “espezinham sobre os corpos dos que estão prostrados no chão.”<sup>9</sup> Não se pode olhar os bens culturais senão com uma dose de horror; constitui o trabalho do historiador olhar esse verso que constitui a imagem nítida do bordado, a imagem plácida e definida que os vencedores bordam.

Na tese sexta Benjamin nos diz que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no

---

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. Rua de não única. Obras Escolhidas, v. II. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000. p.129.

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter. Origem do drama trágico alemão. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

momento de um perigo.”<sup>10</sup> Esse relampejo do passado nos chega na forma da luz que emana de uma estrela já extinta. É apenas seu brilho que impressiona nossa retina quando procuramos por respostas. Assim, o passado nos chega sempre em fragmentos, num encontro com os designios, com os desejos do presente, e somente pode ser articulado em história a partir destes relampejos.

Oiticica, ao contrário de Benjamin, não empreendeu, ao menos diretamente, um pensamento sobre o tempo. Entrementes, em sua produção plástica a concepção de um tempo contínuo, que Benjamin relaciona ao Símbolo dá sinais de ser contrariada. O símbolo é fechado, completo, oferece uma leitura unívoca em oposição à alegoria que provoca uma vertigem de interpretação.

Neste sentido a forma da relação que tentamos estabelecer com a obra de Oiticica é a do encontro conforme Deleuze a compreende. O encontro lida tanto com o que há de empático em sua obra, quanto com o estranho; vale dizer, o encontro é sempre o encontro com o *Unheimlich* freudiano, comportando familiaridade e estranheza simultaneamente. O encontro é como a afecção que se gera do roçar de um corpo no outro; mas não basta esta fricção; o encontro exige do pensamento porque se evade, desvia das imagens-clichê. É principalmente um encontro entre algumas das obras de Oiticica e a concepção foucaultiana de dispositivo. A hipótese que esta tese testa é a de que a obra de Oiticica pode ser lida em face a esta idéia foucaultiana de dispositivo e que, vista deste ângulo, com esta lente, pensa formas de desativar o dispositivo, de fazê-lo descarrilhar, de torná-lo inoperante.

Os encontros são como aqueles nupciais descritos por Deleuze, que não se reduzem a macho e fêmea, encontros binários e heterossexuais. São os encontros entre o carrapato e o cão, entre a vespa e a orquídea, em que “... a vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa.”<sup>11</sup> Assim, nesses encontros a linha distinta e

---

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Idem. p. 224.

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998. p. 10.

firme que tendemos traçar entre fora e dentro, eu e ele, um e outro, torna-se ambígua, instável; o encontro produz órgãos provisórios, definidos apenas na ocasião do encontro. Uma vez que orquídea e vespa se separam e que têm outros encontros, são outros órgãos a serem delineados. É desses encontros com a obra de Oiticica que falamos e que, aliás, me parece, são os tipos de encontro que o artista procurava ensejar com sua obra, encontros onde proliferam devires e clichês recuam.

Destes encontros resultam textos fragmentários aos quais não se deve atribuir a pretensa constituição de um todo fechado. São textos que se unem por arestas móveis e se combinam de formas variadas como os *Bólides* de Oiticica. Os encontros não são, entretanto, fortuitos, mas sempre guiados pela concepção foucaultiana de dispositivo.

"Lamber o fio da gilete"<sup>12</sup> (texto completo no fim desta introdução) é o título de um texto de Oiticica escrito em Nova York, no ano de 1972. Este é o segundo guia deste escrito, digamos, é o nosso Cruzeiro do Sul, ou a Ursa Maior. É a partir deste texto que nos orientamos e nos guiamos para cada jornada que é cada encontro porque ele mesmo sugere um encontro cortante, perigosos, o encontro da gilete com a língua.




---

<sup>12</sup> OITICICA, Hélio. Lamber o fio da gilete. Tombo: 408/72

Provavelmente o texto fora inspirado por um trabalho de Lygia Pape (segundo consta no verso da imagem a fotografia é de Artur Barrio), denominado *Língua apunhalada*<sup>13</sup>. Segundo a descrição de Pape: "Tratava-se de uma língua fora da boca com um pingo de cor vermelha sobre ela"<sup>14</sup>, e era certamente uma imagem alusiva à censura no Brasil.

\*\*\*

A forma fragmentária e constelar desta tese tem duas origens. Uma em Walter Benjamin<sup>15</sup>. A outra no próprio Oiticica. Seus textos são repletos de uma variabilidade plástica incomum, de palavras inventadas, palavras hifenizadas, uso de recursos visuais não lingüísticos, novas formas de uso dos signos lingüísticos, mistura de idiomas, etc. Se se nota no começo da atividade literária do artista uma tentativa de construção de argumentos completos e universalistas que buscavam dar conta da sua prática artística, paulatinamente a escrita de Oiticica começa a fragmentar-se, a ter um caráter experimental onde a linguagem cessa sua busca por argumentar, explicar ou representar. Oiticica passa a jogar com a linguagem, testar seus limites de comunicação e significação. De alguma forma o caráter fragmentário desta tese tem dívidas com a própria escrita de Oiticica, ainda que guarde um caráter argumentativo.

Os encontros em sua forma constelar foram feitos, prioritariamente, com obras, autores, filmes, etc, que Oiticica citou ou trabalhou em algum momento.

Para fins desta tese estes encontros se darão em torno de duas palavras ou expressões escolhidas a partir do já referido texto de Oiticica e que devem conglomerar em torno de si questões que auxiliem no nosso propósito de pensar a obra de Oiticica a partir do seu encontro, a partir de uma fricção com a noção foucaultiana de dispositivo. Essas palavras\expressões são: corte e nuvem-fresta. São

---

<sup>13</sup> PAPE, Lygia. *Língua Apunhalada*. Tombo: 0377/73.

<sup>14</sup> MATTAR, Denise. Lygia Pape: intrinsicamente anarquista. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura do Rio de Janeiro. 2003. p. 78.

<sup>15</sup> BENJAMIN, Walter. Origem do drama trágico alemão. Op. Cit.

tratadas não na forma de capítulos, mas de blocos que constituem cristalizações de intensidades conectadas com o tema central. Bloco é um termo utilizado tanto por Deleuze quanto por Oiticica e coincidem em algumas características. Não constituem um todo; por definição os blocos são não-todo porque articulam-se sempre provisoriamente, são *work in progress*. Em *Kafka – por uma literatura menor*, Deleuze e Guatarri referem-se aos blocos de infância, contrapondo-se aos complexos edípicos típicos de Freud:

Ah, a sexualidade infantil, certamente não é Freud quem dá uma boa idéia dela. Certamente a criança não cessa de se reterritorializar em seus pais (...). Mas em suas atividades como em suas paixões ela é ao mesmo tempo a mais desterritorializada e a mais desterritorializante, o Órfão. Assim forma um bloco de desterritorialização, que se desloca com o tempo, na linha real do tempo, vindo reanimar o adulto como se reanima uma marionete, e lhe reinjetando conexões novas.<sup>16</sup>

\*\*\*

Durante a pesquisa notei que são dois tipos preferenciais a partir dos quais Oiticica articulou sua obra: os dispositivos espaciais e escópicos, aos quais são dedicados os dois blocos da tese: Bloco 1: Corte e Bloco 2: nuvem-fresta. O Bloco 1 aborda também uma bifurcação, um corte, entre a obra de Hélio Oiticica e a de Lygia Clark que, geralmente são associadas como se apresentassem mais ou menos os mesmos procedimentos, interesses e estratégias.

Antes dos blocos, entretanto, existem quatro capítulos. O primeiro aborda, de forma mais ampla, um processo mais ou menos freqüente em alguns artistas dos anos sessenta de expansão do domínio da arte para outros sentidos além da visão. O segundo capítulo discute a noção de dispositivo. O terceiro capítulo aponta uma diferença nas concepções de Hélio Oiticica e de Ferreira Gullar acerca do objeto de

---

<sup>16</sup> DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Felix. *Kafka – por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 116, 117.

arte e do conceito de não-objeto formulado pelo poeta. O quarto capítulo compara a concepção de antropofagia de Sigmund Freud e de Oswald de Andrade.

Hélio Oiticica, por várias vezes e em vários documentos, cartas e entrevistas afirma a proximidade de seu pensamento ao de Oswald de Andrade. Esta proximidade não se revela nos manuscritos de Hélio Oiticica a não ser a partir de fins da década de 1960. A questão da Antropofagia não está, ao menos direta ou nominadamente, presente nos documentos relativos à produção concretista brasileira. Num manuscrito, Oiticica afirma que a existência de uma nova expressão na arte brasileira que teria origem na:

... consciência de um processo antropofágico, iniciado e conscientizado desde Oswald de Andrade, por certo tempo amadurecido, objetivando-se pelos movimentos Concreto e Neoconcreto (carioca e paulista) e daí para cá eclodindo nas mais diversas experiências a que se denominam vanguardas.<sup>17</sup>

Durante as pesquisas, notou-se que, de modo muito geral, a relação entre dispositivo e os trabalhos de Oiticica revelavam uma crescente importância da Antropofagia. Além do mais esta proposta oswaldiana está marcadamente presente no nosso texto de referência, “Lamber o fio da gilete”.

---

<sup>17</sup> OITICICA, Hélio. Sem título. Tombo: 0137/68.

GELÉIA GERAL TORQUATO NETO with love  
HO NEW YORK, FEBR. 3, 72.

LAMBER O FIO DA GILETE

GÉLIDA GELATINA GELETE

layout-gilête: gilête-lâmina sem fio cortante: guarda a perversidade do  
ambíguo da gilête: pedaço de carne vaginada em mutilação ketchúpica d'HORTA  
TORQUATO LUCIANO IVAN ÓSCAR

PER-VERSÃO longe de letrismos de INDIANA ou multimágens ARAKAWA (fascínio  
fácil): a borda no encontro de foto e vermelho brilha vermelho-sangue:  
só a foto guarda fio-lâmina na sua espessura

TOTEMAMBIGUIDADE:

vagina GELETE: gilête-avêso: convite a lamber GÓSTO DE MEL:  
ketchup-suor: ou o corte na carne flácida

IVAN quer ser mordido: sua carne é oferecida ao bite de quem quiser  
a finura-feitura quer ser precisa: nenhum clichê-kitsch é invocado: só  
gilête-perversidade transpira como fio de espaço ambíguo: o corte no olho  
d'un chien andalou

NOSTORQUATU em ação

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

de -FA-TAL- e GELETE

LUCIANO-ÓSCAR: concreção de ambiguidades: que lado da gilête você prefere?  
são os dois iguais? o corte é cego ou invisível? pra barbear ou castrar?

GÉLIDALETE

a nuvem-fresta d'un chien andalou pra onde olha o olho d'HORTA?  
para quê escorre o ketchup-melmelado? a gilête gela flacidez da carne  
o nipple na margem a fresta no avêso

como LIVRO descascado sem páginas ou capas — como objetarte reduzido a  
fio-espessura d'espaco — nem um nem outro: apenas fresta onde palavra  
escrita e imagem roçam o signo: signo-ambiguidade giletinosa: de que lado  
corta o fio? semiótica per-vertida banhada em ketchup

HAROLDO DE CAMPOS: NOSTORQUATU É COMO SE MALEVITCH TIVESSE FEITO SEU  
QUADRADO BRANCO DE KETCHUP OU SANGUE VIVO

qual a relação entre MONDRIAN e BUÑUEL? para onde escorre o ketchup?  
corte no olho-vagina sangrando frestas

## CAPÍTULO 1: UM SENTIDO A MENOS

Em alguns dos trabalhos de Hélio Oiticica há um embotamento da visão. Em grande parte da história da arte ocidental, observa-se que a visão é o fator primordial de apreensão da obra. Na década de sessenta, no Brasil, mas não apenas, a visão cedeu lugar a outros sentidos. Que tipo de interesse pode haver em propostas geralmente multi-sensorialistas em eliminar ou embotar um dos sentidos? Por que há, um investimento desses artistas, mais uns que outros, contra a visualidade, ou seja contra uma apreensão do mundo através da visão?

Pedro Escosteguy, em 1964, apresentou ao público a *Pintura Tátil*. O embate entre os termos pintura, (algo para ser visto) e tátil, (algo para ser sentido com o tato) já se coloca no título, e se amplia. Somente através do olhar, a pintura não se oferece, solicita toque.

Em *A casa é o corpo*, 1968, Lygia Clark, simula, por vários meios, todo o caminho de fecundação e nascimentos. O participante entra num labirinto onde vários tipos de sensações são provocadas.

Lygia Pape, em *A Roda dos Prazeres*, 1968, colocou várias vasilhas com líquidos coloridos no chão formando um círculo. Há conta-gotas, e a proposta é que as pessoas experimentem os líquidos que possuem



sabores em associações não muito características com as cores habituais dos alimentos.

Wesley Duke Lee, na exposição da *Série das Ligas*, do início dos anos 1960, provocou uma atitude *voyeur* nos espectadores. Estes, para verem as obras expostas (ou não expostas?), são obrigados a empunhar lanternas, com as quais poderão ver as obras penduradas nas paredes. Desenhos de corpos parcialmente vestidos de cintas-liga, fragmentos de corpos femininos, dobras e reentrâncias expostas apenas a partir de uma luz que se move; a partir, portanto, do movimento do corpo do espectador. Uma luz parcial, cambiante, dependente do movimento corporal, revela aquilo que situa-se entre mostrabilidade e encobrimento.

Em *Tropicália*, de Hélio Oiticica, realizada em 1967, na mostra *Nova objetividade*, o problema da visualidade é colocado logo de início. Oiticica expõe ao público, através de todos os sentidos, a brasilidade. *Tropicália* é composto de basicamente dois penetráveis. Neles são expostos aos sentidos, areia e terra a serem pisadas, araras vivas, conchas, vegetação, dentre tantos outros objetos que remetem ao Brasil. Inclusive sua aparência externa remete aos barracos de favelas. O último Penetrável é uma sala totalmente escura, com uma televisão.

Estas entre outras obras do período resultam da pesquisa acerca de novas formas produção de visualidade ou estendem o processo artístico a outros sentidos. De qualquer modo, a centralidade da visão na apreensão do objeto artístico passa a foco de questionamento.

#### A COR DO CORPO – O CORPO NA COR - HÉLIO OITICICA

A categoria *Bólido* contempla uma série de objetos que Oiticica produziu desde o início da década de 1960 até praticamente o fim da vida. De grande variabilidade na forma, materiais, modos de interação, caracterizam-se por manter uma relação com o espectador que ultrapassa as qualidades visuais, insinuando-se para os outros sentidos.

No verbete *bólide* do Dicionário Houaiss consta sua definição:

1 ASTR meteorito de dimensões apreciáveis que, na forma de um globo inflamado e brilhante, atravessa velozmente a atmosfera terrestre, podendo fazer ruído, deixar rastro luminoso e mesmo explodir; bola de fogo.<sup>18</sup>

Que os bólides de Oiticica tragam essa denominação mais que adequada deve-se ao fato de que é quase impossível passar por eles de modo indiferente, sem dar uma chance ao objeto, porque inflama a curiosidade. *Bólide* é algo de buliçoso, atíça desejos de mexer e devido a essa qualidade deixa sempre uma marca, um resíduo, um ruído, um rastro ou uma explosão no espectador.

O *Bólide-vidro 2*, datado de 1963-64, por exemplo, é constituído de um pote cilíndrico de vidro de boca larga encimado por uma caixa cheia de pigmento próximo ao magenta. A caixa, de dentro da qual pode-se retirar outra, é suportada por uma estrutura de madeira dentro do vidro; Ao abrir-se a caixa o pigmento desliza para dentro do vidro. Raramente pensamos a cor como matéria e extensão, algo a ocupar lugar no espaço. Percebemos a cor, geralmente como atributo de um objeto. A operação de Oiticica dá corpo à cor, restitui sua materialidade.

A cor podia grudar nos braços das pessoas que manipulavam os *Bólides*, fazer parte de seus corpos. Buscava-se assim fugir da reação unívoca de percepção da cor como visual e dar à cor uma percepção tátil. Os *Bólides* potencializam uma reflexão sobre a cor como corporalidade, presença física.

Os *Parangolés* são espécies de capas, vestimentas realizadas de materiais variados, dentre eles, tecidos, telas, plástico, lonas, etc., entremeados por bolsos contendo vários tipos de objetos tais como areia, capim-cheiroso, etc. *Parangolés* nunca são simétricos, deslocam o centro de gravidade de quem os veste e in-corporam (para utilizar, novamente, um termo de Oiticica). Assim o corpo absorve

---

<sup>18</sup> HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 482.

desequilíbrio e cor. *Parangolés* não ajustam-se propriamente aos cabides; são como que feitos para a música, o ritmo; ampliam o corpo, não em projeção, mas em suplemento<sup>19</sup> de formas, são objetos moles que ajuntam-se ao corpo de modo a torná-lo outro. Há uma organicidade entre a obra e o participante<sup>20</sup>, mas também uma inadequação, uma pequena dose de desconforto acarretado por esse desequilíbrio. Aquele incorporado pelo *Parangolé* não é mais espectador, não é mais apenas vidente, mas faz evidência de sua participação no visível. Uma das experiências paralelas aos *Parangolés* é *Tropicália*, que consistia de uma obra multi-sensorial, na qual o participante ingressava. Hélio Oiticica a descreve assim:

Era um penetrável que você entrava dentro, fora era tudo isso, tinha poemas da minha cunhada, Roberta feitos em tijolos... Eram umas palavras escritas em tijolos e tinha uma espécie de jardim que tinha arara, parecia uma espécie de chácara e aí você entrava dentro desse labirinto, que era um quadrado pequeno, não era grande, mas dava a impressão que era maior quando você entrava dentro, porque tinha uma área que você tocava em elementos sensoriais que tinham cheiro, tinha capim cheiroso, tinha umas palhas que você mexia nelas, depois você entrava numa parte escura e o chão era de areia, quer dizer, você pisava mais estável e tinha que passar por dentro (...), como se fosse cortinas dessas de cabaré ou de banho. Acho que não usam para banho porque a água passa por elas, usam para cabaré assim, farripas de plástico colorido. Então você passava dentro dele no escuro e isso dava

---

<sup>19</sup> Para Derrida o suplemento distancia-se do complemento, aquele que vem para tornar algo completo. A suplência que vem a cobrir uma falta nunca se ajusta na forma do encaixe, não gera um todo, mas é sempre excessivo ou deficitário.

DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da

Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

<sup>20</sup> ZÍLIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. In: FUNARTE. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

uma instabilidade, ao mesmo tempo pisar em coisas.... Tinha muita gente lá no Museu de Arte Moderna, quando isso foi feito, nem entrava até dentro, dava gritos, voltava no meio, tinha uma coisa mágica que acho que nunca mais vai haver, quer dizer, naquela época eu até hoje, inclusive eu tenho que me reportar à época para entender porque isso acontecia e no fim tinha uma cadeira, a pessoa se sentava e tinha uma televisão permanentemente ligada em frente à cadeira. Você sentava e a imagem da televisão que você vê todo dia tinha, tomava um outro caráter, assim até mítico etc. e tal, e de fora, engraçado que você ouvia o som da televisão, mas você não conseguia identificar bem com a televisão; apesar de você saber imediatamente que era televisão, você não identificava.<sup>21</sup>

O *Tropicália* buscava e subvertia uma imagem óbvia da brasilidade. Todas os lugares comuns, não somente os visuais, mas os táteis (as pedrinhas, a terra), e os olfativos (capim-cheiros) participaram dessa construção irônica da brasilidade. Há uma transgressão do modernismo brasileiro, há uma crítica à ele, desse modernismo que busca a representação de um “ser brasileiro”. Tanto Carlos Zílio quanto Annateresa Fabris<sup>22</sup> identificam essa necessidade de figurar uma brasilidade no modernismo que contrasta com a modernidade europeia que pretendeu afastar a todo o custo a representação, porque ela significa a submissão da arte a outros parâmetros e interesses que não os da própria arte.

---

<sup>21</sup> Hélio Oiticica em entrevista à FUNARTE. Apud: ZÍLIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. In: FUNARTE. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Op. cit. p. 29, 30.

<sup>22</sup> ZÍLIO, Carlos. A Querela do Brasil: a Questão da Identidade da arte Brasileira: a Obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari / 1922 – 1945. Rio de Janeiro: Relume – Dumará, 1997.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e Vanguarda: o Caso Brasileiro. In: FABRIS, Annateresa. (org.) Modernidade e Modernismo no Brasil. Campinas, SP: Mercado das Letras.

A exposição de *Tropicália* foi feita em 1967, no Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, na coletiva *Nova Objetividade Brasileira*. Não se pode esquecer o momento de repressão política que acontecia no Brasil nesse período; havia restrições à atuação política, às liberdades individuais; havia uma impossibilidade do dizer o que quer que fosse que pudesse ser interpretado como questionamento à ditadura.

Oiticica afirma que a sala anterior a da televisão era escura e desestabilizadora. Quando se entrava na sala com a televisão, esta se apresentava com outro caráter. O labirinto anterior havia desestabilizado o participante, havia lhe oferecido sensações de várias ordens. As percepções se encontravam alteradas quando se penetrava na sala da televisão, e as imagens às quais as pessoas estavam acostumadas, que se tinham tornado de certa forma naturais, se desnaturalizam e ganham outro caráter. Hélio Oiticica discorre sobre essa desnaturalização, que é agora a função do artista:

Para mim, na minha evolução, o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participante; faço questão de afirmar que não há a procura, aqui, de um "novo condicionamento" para o participante, mas sim a *derrubada de todo condicionamento* para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improviso, sua liberdade interior, a pista para o estado criador - seria o que Mário Pedrosa definiu profeticamente como 'exercício experimental da liberdade'....<sup>23</sup>

As experiências plásticas adquirem um caráter revolucionário, de potência utópica e intervenção política. A mudança política deve ser levada a cabo através de, ou em conjunto com, uma mudança pessoal, uma mudança da relação do homem com seu mundo, uma estetização

---

<sup>23</sup> OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Introdução Luciano Figueiredo; Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 102-104.

da vida, não porque a vida deva absorver a arte, mas porque a arte se encontra numa nova forma de estar no mundo.<sup>24</sup> Essa nova forma de presença no mundo pressupõe que o olhar deva ser “descondicionado”, deve inclusive perder seu poder, para abrir espaço para os outros sentidos.

Em outros projetos de Hélio Oiticica, como *Cães de Caça*, a idéia do labirinto está presente. Mas o que é o labirinto senão o impedimento do olhar, para a localização? O olhar num labirinto não pode ver o ponto para onde o corpo deve se dirigir. O labirinto é um impedimento visual que desorienta quem nele se encontra. A saída não é possível buscando-se referências visuais porque elas não existem. Há então no labirinto uma anulação da visualidade. Jorge Luis Borges fala da questão do labirinto: “... a idéia de uma construção feita para que a pessoa se perca é símbolo inelutável de perplexidade.”<sup>25</sup> Oiticica parecia buscar a perplexidade dos participantes. A perplexidade é uma maneira de jogar a pessoa de novo no mundo e fazer desse mundo uma novidade, tal qual criança que brinca e se espanta. Embora Oiticica buscasse uma instabilidade da visão, a criação de uma dúvida aguda acerca não do sentido da visão, mas dos códigos implicados neste sentido, ele quase nunca criou impeditivos a este sentido. Ao contrário, a disponibilidade de imagens, a pleora de cores e o uso de palavras também numa função imagética provocavam a visão no sentido mais do arrebatamento do que da privação da visão.

O condicionamento era então essa forma de opressão impressa no cotidiano, nos comportamentos mais corriqueiros e diametralmente oposto à liberdade. As proposições de Oiticica visavam proporcionar aos participantes formas não condicionadas de comportamento,

---

<sup>24</sup> Mário Pedrosa ao referir-se a este caráter transformador, revolucionário diz: “Dá-se, então, a simbiose desse extremo, radical refinamento estético com um extremo radicalismo psíquico, que envolve toda a personalidade. O inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo psíquico social, pecado individual, se fundem.”

PEDROSA, Mário. *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. In: \_\_\_\_\_. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 207-208.

<sup>25</sup> Borges, Jorge Luis. Borges: Images, Dialogues et souvenirs. Paris: Seuil, 1985, p. 52.

aderidas ao improviso. Esses dois pares antitéticos (condicionamento/liberdade e comportamento/improvisado) regem, de certa forma, boa parte da produção de Oiticica.

## MERLEAU PONTY E A VISÃO – RÁPIDOS APONTAMENTOS

A visão, segundo Merleau-Ponty, produz uma capacidade de possuir à distância. Se olhamos, sabemos de ante mão o que está, o que existe em nosso caminho, até o horizonte alcançado pela visão. Há um “eu posso” implícito na visão. A visão nos permite saber o próximo e o longe sem o risco do tato, que pode ferir o corpo. A visibilidade prenuncia o mundo e seus riscos. Ela também depende do movimento corporal. Somente vejo aquilo para o qual me volto, somente vejo o que olho. E o movimento é dependente da visão. Caminho com liberdade porque vejo por onde o andar não provoca riscos. O meu mundo, diz Merleau Ponty, “...é o mundo dos meus projetos motores.”<sup>26</sup> Os projetos motores são, de certa forma, consequência da visão. O meu corpo está entre as coisas que vejo, então o que vejo também me vê.

O corpo é visível e móvel, e está entre as coisas. Há, portanto, essa inseparabilidade entre o que é visto e o que vê, por que é coisa entre as coisas. Então “...a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, de lá onde um visível se põe a ver, torna-se visível por si e pela visão de todas as coisas...”<sup>27</sup> Se ver é ter, é saber o que está longe, é sentenciar “eu posso”, a visão faz com que não precisemos sentir (com outros sentidos) o mundo para possuí-lo. Ou seja, a visão se apropria de outros sentidos:

---

<sup>26</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: DUARTE, Rodrigo. (org.). Q Belo Autônomo – textos clássicos de estética. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1997. p. 260.

<sup>27</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. Idem. p. 261.

Esta visão devoradora, para além dos dados visuais, abre para uma textura do Ser cujas mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, e que o olho habita, como o homem habita sua casa.<sup>28</sup>

O que serve a Merleau-Ponty para um elogio à pintura e, logo, à visão, parece ser ponto crítico e de problematização crítica aos artistas discutidos. Note-se também que Merleau-Ponty foi um dos principais autores lidos pelo grupo dos Neoconcretos, entre eles, Lygia Clark e Hélio Oiticica. O embotamento ou a subversão da visão passa a ser um recurso utilizado pelos artistas citados. Parece justamente que a visão está sendo interrogada. A forma pela qual vemos, o que deixamos de perceber quando vemos, esse parece ser o caminho proposto por estas obras. Qual seria o sentido de um afastamento, de um embotamento da visão neste período?

#### LYGIA CLARK – A PERPLEXIDADE DO CORPO

Os quadros de Lygia Clark, não demorou muito, tornaram-se objetos no espaço, e não mais planos justapostos parede. Essa trajetória inicia-se com os quadros concretos e neo-concretos culminando nos *Bichos*, esculturas de metal, com dobradiças ligando suas partes, feitas para serem manipuladas e alteradas suas formas. Aí inicia-se um movimento de integração, ainda que instável e precária, entre homem e obra. Em 1964 ela cria a proposição *Caminhando*, que consistia no recorte, paralelo às bordas, de uma fita de *Möebius* praticado pelo participante.

Não havia a obra, somente havia um tempo da relação entre a pessoa que corta a fita e a própria fita. Este parece ter sido o ponto de inflexão entre uma arte que produz obras e aquela cuja obra é uma ação empreendida pelos participantes, em que o artista é o proponente da ação. Não há então um objeto de arte a ser visto.

---

<sup>28</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. idem. p. 263



Em *Nostalgia do corpo – corpo coletivo*, de 1965, várias peças de vestimentas (na forma de macacões) eram costuradas umas as outras de forma desordenada, e as pessoas vestiam as roupas e tinham que lidar com novas posições, nem sempre sendo possível ficar em pé; com novas limitações, os corpos eram exigidos em movimentos restritos a movimentos que se poderia fazer com os outros. A visão era alterada porque a postura também era alterada. Novos ângulos de visão eram obrigados aos participantes da experiência. Essa nova perspectiva proporcionada ao olhar não era o objetivo final do trabalho, mas um resultado residual. Nem por isso insignificante. A experiência obriga a uma proximidade do objeto olhado, que impede que se abarque esse objeto (outra pessoa) em sua totalidade.

Em 1968 Lygia Clark constrói *A casa é o corpo*, estrutura de oito metros de comprimento no qual as pessoas entram, e onde são dispostos materiais que proporcionem sensações que remetam as situações de penetração, ovulação, fecundação e expulsão. Para entrar nesta estrutura é preciso afastar uns elásticos disposto como um hímen; depois vem uma cabine chamada penetração. Ao entrar pisa-se numa lona estendida acima do chão, o que faz perder o equilíbrio. Ao continuar a caminhada, tem-se essa sensação de pisar num tecido orgânico, que afunda com o passo.

Essa cabine fica no escuro, o que obriga as pessoas a caminharem apoiando-se nas paredes laterais, que também cedem, como as do chão, ao toque. A próxima sala é igual à anterior e cheia de balões, e corresponde à ovulação. O próximo compartimento é o da germinação. Nesse faz-se o que se desejar e pode ser vista pelas pessoas que estejam do lado de fora. O último compartimento é o de expulsão; contém bolinhas de vinil no chão e tecidos pendendo do teto, que simulam pelos pubianos de tamanhos e texturas diferentes.

Mais uma vez, temos também em Lygia Clark o uso da alternância entre escuridão e luminosidade como estratégia de desestabilização.

## A VISÃO EM QUESTIONAMENTO

Como vimos, em várias proposições da produção artística de década de 1960, podemos perceber a constância da transgressão do sentido da visão, seja alternando a forma de ver pela posição que se encontra o observador/participador, seja impondo a cegueira. Como é que se pode pensar tal obstrução da visão? O que proporemos aqui são algumas reflexões não conclusivas sobre a questão. Podemos começar observando em que condições e com que propósitos foram colocadas restrições à visão.

Um dos principais motivos para o uso do artifício da cegueira é a desorientação espacial e a abertura para outros sentidos. No *Tropicália* de Oiticica a sala escura antecede a sala, também escura, onde se encontra a televisão. Durante todo o trajeto no labirinto encontram-se imagens de brasilidade. Essas imagens não são apenas visuais, mas também táteis e olfativas. A última imagem era a da televisão, aparelho produtor de imagens visuais. Oiticica relata um certo estranhamento que a televisão causava naquele contexto.

A proposta era a de descondicionar a percepção. Interessante observar como este descondicionamento estava, em grande parte, na negação da centralidade da visão, enquanto que os outros sentidos eram explorados intensamente. Uma parte expressiva das experiências que Lygia Clark propunha, de alguma forma interferia na visão, no sentido de causar-lhe alterações. Aos outros sentidos eram oferecidas experiências diferentes e novas. O aguçamento e “descondicionamento” do tato, da audição e do olfato dependiam do oferecimento de materiais que redundavam sensações diferentes. Para a visão, ao contrário dos outros sentidos, não era a variedade de imagens que se oferecia, mas a dificuldade, o turvamento, a instabilidade, a precariedade, a distorção ou a cegueira.

Richard Sennet, em seu livro “Carne e Pedra”, retoma a relação do homem com a cidade e relata a passividade que o corpo adquiriu com a emergência dos novos meios de comunicação, principalmente os visuais, tais como a televisão e o cinema. Aos meios de comunicação Sennet acresce todo o tipo de vivência fragmentária que temos nas

idades modernas. O espaço é, para nós, habitantes de cidades, mera passagem. Obedecemos distraidamente aos sinais de trânsito sem nos atermos particularmente em nenhuma característica do espaço, a não ser sua possibilidade de passarmos por ele sem grandes aborrecimentos.

Os lugares tornam-se meramente passagens. Nenhuma característica dele nos afeta particularmente. O lugar é, aliás, escravo da locomoção. As cidades, em sua maioria, são ordenadas tendo em vista o trânsito, ou seja, tendo em vista a passagem, e não a estadia. Somos capazes rapidamente de responder a um sinal de trânsito, mas não paramos para deixar o olhar vagar pelas formas tão variadas da cidade. Oiticica empenhara-se em trazer a tona sensações esquecidas pelo homem moderno. Para tanto era necessário “descondicionar” a visão, pois este é o sentido que prepondera quando o homem moderno negocia com o mundo. Ainda Sennet afirma que “assistir apassiva”<sup>29</sup>:

Se nos fixarmos e discorrermos sobre as experiências corporais mais explicitamente do que fizeram nossos bisavós, nem por isso a liberdade física de que desfrutamos é tão grande assim; pelo menos através dos meios de comunicação, experimentamos nossos corpos de uma maneira mais passiva do que faziam as pessoas que temiam suas próprias sensações.<sup>30</sup>

O problema está tanto em assistir, numa atitude que apassiva, quanto nas experiências que nossos corpos vivem nas cidades. Tanto um quanto o outro fazem adormecer os sentidos.

Esse parece ser o problema de Oiticica, fazer renascer o homem, retirá-lo dos condicionamentos que limitam sua percepção do mundo por uma estrutura cognitiva restritiva e opressiva. Hélio Oiticica sofrera bastante influência de Merleau-Ponty. A fenomenologia deste busca a “volta às coisas mesmas”. Na filosofia de Husserl, esta volta

---

<sup>29</sup> SENNET, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 16.

<sup>30</sup> SENNET. *Idem*. p. 17.

tinha como objetivo dar às ciências uma base sólida. Para Merleau-Ponty, essa base sólida não existe e não é possível. O possível é voltar ao ser no mundo, assim como este se dá. O interesse por este autor está na busca da reconciliação da consciência com o corpo. O corpo passa a ter aí a centralidade que tinha a (in)consciência para Freud.

Merleau-Ponty considera que a visão é antes de tudo condicionada pelo vidente, ou seja pelo interesse daquele que vê por aquilo que vê. A centralidade das questões de Merleau-Ponty está na nossa maneira de estar no mundo. Se arte passa a ser ação, não existe mais o objeto de arte e a contemplação está descartada. Logo, descarta-se a visão, que é contemplativa.

Dessa forma o objeto artístico submete-se mais à ação do que à visão e não sobra, depois da ação, nenhum objeto artístico. O que resta são vivências. Se Foucault se refere ao adestramento dos corpos através das disciplinas, se Sennet fala do corpo passivo, Lygia Clark e Hélio Oiticica buscam a liberdade do corpo. Retomamos as palavras de Frederico Morais:

... a obra é freqüentemente o corpo (a casa é o corpo), melhor, o corpo é o motor da obra. Ou ainda, é a ele que a obra leva. À descoberta do próprio corpo. O que é de suma importância num mundo em que a máquina e a tecnologia alienam o homem não só de seus sentidos, mas de seu próprio corpo.<sup>31</sup>

Para a arte do corpo, para o corpo, não pode haver contemplação. A visão é o sentido por excelência de localização no espaço. A perda da centralidade da visão, como nos labirintos, provoca uma primeira vertigem, uma deslocalização, primeiro passo para a permissão de outras vivências.

*A casa é o corpo* de Lygia Clark, remete à experiências intrauterinas, ou infantis, ligada ao subdesenvolvimento, um desenvolvimento ainda

---

<sup>31</sup> MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. In: BASBAUM, Ricardo (org). Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 177.

incipiente, livre da linguagem. Oiticica comenta em carta, sobre a experiência que Lygia Clark faz usando lixo catado na rua:

Não a pobreza demagógica e panfletária, ridícula, mas, como uma criança que vê tudo pela primeira vez e é essencial para a descoberta do 'senso', sentir e crer na existência dos sentidos: a procura do prazer no imediato que é o momento; como Mário diz, o 'momento do acaso' (bacana o termo! – e é sempre síntese porque é real, mais que tudo, mais ainda que a solidão que pode oprimir, mas que nasce) – renasce no vir-a-ser.<sup>32</sup>.

O que se quer provocar é uma experiência de primeira vez, uma experiência fenomenológica, onde se põem em suspensão todos os juízos.

As obras de Oiticica propõem significantes cujos significados vão surgindo na práxis da relação entre os participantes e o objeto (o significante), e entre os participantes, uns com os outros, constituindo uma forma de oposição aos comportamentos imediatos gerados pela sinalização social, por exemplo. Dos sinais de trânsito aos sinais emitidos nas relações sociais, como aqueles que remetem a esta ou àquela posição social, temos comportamentos padronizados.

Gerd Bornheim nos lembra da vinculação do verbo “ver” com o verbo “conhecer”, em grego. O aprendizado para “ver corretamente”, no qual Platão insiste se mantém até Hegel. Quem aprende a ver, passa a ver a Idéia, ou seja, o fundamento primeiro da existência. Os sentidos são, em princípio, enganadores. O homem vive no mundo das trevas, e somente através da educação aprende a ver. O sentido da redenção do homem é o da visão, se este for bem treinado. “Quem chega a educar-

---

<sup>32</sup> CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas, 1964-74. Op. Cit..

se através da visão da idéia alcança a freqüentação do supra-sensível, e é nesse plano do homem divinizado que reside a sabedoria.”<sup>33</sup>

Na Idade Média, os sentidos dispensados, é de uma interioridade que se fala com Deus. O olhar passa do físico ao metafísico. Busca-se olhar não mais a coisa, mas ver a sua constituição. É a análise cartesiana. A coisa vira objeto de um ver que busca suas estruturas internas. Bornheim chama a isso de olhar engenheiro. Dá-se aí a cisão sujeito/objeto que é então alvo do fogo de Merleau-Ponty.

Segundo Oiticica:

Toda essa experiência em que desemboca a arte, o próprio problema da liberdade, do dilatamento da consciência do indivíduo, da volta ao mito, redescobrimo o ritmo, a dança, o corpo, os sentidos, o que resta, enfim, a nós como arma de conhecimento direto, perceptivo, participante, levanta de imediato a reação dos conformistas de toda a espécie, já que é ela (a experiência) a libertação dos prejuízos do condicionamento social a que está submetido o indivíduo. A posição é, pois, revolucionária no sentido total do comportamento (...). a arte já não é mais instrumento de domínio intelectual, já não poderá ser usado como algo “supremo”, inatingível, prazer do burguês tomador de uísque e do intelectual especulativo: só restará da arte passada o que puder ser apreendido como emoção direta, o que conseguir mover o indivíduo de seu condicionamento opressivo. O resto cairá, pois era instrumento de domínio.<sup>34</sup>

Lygia Clark aprofunda suas experiências sensoriais até uma espécie de terapia que ela desenvolve mormente a partir da década de 1970. Nas seções, os clientes ficavam deitados, vestidos ou nus. No corpo eram

---

<sup>33</sup> BORNHEIM, Gerd. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). O Olhar. Op. Cit. p. 90.

<sup>34</sup> OITICIA, Hélio. Aparecimento do supra sensorial na arte. (mimeo) Sem local/1967.

aplicados objetos que a própria Lygia Clark havia desenvolvido. De modo geral o cliente relatava seus desconfortos no início da seção e Clark, por assim dizer, operava no corpo do cliente. Daí em diante raramente se emitia uma palavra. Os olhos ficavam fechados para que o tato, paladar e a audição pudessem ser exacerbados.

Diferentemente, Hélio Oiticica, com o decorrer dos anos volta cada vez mais suas proposições para os espaços públicos e abertos. Dirigia sua arte para qualquer um passante e para ninguém em especial. As proposições, tais como *Parangolés*, *Penetráveis* e *Bólides* tinham um sentido espacial muito intenso, e previam uma desarticulação deste espaço através da participação.

Esta diferença sugere uma bifurcação que se projeta a partir da obra de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Talvez ela possa ser mais apropriadamente apreendida através de uma reflexão baseada no procedimento operatório implicado na Antropofagia de Oswald de Andrade de que falaremos adiante.

As, por assim dizer, obstruções que Oiticica submeteu à visão, são consequência de um certo questionamento à imagem e à representação. Grande parte dos *Penetráveis*, *Parangolés* e *Bólides* da primeira metade da década de 1960 prescindiam, quase totalmente, do uso ou produção de imagens. Paulatinamente a imagem volta a ser trabalhada por Oiticica e, em certo sentido, atribuímos esse fato a uma mudança na centralidade e operatividade que os dois pares antitéticos (condicionamento/liberdade e comportamento/improviso) que apontamos como centrais na obra inicial de Oiticica percam importância em favor de outros tipos de operação.

## CAPÍTULO 02: DISPOSITIVO

“... que lado da gilete você prefere? são os dois iguais? o corte é cego ou invisível? pra barbear ou castrar?”

Tais questões, acerca de uma lâmina gilete, Oiticica as formulou no texto “Lamber o fio da gilete”, escrito em 1972, na cidade de Nova York. Essa lâmina, esse objeto, é dispositivo ambíguo que corta de dois lados, que pode ter usos diversos, pode dirigir-se à castração, ou seja, à repressão, ou à feitura da barba, modo de adequação voluntária à boa apresentação, à norma. Oiticica não desprezou esse objeto por sua aparente banalidade, dedicando-lhe uma reflexão estimulante, embora curta. Gilete castra e barbeia; ou barbeia ou castra; ou reprime ou normaliza. Não escapa, portanto, a Oiticica, que a banalidade do objeto não é nunca indeterminada; ao contrário, também o objeto mais banal é atravessado por forças articuladas numa rede de poder que apresenta na própria forma e na confluência de forças e determinação de usos a articulação com os possíveis das ações, dos gestos humanos. As determinações dos dispositivos, podemos assim dizer, integram o gesto humano na máquina, constituindo-o como peça, parte de engrenagem. Não é, portanto, que o homem esteja



tornando-se máquina, mas é que o homem, o sujeito, resulta, resta da relação com a máquina, com os dispositivos.

O texto de Oiticica pode ser pensado também a partir de uma trama, um emaranhado de fios, emaranhado de linhas. E o pensamento que buscamos desenvolver aqui se dá a partir da obra de Oiticica e não sobre essa obra. Quer dizer que a obra não é algo fixo e determinado que atravessa o tempo mantendo sua essência. Tampouco obra é um conjunto de objetos realizados por uma pessoa a que se dá nome de autor. A obra não existe como um conjunto fechado, hierarquizado entre obras primas e obras menores porque tais classificações variam com o tempo. Objetos variam de status de época a época. A obra quando remetida a um nome que designa autoria é sempre não-toda, sujeita a acréscimos e decréscimos, sujeita a erros de atribuição e a variações de valor. A obra é então esse conjunto não-todo cujos componentes variam; a obra pressupõe um encontro com o tempo. Assim, o que se constrói aqui não é uma reflexão sobre, mas um pensamento com uma parte restrita da obra de Oiticica.

Dessa trama tramada por crítica, galeria, museu, valor, público, exposições, colecionadores, publicações, artistas, etc, constitui-se uma obra. Entre as obras de Oiticica realizadas com Neville D’Almeida há uma denominada *Cosmococa*. Era integrante de uma parte significativa dos blocos<sup>35</sup> desta proposição, a projeções de slides em duas ou mais paredes de um ambiente no qual a platéia não era organizada na forma tradicional dos cinemas e teatros, mas tinha a sua disposição colchões de uso livre. Era possível deitar-se sozinho ou em grupo, manter-se sentado ou de pé. O olhar podia voltar-se a qualquer direção a qualquer tempo e encontrar aí não uma fuga, como quando fechamos os olhos no cinema para escapar da profusão de imagens, mas a interpelação de outras imagens; mais imagens. Mesmo a parede vazia integrava a proposição, justamente porque não se pretendia criar uma boa representação ou uma metáfora da vida, mas a vida mesma e todas as experiências que ela implica estavam em jogo. O silêncio não era tampouco solicitado ou exigido e era possível entrar e sair do

---

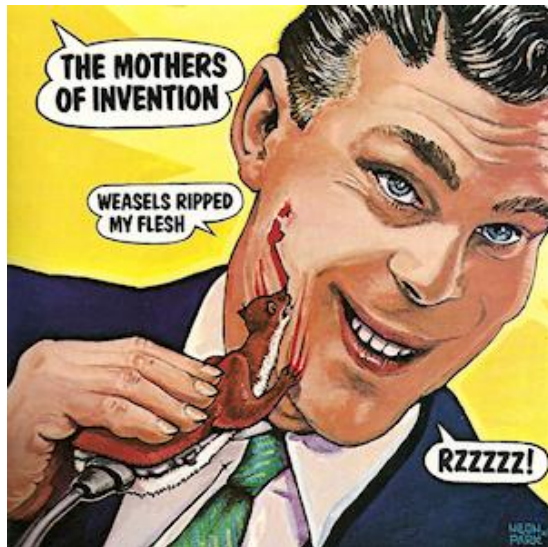
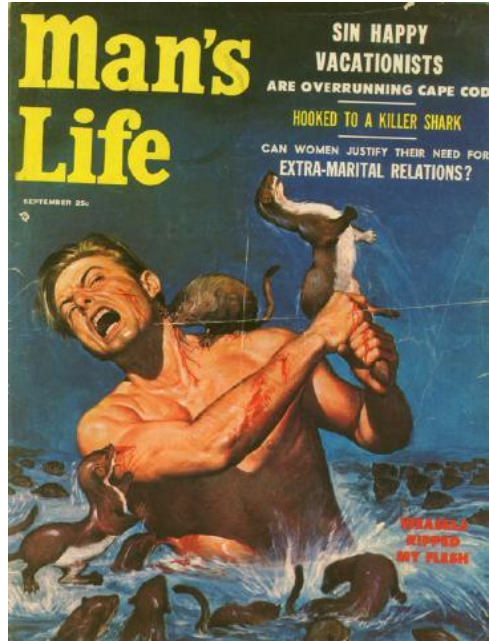
<sup>35</sup> Termo usado por Oiticica para designar um conjunto de projeções, músicas, organização do espaço e ações solicitadas ao espectador-participador que integram o Programa *Cosmococa*, constituído de vários blocos.

recinto a qualquer tempo. Em contrapartida o que era solicitado aos participantes era o cumprimento de certas atividades pré programadas enquanto ocorria a projeção de slides e a execução de uma lista pré definida de músicas. Oiticica, numa das anotações sobre as *Cosmococas*, escreveu:

(...) na verdade esse BLOCOS-EXP. são uma espécie de quase-cinema: um avanço estrutural na obra de NEVILLE e aventura incrível no meu afã de INVENTAR – de não me contentar com a 'linguagem-cinema' e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo cinema – desintegrada pela TV) e a não ventilação de tais discussões: uma espécie de quietismo quiescente na crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação (...)<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup>OITICICA, Hélio. BLOCO-EXPERIÊNCIA in COSMOCOCA – programa in progress. Tombo: 0301/74.





As projeções eram de imagens de diversas origens, dentre elas, a capa de um dos discos de *Mothers of Invention*, grupo liderado por Frank Zappa. A partir de uma capa da revista norte americana, *Man's Life* de 1956, onde um grupo de doninhas ataca um homem rasgando sua pele, Frank Zappa pediu a Neon Park a capa de *Weasels ripped my flash*, álbum lançado em 1970. Oiticica e Neville D'Almeida chamaram *Maquilagens* e depois *Mancoquilagens* a aplicação de filetes de cocaína sobre tais imagens.

Nesta imagem de Neon Park um homem branco de olhos azuis, cabelo curto exemplarmente penteado e engomado aparece vestindo terno, camisa de colarinho e gravata; suas unhas são bem cuidadas e ele sorri um sorriso branco enquanto a doninha-barbeador rasga sua pele. Os

textos aparecem um tanto deslocados. O ruído de máquina aparece mais próximo da boca do sujeito do que da doninha-barbeador; a frase *weasels ripped my flesh* está mais próxima da doninha e o nome do grupo é enunciado a partir de um espaço exterior ao da capa. Este sutil deslocamento entre o discurso e seus pretensos emissores bem como o sorriso do ator frente a dor da carne rasgada articulam, com a utilização que Oiticica faz dessa imagem, um pensamento que se dá em relação aos dispositivos, sejam eles o aparelho de barbear, o projetor de imagem, a maquiagem, a própria gilete ou as práticas sociais implicadas nestes dispositivos (tais práticas compõem o dispositivo) tais como a forma de organização da platéia frente a imagens cinematográficas, as normas do bem vestir, etc.

Agamben, a partir de Foucault, usa o termo dispositivo não apenas para objetos, maquinarias destinadas à funcionalidade, mas também em relação às práticas sociais e discursos que capturam o sujeito. *Cosmococa* põe a prática artística de Oiticica em face ou no avesso do dispositivo, constituindo a arte como prática do (im)possível mediante a construção dos objetos como dispositivos disfuncionais, como forças que afetam a si próprias compelindo a seus limiares.

Se pensamos os dispositivos nos mesmos termos, é seu avesso que procuramos; sua face informulada, sem contornos precisos, mas que restam da sua forma, da sua imbricação nas redes de poder.

Não é que a obra de Oiticica tenha sido produzida a partir da reflexão foucaultiana acerca do dispositivo. Mas podemos, e esta é a proposta desta tese, pensar a obra de Oiticica em fricção com o dispositivo e testar a produtividade deste atrito. Pensemos em determinadas obras de Oiticica como um cultura biológica que se comporta de modo diferente a depender do caldo em que é colocada.

Os dispositivos capturam, e a forma da sua articulação é a rede, é a trama; mas não existe algo como o fora do dispositivo, não há a liberdade em oposição à captura porque a rede que captura, constitui; a rede captura constituindo e o resto da captura é o sujeito. Mas no atrito do dispositivo com a obra de Oiticica, o que surge são experimentos: vergar as forças que constituem o dispositivo, torná-lo inoperante, subvertê-lo, pervertê-lo, que é o que Oiticica experimenta

com *Cosmococas* quando tem como alvo a relação espectador-espetáculo.

Neste sentido, procuraremos, um tanto rapidamente mas suficientemente para os fins do início desta reflexão, tratar da abordagem que Foucault dá ao termo dispositivo e suas ressonâncias na obra de Agamben. Também visitaremos alguns apontamentos sobre a noção de máquina realizada por Deleuze e Guatarri, visto que constitui uma das fontes de Foucault para a abordagem que desenvolve acerca do dispositivo.

#### DESÍGNIOS DO DISPOSITIVO: FOUCAULT, DELEUZE E AGAMBEN

Era início da década de 1970 ainda quando Oiticica escreveu o texto *Lamber o fio da gilete*; em 1976 Foucault publicou um primeiro volume da "história da sexualidade" denominado *A Vontade de Saber*, uma crítica ao que ele chama de hipótese repressiva da sexualidade. A obra coloca a sexualidade humana - desde o século XVII, e de forma crescente nos períodos posteriores - confinada à família conjugal e à reprodução. É confinado ao silêncio não apenas a prática, mas também o discurso sobre o sexo que escapam a essa injunção família-reprodução. Assim, como a prática e o discurso sobre o sexo eram reprimidos, a ação contrária, dizer e fazer o sexo da forma mais ampla, aberta e "desmistificada" seriam considerados, por si só, atos "desrepressores". Daí que já no século XX falar, escrever e praticar sexo passa a ter, em si, um caráter revolucionário; a utopia de um mundo novo de liberdade estava relacionada à liberdade sexual: desmoronamento da ordem estabelecida e promessa de um futuro de prazeres e liberações. Revolução e prazer andavam de par. Essa associação entre liberação sexual e mudança na ordem social não foi feita por poucos autores, entre eles, por exemplo, Marcuse e Reich. A questão para Foucault não era a aceitação de uma hipótese contrária e simétrica de que a repressão entraria em declínio justamente com a

modernidade e que, nas sociedades capitalistas e burguesas, a sexualidade teve a interdição, à sua prática e discurso, atenuada.

Segundo nota Foucault, a partir do século XVIII, é crescente não o silêncio, mas a proliferação dos discursos sobre sexo que se dava também, e aí com grande centralidade, “no próprio campo do exercício do poder”<sup>37</sup>, porque esse poder se impunha não mais (ou não apenas) sobre os indivíduos, mas sobre as populações portadoras do trabalho e das necessidades de consumo e que precisavam, por isso mesmo, ser planejadas e controladas nas suas variáveis tais como taxa de mortalidade, natalidade, expectativa de vida, etc. Sexo produz população, é aí que o discurso sobre ele passa a ser uma questão de contabilidade, de gerência, de interesse público, de governo. O sexo encontra-se num limiar de difícil definição em torno do qual há sempre disputa: a fronteira entre o humano e o animal, entre humano e não-humano, entre cultura e natureza, entre sujeito e objeto.

Na capa de *Man's Life* de 1956 o homem aparece de torso nu, atacado por doninhas selvagens em grande quantidade e se contorce diante destes pequenos animais pretensamente dóceis, tentando, inutilmente, livrar-se deles. Uma das matérias anunciadas, curiosamente, refere-se a possibilidade de aceitar a infidelidade masculina no matrimônio. Já na capa de *Mothers of invention* é bem o gerente, o burocrata que vemos rasgar a carne, alegremente, empunhando ele mesmo, esse aparelho híbrido situado entre o aparato técnico e a natureza. Sobre essa imagem Oiticica espalhou filetes de cocaína produzindo sua máscara; Oiticica fez atravessar esses fios de intensidade cocainômana principalmente nos olhos, cortando-os, redistribuindo as intensidades, as linhas de força da imagem. De qualquer modo, o que podemos observar é que esta capa de disco reafirma a idéia foucaultiana de que o que estava em jogo não era a repressão sexual e sua necessidade de liberação, mas a crescente centralidade mesma da sexualidade na forma de uma proliferação discursiva. Foucault desvia a questão da repressão para a centralidade do sexo e interroga as razões desta centralidade.

---

<sup>37</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I – A Vontade de Saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon. Rio de Janeiro: Graal, 2007. p.24.

Se na capa de *Man's Life* a cisão homem / natureza é explícita e de contornos claros, na capa do *Mothers of Invention* a forma híbrida da doninha anuncia a fragilidade das fronteiras ou, melhor, a indecidibilidade entre natureza e técnica, entre animal e humano. Além das linhas de cocaína que Oiticica faz atravessar nos olhos do gerente reproduzindo a nuvem estreita que corta a lua no filme *Un Chien Andalou*, o artista fotografa a imagem entre outros objetos, inserida no mundo como uma coisa a mais, não como representação. Como notou Agamben, contendas, rasuras, reinscrições em torno dessa fronteira entre homem e natureza nas tentativas de afirmá-la, apagá-la, movê-la, rasurá-la, afirmam a centralidade mesma desta cesura que, para o autor, se constitui como uma das questões políticas centrais, visto que concerne a ela e dela depende toda a biopolítica. Esta política visa, antes de punir, controlar. E o controle deve ser exercido a partir da programação, da produção, da gerência, e não a partir das práticas de punição e coação. Quando Oiticica retoma essa mesma imagem e lhe aplica linhas de cocaína, reafirma a instabilidade desta sensívelíssima fronteira, oferecendo ou impondo outras linhas de força, outros arranjos, sujeitos ao vento ou a uma fungada ansiosa, ou seja, sempre precários.

De outro modo, Oiticica investiu a outras imagens que se constituíram como clichê, imagens de repetição, como por exemplo as fotografias de Marilyn Monroe, do caráter de máscara.

Na cronologia foucaultiana dos dispositivos do sexo, um conjunto de técnicas que produzem a sexualidade começa a atuar no fim do século XVIII, entre outros motivos pelo trânsito das ocupações sexuais do âmbito clerical para o âmbito do Estado. O sexo deixa, paulatinamente, de ser regulado pelo pecado e passa a ser guiado inicialmente pela saúde e exemplaridade da classe superior<sup>38</sup> e depois de toda a população. Assim, de assunto da instituição eclesiástica o sexo passa a ser assunto de pedagogos, médicos e psicólogos, e entram em cena não mais pecado e castigo, mas vida e controle. Ou

---

<sup>38</sup> Segundo Foucault toda a centralidade da questão sexual nos discursos e nas práticas atinge primeiro as classes sociais superiores porque estas precisam justificar sua posição por uma exemplaridade, tanto comportamental quanto física.



seja, em vez de punição trata-se antes de regulação e controle. Em meados do século XIX:

... a análise da hereditariedade colocava o sexo (as relações sexuais, as doenças venéreas, as alianças matrimoniais, as perversões) em posição de “responsabilidade biológica” com relação à espécie; não somente o sexo podia ser afetado por suas próprias doenças, mas, se não fosse controlado podia transmitir doenças ou criá-las para as gerações futuras; ele aparecia, assim, na origem de todo um capital patológico da espécie.<sup>39</sup>

Foucault também nos lembra que a confissão, essa atividade antes obrigatória (o autor nos alerta do provável espanto das pessoas ante a nova exigência de confissão – sobretudo acerca de tudo que fosse relacionado ao sexo - no século XIII), passou a ser desejada, como se pela confissão uma verdade recôndita e reprimida desejasse vir a tona para ser comunicada, escrutinada, analisada, catalogada e julgada. Contar, poder dizer, confessar, associa-se com a liberdade<sup>40</sup>. É neste sentido, talvez, que se deve ler o fato de o homem da capa de Frank Zappa utilizar o aparelho em seu próprio rosto numa espécie de servidão voluntária que implica impingir a mesma servidão aos outros através da administração que julga (coloca na contabilidade e administra decisões corretivas) aliás, não mais a partir dos preceitos do pecado e do atentado contra a ordem divina, mas a partir da patologia e da norma.

Assim o controle estabelece uma “ortopedia social” que prioriza a correção em detrimento da punição. Trata-se de uma distribuição de poder peculiar que visa a constituição e governo de populações, por um lado e, por outro, de processos de individualização que tratam de modelar cada indivíduo de modo a garantir que a norma não seja necessariamente imposta de fora mas interiorizada; isto requer um

---

<sup>39</sup> FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I – A Vontade de Saber. Op. Cit. p. 129.

<sup>40</sup> FOUCAULT, Michel. Idem..

poder capilar substancialmente diferente (mas não excludente) do poder centralizador e punitivo do Estado.

Neste sentido, os dispositivos que constituem esta forma específica de controle têm um funcionamento de rede que perpassa os objetos e os indivíduos organizando-os e distribuindo-os segundo os vetores do poder. Os dispositivos relacionam-se à forma da rede; constituem essa própria rede que articula poder e saber na forma dos regimes de luz (visibilidades) e dos regimes discursivos. O que se pode observar nos objetos é que eles não são exteriores e a essa rede e capturados, utilizados por ela; ao contrário, eles são imanentes à trama.

No texto, *O que é um dispositivo* de Agamben, cita uma entrevista de Foucault de 1977 no qual aborda o dispositivo:

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito quanto o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos [...]

Disse que o dispositivo tem natureza essencialmente estratégica, que se trata, como consequência, de uma certa manipulação das relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou para fixá-las ou utilizá-las. O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por eles são condicionados.

Foucault afirmou também não haver um discurso da ordem, do *status quo* e outro que se lhe contraponha, que lhe seja oposto:

Os discursos são elementos ou blocos táticos no campo das correlações de forças; podem existir discursos diferentes e mesmo contraditórios dentro de uma mesma estratégia; podem, ao contrário, circular sem mudar de forma entre estratégias opostas. Não se trata de perguntar aos discursos sobre o sexo de que teoria implícita derivam, ou que divisões morais introduzem, ou que ideologia – dominante ou dominada – representam; mas, ao contrário, cumpre interrogá-los nos dois níveis, o de sua produtividade tática (que efeitos recíprocos de poder e saber proporcionam) e o de sua integração estética (que conjuntura e que correlação de forças torna necessária sua utilização em tal ou qual episódio dos diversos confrontos produzidos).<sup>41</sup>

Colocar a obra de Oiticica em fricção com o pensamento acerca do dispositivo pode gerar faíscas que, esperamos, possam iluminar uma faceta interessante desta obra que diz respeito a experimentações que afetam particularmente os modos de funcionamento dos dispositivos. Trata-se, portanto, de refletir sobre a obra de Oiticica não apenas a partir da positividade de seu discurso, buscando atribuir-lhe significados, mas sim através da sua forma de intervenção/articulação/resistência em relação às redes de poder.

Pensar as experimentações de Oiticica a partir do dispositivo requer um aprofundamento do conceito e suas conseqüências atuais, bem como uma visita a conceitos correlatos como o de máquina e agenciamento de Deleuze e as considerações de Alfred Gell sobre as armadilhas.

---

<sup>41</sup> FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I – A Vontade de Saber. Op. Cit.

## TEMPORALIDADES DA CAPTURA: DESINIBIDORES

Aqui em Vegas o novo vira velho em 5 anos,  
o velho vira história em 10 e nada deixa rastro.  
(CSI Warrick, na série CSI Las Vegas, oitava temporada, 12º capítulo)

Gell, antropólogo inglês, escreveu um texto intitulado *A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilha* sobre a exposição *ART/ARTIFACT* - de curadoria da também antropóloga Susan Vogel que teve lugar no *Center for African Art* em Nova York em 1988 - e suas repercussões. Ao primeiro espaço da mostra, onde se expunha, entre outros objetos, uma rede de caça Zande enrolada, a curadora deu o nome de "Galeria de arte contemporânea". Vogel parecia querer, com isso, a exemplo de algumas das vanguardas modernas, ampliar as chaves de leitura do artefato africano em vez de restringi-lo às leituras feitas no campo da etnografia. Em parte o texto de Gell dedica-se a desqualificar a posição idealista hegeliana de Artur Danto que criticou a curadoria de Vogel. Não entraremos nessa polêmica; nos interessa mais como Gell mostra uma relação entre armadilhas e a arte.

A captura, nos termos da armadilha se efetiva por três características centrais: primeiramente a armadilha deve ser montada a partir da observação dos hábitos e características comportamentais de cada animal. Se o animal é um rato, uma armadilha engenhosa deve pensar, por exemplo, no gosto por lugares estreitos. A segunda característica é a de que a armadilha reflete também a forma do pensamento do caçador. Gell cita uma armadilha Anga para enguias que mimetiza sua forma roliça e comprida; surpreende, entretanto, ao antropólogo, o fato da armadilha apresentar amarras de fibra vegetal de espessura e resistência superiormente incompatíveis com a força real da enguia. As enguias, nessa cultura, são caçadas, preparadas e consumidas num ritual relacionado ao fim do período de enlutamento. Como a enguia tem forma fálica associada ao pênis do ancestral fundador, constitui-se como sinal de potência e de poder necessários para enfrentar a nova fase da vida. A armadilha para enguia amplia os poderes do animal

capturado e sua forma se relaciona tanto com a forma e hábitos do animal caçado quanto daquele que preparou a armadilha.

Uma terceira característica da armadilha apontada por Gell é seu caráter temporal ambivalente entre suspensão e catástrofe. A armadilha é um substituto, uma prótese extensiva do caçador, armada e a espera da sua vítima. Esse tempo de suspensão pressupõe um nexo entre o predador e sua vítima que só existe através da armadilha armada. Gell cita a transcrição de Boyer, outro antropólogo, do relato de Ze, pertencente aos Fang da África Ocidental, acerca de suas experiências de caça junto aos Pigmeus:

Quando eu era jovem, conheci bem os Pigmeus. Eles vivem na floresta, não são pessoas de aldeia como nós... Fui com frequência caçar com eles. Eles têm armadilhas para cada tipo de animal e, por isso, são tão bem sucedidos. Eles têm uma armadilha especial para chimpanzés, porque os chimpanzés são como os seres humanos: quando têm algum problema, param e pensam sobre isso, ao invés de fugirem e gritarem simplesmente. Você não pode pegar um chimpanzé com uma armadilha comum, porque ele não foge [e assim o nó não é puxado]. Então os pigmeus inventaram uma armadilha especial com uma linha que prende o braço do chimpanzé. A linha é bem fina e o chimpanzé pensa que pode se soltar. Ao invés de arrebentá-la, ele puxa suavemente para ver o que acontecerá. Neste momento, um fardo de setas envenenadas cai sobre ele, e isso só ocorre porque ele não corre como um animal estúpido, um antílope, por exemplo, faria.<sup>42</sup>

Este exemplo é particularmente interessante por se tratar de uma vítima primata capturada precisamente pelo espaçamento de tempo entre a percepção e a ação. O chimpanzé quer “ver o que acontecerá”, deseja observar, daquela situação, o seu vir-a-ser. O pensamento se

---

<sup>42</sup> GELL, Alfred. Vogel's net. Traps as artworks and artworks as traps. In Journal of material culture. Vol. 1. London: 1996. p. 25.

produz não com uma existência definida mas como um espaçamento temporal, um vazio entre um estímulo e a ação. E se os chimpanzés estão equiparados - na visão destes caçadores - aos humanos, é porque concedem também haver-se com este vazio, nele manter-se em suspensão.

\*\*\*

Jacob Von Uexküll foi um zoólogo do início do século XX que imaginou uma ordem animal em que se desprivilegiava a hierarquia das espécies em favor de uma multiplicidade de mundos perceptivos. Por esse motivo, segundo Agamben, foi um importante pensador que influenciou tanto a Heidegger quanto a Deleuze. As razões desta influência são caras a Agamben, que as abordou num livro denominado *O aberto: o homem e o animal*.<sup>43</sup>

Uexküll optou por focalizar a relação dos animais com o ambiente e observou que ela se estabelecia a partir de uma funcionalidade na qual cada espécime era munido de certas características que os faziam perceber, do ambiente em que viviam, determinadas marcas ou “portadores de significados” e apenas elas. Assim o mundo de cada animal é povoado e constituído por estas marcas às quais é sensível, tornando improvável a noção de que há um mundo exterior, neutro e uno no qual os seres vivos atuam. Segundo Agamben<sup>44</sup>, uma das mais notáveis descrições que Uexküll nos deixou foi a de um mundo particularmente pobre, o do carrapato que possui apenas três desinibidores (órgãos receptores destinados a captar particularidades do ambiente). Sendo desprovido de olhos, o animal se guia por uma sensibilidade especial à luz que o permite perceber temperaturas características dos animais de sangue quente. Uma outra sensibilidade, que age através de uma acurada percepção do ácido butírico presente nos folículos sebáceos dos mamíferos, o faz notar sua aproximação, dos quais, sabe-se, alimenta-se do sangue. Quando o animal percebe essa dupla conjunção de fatores, essa temperatura específica e esse odor emanado dos mamíferos, deixa-se cair sobre ele

---

<sup>43</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Lo Abierto: El hombre y El animal*. Tradução para o espanhol de Antonio Gimeno Cuspinera. Espanha: Editora Pre-texto, 2005.

<sup>44</sup> AGAMBEN, Giorgio. Idem.

e encontra, através do tato, um local adequado para sorver o alimento. O animal sequer pode distinguir o sabor sanguíneo, sorvendo qualquer líquido que esteja na temperatura correta. Assim o mundo do carrapato se compõe de três portadores de significados aos quais ele responde e que constituem seu ambiente. Seus órgãos constituem uma funcionalidade com os portadores de significado; o animal se vê capturado, absorto em uma relação com os portadores de significado e ignorando pois a dualidade sujeito-objeto. O animal não é algo que se encontra em uma relação, ele se constitui nesta relação, é essa própria relação.

Podemos considerar que as armadilhas para os animais devem então simular os portadores de significados pelos quais são especificamente afetados e que os mantém absortos.

A armadilha para o chimpanzé citada por Gell, porém, extraindo as conseqüências do pensamento de Uexküll, atua de forma diferenciada: o que captura o primata se efetua quando se suspende a relação com o desinibidor precisamente porque o primata pensa, produz um tempo entre a percepção e a ação, porque deseja conhecer o desenrolar da situação, seu devir. O dispositivo que captura o chimpanzé racha a funcionalidade entre o desinibidor e o ambiente, desativa a funcionalidade positiva entre eles.

Este termo “desinibidor” é utilizado por Heidegger de modo equivalente àquele de Uexküll “portador de significado” para refletir sobre a forma mesma da relação do animal com seu mundo. Segundo Agamben, Heidegger deve a Uexküll quando do seu curso de 1929-30 que discorria sobre dois temas interrelacionados: “o tédio profundo como tonalidade afetiva fundamental e, imediatamente depois, a uma investigação todavia mais ampla da relação do animal com seu meio ambiente e daquela do homem com seu mundo.”<sup>45</sup>

De acordo com Agamben, para Heidegger, na esteira da zoologia contemporânea, inclusive da de Uexküll, o animal é “pobre de mundo” enquanto o homem é “formador de mundo” e a pedra é “sem mundo”

---

<sup>45</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Lo Abierto: El hombre y El animal*. Op. Cit. p.65, 66.

<sup>46</sup>. O animal se deixa capturar por seu círculo de desinibidores. Heidegger cita um experimento de Uexküll no qual uma abelha é colocada frente a um pote de mel. Respondendo a seus instintos, a abelha chupa o mel e, mesmo tendo seu ventre rompido, continua a chupar o mel. A abelha está absorta ao alimento, capturada, aturdida, impedida de colocar-se frente ao objeto e distinguir-se da relação entre o desinibidor e o ambiente. Heidegger o afirma em comparação com a pedra que não possui mundo algum, precisamente porque não se abre a ele. O animais, sujeitos aos círculos de desinibidores abrem-se ao mundo mas, ao serem absorvidos por eles, são incapazes de colocarem-se frente as coisas como tais, e, conseqüentemente, de reagirem às coisas a despeito da excitabilidade de que são causa. O animal abre-se a uma relação com o seu mundo mas apenas na forma de uma não relação.

Entretanto, notando certo movimento pendular no julgamento de Heidegger acerca do caráter da abertura do animal e do homem ao mundo, Agamben reflete que talvez não seja necessário pensar o mundo animal como uma subtração ao mundo humano:

Talvez não seja necessário pressupor o ser e o mundo humano, e apenas depois chegar por vias da subtração – por meio de uma “observação destrutiva” – ao animal; talvez o mais apropriado seja o contrário, ou seja, que a abertura do mundo humano – na medida em que é também e sobretudo abertura ao conflito essencial entre desocultamento e ocultamento – somente pode alcançar-se mediante um operação efetuada sobre o não-aberto do mundo animal. E sobre o lugar desta operação – na qual a abertura humana ao mundo e a abertura animal ao desinibidor parecem coincidir por um momento.<sup>47</sup>

O uso que fazemos dos objetos se aproxima daquela relação funcional com o desinibidor do animal; somos capturados na relação, absortos

---

<sup>46</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Idem.* p.67.

<sup>47</sup> AGAMBEN, Giorgio. Lo Abierto: El hombre y El animal. Op. Cit. p.81, 82.



na coisa. Ser acordado pelo despertador, barbear-se, banhar-se, vestir-se, tomar café da manhã, pegar o ônibus ou o carro, dirigir-se ao trabalho. Responder aos semáforos; capturados e absorptos no cotidiano. Mas é no tédio, no fastio, que nos encontramos “abandonados ao vazio de repente”<sup>48</sup>; neste abandono Heidegger anuncia o *Dasein* como forma da indiferença do Ser aos seus desinibidores. O movimento pendular ao qual nos referimos é que, segundo Agamben, Heidegger volta a associar o tédio a uma relação com algo “que se nega”, assim como o animal se expõe também a algo que se lhe escapa; o que se suspende então são os possíveis da relação, que recaem na indiferença, tornam-se inativas. Estar entediado, portanto é negar-se a uma relação, ou antes, ter uma relação com aquilo que se nega; fica-se então suspenso no tempo porque as causalidades cessam:

O que se mantém em suspensão, o que torna inativo são agora as possibilidades do *Dasein*, seu poder de fazer isto ou aquilo. Mas esta desativação das possibilidades concretas põe manifestadamente pela primeira vez o que, em geral, faz possível (...), a possibilidade pura (...)<sup>49</sup>

Assim, enquanto o animal não pode desativar sua relação funcional e compulsória com o desinibidor, o homem, no tédio, desativa e suspende essa relação. O que se abre ao homem é então uma negatividade (não ser absorpto), uma suspensão das possibilidades que imprime a todo possível e a toda potência o caráter de latência. Waly Salomão, num dos escritos mais belos e pertinentes que há sobre Oitica, quando reflete sobre as ações programadas (neste caso lixar as unhas enquanto se assistia aos slides) para os participantes nas *Cosmococas*, diz assim:

Você fica vendo não sei quantos slides passando, ouvindo a trilha sonora e você está aqui, unha por unha, você tá lixando.... ao mesmo tempo tem

---

<sup>48</sup> AGAMBEN, Giorgio. Idem. p.84.

<sup>49</sup> AGAMBEN, Giorgio. Idem. p.87.

uma vida remançosa, um tempo remançoso de viver....<sup>50</sup>

O remanso, a pachorra, o ócio não implicam nem destruição nem afastamento dos dispositivos. Nas *Cosmococas* eles continuam ativos nas suas funções mas suspensos na captura que supõe um tempo de viver, um tempo em que o ciclo receptor desinibidor é interrompido e posto em suspensão.

Entretanto, quando o homem se encontra capturado no dispositivo, quando respondemos imediatamente ao sinal de trânsito, à campainha da fábrica e da escola, ao chamado da tela do cinema, nos encontramos absortos na coisa, capturados. São duas as classes dos seres que impõem: os dispositivos e os seres viventes; da fricção dos dois resulta, como um resto, o sujeito, ou melhor, os processos de subjetivação.

Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar

---

<sup>50</sup> SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: qual é o parangolé. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1996. p. 107.

conta das conseqüências que se seguiram – teve a inconsciência de se deixar de capturar.<sup>51</sup>

E é nessa abertura do tédio que o dispositivo se instala, disposto, novamente, à captura. Não se admira que o ocidente busque, de toda maneira, abolir o ócio e o tédio<sup>52</sup> (sendo, inclusive, o lazer uma das formas de captura). Ambos implicam um espaçamento - um intervalo na absorção pela coisa, na coisa - onde a funcionalidade permanece suspensa. O dispositivo opera, justamente, através da colonização deste intervalo, desta abertura, interpondo-se nela e aniquilando a possibilidade da suspensão da relação do vivente com seu meio, do homem com sua cultura, com o poder.

## MÁQUINA

Os anéis de uma serpente são ainda mais complicados que  
os buracos de uma topeira.  
(Deleuze)

Em *O anti-édipo* Deleuze e Guatarri criticam de forma incisiva a formulação que a psicanálise dá ao desejo como falta e representação. O desejo não representa, produz; desejo é máquina, processo produtivo.

Deleuze compara os animais a estágios do capitalismo. À sociedade disciplinar corresponde a topeira, o animal que cava e para. Trabalha e para. É um animal de ação descontínua que produz uma relação dentro-fora estável entre confinamento e liberdade. Sua figura

---

<sup>51</sup> AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. In: O que é o contemporâneo e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 40, 41.

monetária é a da moeda cunhada no padrão ouro. A serpente é a sociedade do controle, que ondula, esgueira-se e é contínua. Sua figura monetária é a senha, a cifra. O espaço da serpente é mutante; dentro e fora são intercambiáveis. A toupeira morre e a serpente troca de pele. A serpente ingere animais maiores que ela mesma e seu espaço é volúvel, adaptável. As linhas de fuga da toupeira nos são hoje - talvez porque a sociedade disciplinar se encontra em dissolução e já a vimos na sua forma mais acabada, talvez por sua natureza mais explícita - mais fáceis de identificar; quando, entretanto, a questão são as linhas de fuga da sociedade do controle, sua ondulação, suas fronteiras movediças, talvez as operações de resistência sejam mais complexas.

A toupeira é mamífera; produz descendentes identificáveis, tem uma árvore genealógica. Poder-se-ia, claro, constituir árvores genealógicas das serpentes, mas seus descendentes não as interessam como tais porque se reproduzem a partir de ovos e não há papai e mãe. Assim a toupeira tem sempre um valor fixo em relação ao qual os outros se medem: o padrão ouro. No capitalismo serpente, não há padrão algum, nenhuma reserva de valor; há bolsas de valores onde os valores se medem constantemente, ininterruptamente, uns em relação aos outros e não em relação a um padrão fixo. Assim, a cifra, a senha são a marca da serpente.

É fácil fazer corresponder a cada sociedade certos tipos de máquina, não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las.<sup>53</sup>

A máquina, para Deleuze, não é desenvolvimento e complexificação da ferramenta, projeção do corpo e da ação humana, onde a linha evolutiva partiria do homem se projetaria à ferramenta e dela à máquina. Mas justamente aí Deleuze faz residir sua crítica: máquina não é projeção; ela se constitui por acoplamentos e cortes; o homem não amplia sua capacidade, não projeta suas potencialidades na

---

<sup>53</sup> DELEUZE, Gilles. Controle e devir. Entrevista a Toni Negri. In: Conversações. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992 . p.223.

máquina; o homem constitui máquina; é homem-peça que se conecta com a máquina, a mão e a alavanca, a mão e o teclado, o cérebro e o monitor, "(...) pois a própria máquina é corte-fluxo, sendo o corte sempre adjacente à continuidade de um fluxo que ela separa dos outros(...)"<sup>54</sup> Assim, as relações sociais são imanentes à máquina, e, podemos dizer, ao dispositivo. Deleuze quebra deste modo a linha hereditária, a linha que traça a origem da máquina no próprio homem:

A máquina é, primeiramente, uma máquina social constituída por um corpo pleno como instância maquinizante, e pelos homens e ferramentas que são maquinados na medida em que estão distribuídos sobre esse corpo.<sup>55</sup>

A distribuição, as formas da conexão, do fluxo e do corte tornam-se então questões centrais para um pensamento do desejo que se desata da fixação no objeto.

A obra de Oiticica é plena disso: conectores, fluxos e cortes; o experimentalismo de Oiticica joga com dispositivos e máquinas testando-lhes a funcionalidade na medida que desvia fluxos, desloca cortes, torna conectores inoperantes, desloca-os ou os gera onde não existem.

---

<sup>54</sup> DELEUZE, Gilles. Balanço-programa para máquinas desejanças. In: DELEUZE, G. & GUATTARI, Félix. O anti-édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010. p. 515.

<sup>55</sup> DELEUZE, Gilles. Idem p. 529.

## CAPÍTULO 03: O NÃO-OBJETO E O ESPECTADOR EM EXCESSO

Do plano ao espaço. Este era, em pouquíssimas palavras, o destino e o programa que Oiticica requisitava para a pintura e dela exigia; que se movesse do espaço bidimensional das telas para o espaço pluridimensional que pressupõe não apenas uma terceira dimensão espacial de profundidade real, mas também o tempo. Esse movimento tinha como alvo a contemplação e o ilusionismo que a pintura pressupunha.

Num texto intitulado *Pequena carta dialética sobre a transição da cor do quadro para o espaço*, Oiticica traça uma espécie de trajetória onde pontua aspectos que considerava importantes no processo que o levou das experiências no plano, tais como *Metaesquemas*, às experiências espaciais tais como *Núcleos* e *Penetráveis*. Embora a carta não esteja datada estima-se que tenha sido escrita antes da confecção dos *Parangolés*, (visto que não os menciona), portanto, entre 1960 e 1964. Também a linguagem usada, extremamente explicativa e buscando controle do próprio processo artístico, é compatível com este período.

Oiticica comenta a importância do uso monocromático da cor no seu processo:

A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido de tempo. Já não quero o suporte do quadro, um

campo “a priori” onde se desenvolva o “ato de pintar”, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só do meio mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente. Dessa nova posição e atitude foi que nasceram os “Núcleos” e os “Penetráveis”, duas concepções diferentes mas dentro de um mesmo desenvolvimento fundamental. Antes de chegar ao núcleo e ao penetrável, compus uma série a que foi dado o nome de “não objeto”, termo criado pelo teórico Ferreira Gullar.<sup>56</sup>

A motivação contemplativa que o quadro enseja era então o alvo do processo de Oiticica. No mesmo texto, Oiticica escreveu:

O núcleo, que em geral consiste numa variedade de placas de cor que se organizam no espaço tridimensional (às vezes 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 estática da obra, de um ponto só, não a revelará em totalidade; é uma visão instável a sua; melhor dizendo uma visão cíclica.<sup>57</sup>

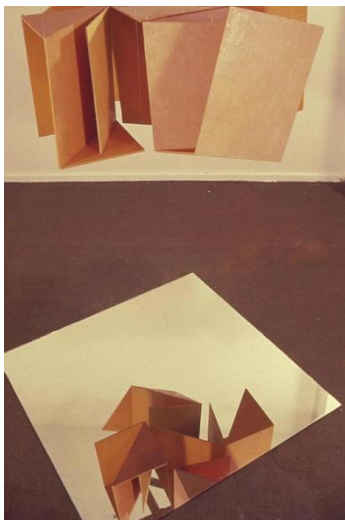
A contemplação era então tributária de uma posição fixa do espectador, uma visão “de um ponto só” que Oiticica conhecia bem, não apenas das pinturas, mas também das máquinas fotográficas de seu pai; este único ponto, este lugar fixo de onde dever-se-ia alcançar com o olhar a obra em sua totalidade e, portanto, esse lugar de onde o

---

<sup>56</sup> OITICICA, H. Pequena carta dialética sobre a transição da cor do quadro para o espaço. Tombo 0021/62.

<sup>57</sup> OITICICA, Hélio. Pequena carta dialética sobre a transição da cor do quadro para o espaço. Tombo 0021/62. P2.

sujeito fazia-se senhor da imagem em relação à obra, encontrava nos *Núcleos* seu desvio, sua desgraça, sua impotência.





Placas amarelas de tons variados, de formas retangulares e triangulares pendem do teto suspensas por fios de nylon transparentes. Alguns dos lados destas figuras geométricas se encontram produzindo arestas de formas tridimensionais. Não há um lugar privilegiado de onde o espectador possa apreender toda a obra, necessitando mover-se em volta desse objeto suspenso concebido por Hélio Oiticica no ano de 1960. O amarelo da obra varia tanto em tonalidades porque as tintas utilizadas também variam, quanto varia por conta dos reflexos das cores entre si, da disposição e intensidade da iluminação do local e da posição do espectador. Sob esse objeto denominado *Pequeno Núcleo 1 (NC1)* descansa um espelho que o reflete e eventualmente reflete também o espectador que não para de se mover e nunca consegue apreender o núcleo em uma totalidade; a cada posição do corpo, nova vista se produz; o objeto se renova, prolifera em possibilidades.

... aqui o espectador não vê só um lado, em contemplação, mas tende à ação, girando em volta, completando sua órbita, na percepção pluridimensional da obra. Daí em diante a evolução se dá no sentido da valorização de todas as possibilidades da visão e da pesquisa das dimensões da obra: cor, estrutura, espaço e tempo.<sup>58</sup>

O olhar, necessitando vagar entre as sombras, as arestas, os planos, as variações tonais, obriga o corpo ao movimento; caminhar em torno, abaixar, ficar na ponta dos pés. O campo da obra não coincide mais com o campo do olhar.

---

<sup>58</sup> OITICICA, Hélio. Cor, tempo e estrutura. Tombo 0015/60.

## CAMPO

Oiticica rejeitou o espaço em branco e delimitado, esse campo constituído a priori que a pintura pressupõe; o campo deve constituir-se no ato, integrado na ação, de fato o que constitui o campo é a própria ação que não se dá, sobre ele, mas com ele. Assim, são as placas mesmas, ordenadas da forma como Oiticica as planejou, nas cores especificadas que constituem um campo não neutro, mas rugoso, atravessado das tensões coloridas, portanto um campo ocupado. Depois Oiticica afirmou que o espectador “gira em torno da obra penetrando no seu campo de ação”. Duas coisas se destacam desta afirmação: a primeira é que a ação é atributo da obra; a obra age e, segunda, o *Núcleo* produz o campo no qual o espectador penetra; quando o espaço pictórico bidimensional invade a terceira dimensão o espectador passa a compor o espaço pictórico, passa a lhe pertencer na medida exata em que esse espaço somente adquire existência completa a partir da presença de um corpo.

\*\*\*

Toda a conduta de nossa vida depende de nossos sentidos, e como a visão é o mais universal e o mais nobre dos sentidos, não resta a menor dúvida de que as invenções que servem para aumentar seu poder estão entre as mais úteis que podem existir.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> DESCARTES, René. A dióptrica. São Paulo : *Scientiae Studia*, v. 8, n. 3. 2010. p. 1.

O texto completo de Descartes encontra-se disponível no site da Gallica – Biblioteca Nacional da França : DESCARTES, René (1596-1650). *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, plus la dioptrique et les météores qui sont des essais de cette méthode.* 1668.

Disponível em :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56982285.r=dioptrique+cartes.langPT>

Acessado em 08.05.2010.

As ilustrações referenciadas como Descartes, Dióptrica, foram retiradas do texto em francês.

Assim se inicia o primeiro discurso d'A *Dióptrica*, incluído no *Método* de Descartes, publicado em 1668, em que o autor parece saudar os sentidos, principalmente a visão. Um dos assuntos que se seguem é a luneta e sua capacidade de nos ampliar a visão, de permitir ver o que era antes inalcançável a olho nu.

Descartes descreve assim seu empreendimento na *Dióptrica*:

Por isso, começarei pela explicação da luz e de seus raios luminosos; depois, tendo feito uma breve descrição das partes do olho, direi detalhadamente de que modo se faz a visão; e, em seguida, após ter anotado todas as coisas que são capazes de torná-la mais perfeita, mostrarei como podem ser ajudadas pelas invenções que descreverei.<sup>60</sup>

A perfectibilidade da visão proporcionada pelos dispositivos visuais tais como a luneta configuram, para Descartes, como não se poderia negar, um grande avanço na apropriação do homem em direção à "realidade". Descartes, depois deste breve elogio aos sentidos mostra como as imagens ou as sensações que temos dos objetos não condizem com sua realidade própria de objeto:

Deve-se, além disso, ter o cuidado para não supor que, para sentir, a alma tenha necessidade de contemplar algumas imagens que sejam enviadas pelos objetos até o cérebro, assim como fazem comumente nossos filósofos, ou, pelo menos, deve-se conceber a natureza dessas imagens de modo totalmente diferente do que eles o fazem. Pois, na medida em que eles não consideram nelas outra coisa, a não ser que elas devem ter a semelhança com os objetos que representam, é impossível que eles nos mostrem como elas podem ser formadas por esses objetos e recebidas pelos órgãos dos sentidos externos e transmitidas pelos nervos até ao cérebro. E eles não tiveram nenhuma razão de supô-los, exceto

---

<sup>60</sup> DESCARTES, René. A dióptrica. Op. Cit. p. 2.

que, ao ver que nosso pensamento pode ser facilmente estimulado por um quadro a conceber o objeto que é pintado, pareceu-lhes que ela devia ser do mesmo modo estimulada a conceber aqueles que tocam nossos sentidos, por alguns pequenos quadros que se formariam em nossa cabeça, enquanto que nós devemos considerar que há várias outras coisas, além das imagens, que podem estimular nosso pensamento, como, por exemplo, os sinais e as palavras, que não se parecem de forma alguma com as coisas que significam. E se, para que nos distanciemos o menos possível das opiniões já recebidas, preferirmos admitir que os objetos que sentimos enviam verdadeiramente suas imagens até dentro de nosso cérebro, é preciso ao menos notar que não há quaisquer imagens que devam assemelhar-se em tudo aos objetos que elas representam; porque, de outra maneira, não haveria qualquer distinção entre o objeto e sua imagem, mas basta que elas se lhes assemelhem em poucas coisas e até, muitas vezes, sua perfeição depende do fato de elas não se lhes assemelharem tanto quanto poderiam fazer. Como vedes que as gravuras, sendo feitas de um pouco de tinta colocada aqui e ali sobre o papel, representam-nos florestas, cidades, homens, e mesmo batalhas e tempestades, ainda que de uma infinidade de diferentes qualidades que elas nos fazem conceber nesses objetos, há aí apenas uma figura, com a qual elas tenham propriamente semelhança, mas, ainda assim, é uma semelhança bem imperfeita, visto que sobre uma superfície completamente plana, elas nos apresentam corpos com diversos relevos e profundidades e que, até mesmo, conforme as regras da perspectiva, freqüentemente elas representam melhor os círculos por ovais do que por outros círculos, e os quadrados por losangos do que por outros quadrados, e assim para todas as outras figuras, de tal modo que comumente, para serem mais perfeitas na qualidade de

imagens e representarem melhor um objeto, elas não devem assemelhar-se a eles. Ora, devemos pensar o mesmo das imagens que se formam em nosso cérebro e observar que é somente questão de saber como elas podem servir de meios para a alma sentir todas as diferentes qualidades dos objetos aos quais elas se relacionam, e não como elas têm em si sua semelhança.<sup>61</sup>

Imagens pictóricas e imagens mentais dos objetos são portanto da mesma ordem e apresentam-se como fonte de engano, visto não reproduzirem totalmente as características do objeto. No sentido de torná-las mais perfeitas enquanto imagens, distorcem a forma dos objetos de modo que não mais assemelham-se a eles. A imperfectibilidade da semelhança seria, então, intrínseca às imagens, sejam elas as imagens pictóricas ou mentais. As imagens apreendidas pelos dispositivos escópicos e aquelas apreendidas pelo olho, ou melhor, pelo cérebro se equivalem; as sensações produzem no cérebro imagens imperfeitas, que não representam completamente o objeto em sua realidade própria. Os objetos têm então uma realidade própria, que lhes é intrínseca e essencial e que não se dá à imagem. O olhar é depositado assim no lugar paradoxal em que é testemunho mesmo do ser das coisas e de sua verdade (necessidade de ampliar o campo de ação da visão com a luneta, por exemplo) tanto quanto produz uma imagem enganadora e pouco crível.

A apropriação sensorial da realidade não produz uma idéia justa da realidade; necessita então a interveniência da razão na forma do pensamento. A existência própria (daquele que pensa) se produz a partir de uma divisão clara entre aquele que sente e pensa do objeto pensado e sentido. Os instrumentos escópicos reforçam essa linha de fronteira e no limite, a produzem. Se os sentidos não alcançam o ser das coisas é porque estas possuem uma essência que somente é apreensível ao pensamento e não às sensações. De fato os dispositivos escópicos configuram a divisão mesma que se produziu entre homem e objeto, homem e natureza.

---

<sup>61</sup> DESCARTES, René. A dióptrica. Op. Cit. p. 18.

Tanto quanto Oitíca, Descartes repele a contemplação, mas por razões distintas. Descartes considera a imagem enganadora porque não fornece a realidade dos objetos; reprova os filósofos, presumidamente Aristóteles e Platão, para quem os olhos são “portadores de luz”, para quem ver é tomar conhecimento<sup>62</sup>. Oitíca rejeita a contemplação porque rejeita o plano pictórico como o espaço que fornece ao homem o lugar de sujeito presente à sua própria consciência capaz de abarcar todo o visível disposto num plano branco, neutro e homogêneo. O olhar que Descartes almeja, segundo Marilena Chauí, é aquele que “domina, governa, dirige e medita”<sup>63</sup>, olhar afastado dos fantasmas, enganos e ficções das imagens. Tampouco Oitíca quer de volta este olhar que não se traduz em engano, mas em ficção, em narração, um olhar que em lugar de receber os estímulos visuais como tais tende a nomear o que vê, converte instantaneamente a imagem em palavra, reduzindo o visível ao dizível.

O domínio do visível que se faz pela conversão que se produz desse lugar do espectador, cuja raiz grega é *skópos* que

... se diz daquele que observa do alto e de longe, vigilante, protetor, informante e mensageiro. Pratica o *Skopeuô* (observar de longe e do alto, espiar, vigiar, espionar) alojando-se no *skopé*, o observatório (como o cientista soberano e também o policial no *panopticon* de Bentham).<sup>64</sup>

*Spek*, do latim se derivou de *Skópos* e essa raiz se ramifica em

*specio* (ver, olhar, observar, perceber) (...). Olhar reflexivo e sábio vê a *species* (forma das coisas exteriores, figura, aparência, forma e figura formadas pelo intelecto, esplendor, formosura,

---

<sup>62</sup> CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 33.

<sup>63</sup> CHAUÍ, Marilena. Idem. p. 37.

<sup>64</sup> CHAUÍ, Marilena. Idem. p. 35.

semelhança, correspondendo ao grego *eidós*, a idéia).<sup>65</sup>

Espectador, espetáculo (*spetaculum*: festa pública) e *speculum* (espelho) originam-se então dessa articulação de sentidos que se dá entre *specio-specto*.

É esse lugar soberano de espectador, lugar que o soberano ocupa ou lugar produzido pela soberania, que Oiticica desarticula quando pretende que o espectador penetre na cena, lhe pertença, coloque-se portanto num outro lugar, no lugar do objeto, mas aquele objeto cujo sujeito especulativo não existe, um não-objeto. Desarticulando este lugar do espectador, desloca-se também e em consequência a idéia de mundo como espetáculo dado a ver e objeto de meditação; convidado a participar da cena, do espetáculo, o sujeito aniquila a própria cena.

\*\*\*

Em 1962 Oiticica escreveu sobre o mesmo NC1:

Observando a relação entre o teto do “pequeno Núcleo n° 1” (NC1) e o núcleo em si, tive a impressão nítida, em impacto, de todo o meu desenvolvimento para o espaço, como se ali, nessa estranha relação estivesse escondida a chave do segredo. O teto é plano. Já o núcleo que pende dêsse teto, dá-se no espaço tridimensional; projeta-se dêsse teto. O que imagino não é a simplória projeção do núcleo do teto, mas toda a elaboração e o desenvolvimento, complexo, que foi preciso para que tal acontecesse desde a arcada até a atual estrutura, e que aparece aqui, num caso especial, visível. A relação entre a arcada do teto e a estrutura nuclear é a mais estranha e oposta,

---

<sup>65</sup> CHAUÍ, Marilena. Idem. p. 36.

mostrando uma forte luta de polaridades, sendo, por isso mesmo, dramático.<sup>66</sup>

A chave do segredo, escreveu Oiticica, era um drama, um luta, entre a estrutura de sustentação e o núcleo. O drama encenado é o de uma projeção que, de algum modo, desarranja sua própria origem, de um espaço homogêneo e neutro, cartesiano portanto, que sustenta, dá lugar, a um outro espaço heterogêneo cuja apreensão a partir do “ponto só” extravia a obra que permite, então uma visada cíclica. A cena vista de um ponto só, não pode ser outra que a cena que a máquina fotográfica produz, a cena estelar do telescópio que encantou Descartes. Na *Dióptrica* é o telescópio o modelo do olho, segundo nos alerta Quinet:

... um dispositivo ótico, conforme o princípio dos aparelhos fotográficos: uma câmara escura com uma abertura, a pupila, um diafragma, a íris, uma objetiva convergente, o cristalino, e a tela onde se forma a imagem, a retina.<sup>67</sup>

Tendo reconstituído o olho como dispositivo ótico, é o próprio olho desqualificado em sua função sensória na medida do desenvolvimento de toda sorte de maquinaria ótica, tais como lunetas, microscópios, câmaras escuras, etc. Na *Dióptrica*, nos afirma Quinet, a visão é reduzida à disposição geométrica dos objetos no espaço e sua forma, sua melhor realização não é dada aos olhos, mas à mensuração das distâncias e das extensões dos corpos. O que a perspectiva demonstra é que a melhor representação de um objeto no espaço contradiz a própria visão porque esta depende do tipo de luminosidade, da posição do observador, da intensidade da claridade, etc, enquanto na representação perspectivada os objetos são corretamente representados apenas na condição da desconsideração destas variáveis. “Assim, o objeto percebido se afasta da percepção, o visto da

---

<sup>66</sup> OITICICA, Hélio. Núcleos [atribuído]. Tombo 0182/62 – 14/20

<sup>67</sup> QUINET, Antonio. Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 27.



vista. A visão não define o objeto porque sua imagem não se lhe assemelha. A imagem ganha uma autonomia própria....<sup>68</sup>

A medida do visível passa a ser a geometria; olhos e visão são rebaixados enquanto paradoxalmente é a visão a própria metáfora da razão. O olho "... é o único capaz de ver, com perfeição, a evidência, definida enquanto marca distintiva do verdadeiro."<sup>69</sup> Essa visão, entretanto, é a geométrica, que distribui os objetos marcados pela sua extensão num espaço homogêneo e uniforme, representável pela perspectiva científica. À visão do olho cabe a fatura do engano.

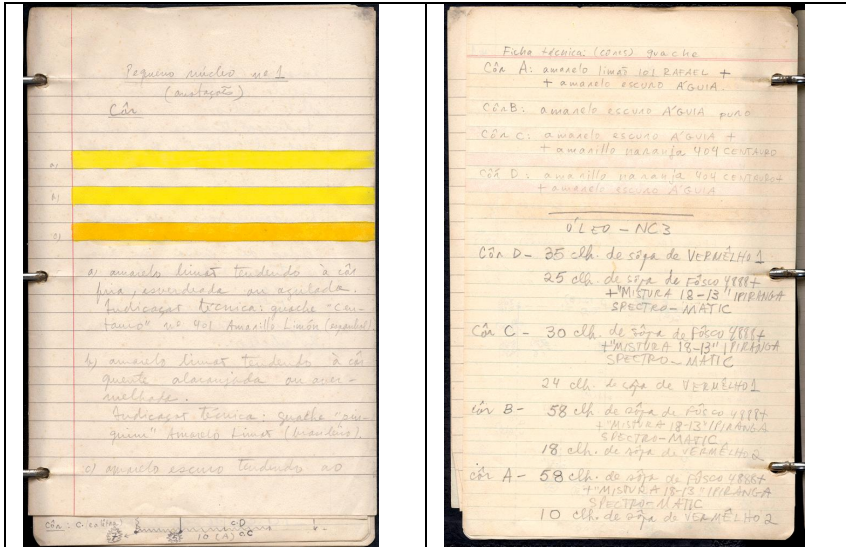
O "ponto só" a que se referiu Oiticica, da contemplação, é o lugar da apreensão deste espaço e dos objetos nele espalhados.

A operação de Oiticica é tanto mais interessante na medida em que estrutura o núcleo a partir de figuras geométricas dispostas num espaço marcadamente cartesiano – basta dirigir o olhar para cima e ver a estrutura que sustenta o núcleo: linhas retas ortogonais que mantêm a mesma distância entre si formando um quadriculado homogêneo. Entre estas, ligando os ângulos retos, três diagonais. Se, por um lado, Oiticica recorre às formas geométricas, por outro lado declara uma "obsessão pela cor". De fato seus cadernos estão cheios de referências às cores, tanto de seu efeito desejado quanto de especificações técnicas que demarcam com grande precisão a cor relativa a cada forma. Não foi em vão. Em *Núcleos*, a cor chama o toque, impossível nos museus. O olhar chama a pele, a flutuação da obra chama o movimento e nos movimentamos em torno dela, a cor não cede mais aos contornos, não é mais constrangida pela linha; ao contrário assume protagonismo no que Oiticica denominou estrutura; a cor define assim seu próprio espaço:

---

<sup>68</sup> QUINET, Antonio. Idem. p. 30

<sup>69</sup> CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. Op. cit. p. 37.



Estas 3 cores serão as fundamentais do “pequeno núcleo nº 1”, acrescidas de uma ou duas misturas entre si. A cân cria aqui a sua ordem e estrutura paralela à própria estrutura elementar do núcleo. (Texto da anotação do caderno reproduzido acima. Note-se na página direita a extensa notação que codifica as cores e, a seguir, receitas minuciosas a fim de atingir sempre o mesmo tom.)<sup>70</sup>

A cor, sendo “a revelação primeira do mundo”<sup>71</sup> fala não apenas ao olho cartesiano – olho que apreende ordem e extensão -, olhar que apreende o mundo sem tocá-lo, mas àquele olhar que é carne da mesma carne do mundo, portanto um olhar que toca e se afeta; finalmente um olhar cuja relação com o mundo é de parentesco, afetação, reversibilidade. A cor do artista deve, no entanto, se diferenciar da cor da natureza que é tonal porque é necessário oferecê-

<sup>70</sup> OITICICA, Hélio. Estudos para Núcleos [atribuído]. Tombo 0188/60.

<sup>71</sup> OITICICA, Hélio. Sem Título. Tombo: 0182/60 – 4/20.

la pura, em seu caráter constituinte e não apenas como um atributo do objeto, portanto uma cor não submetida à perspectiva.

No ano seguinte ao qual Oiticica tentava elaborar os Núcleos e o pensamento neles implicado, Merleau-Ponty<sup>72</sup> escrevia para seu livro inacabado *O visível e o invisível*:

Dizer que as coisas são estruturas, membruras, estrelas da nossa vida: não perante nós, expostas como espetáculos perspectivos, mas gravitando a nossa volta.

Essas coisas não pressupõem o homem, que é feito da carne delas. Mas o ser eminente deles não pode ser compreendido senão por quem penetra na percepção, e se mantém com ela aberto ao seu contato-distante.<sup>73</sup>

Oiticica entrelaça numa mesma obra uma estrutura cartesiana regida por um espaço neutro e homogêneo cuja ocupação se dá por figuras geométricas articuladas e uma prevalência sensorial da cor como estruturante que, sabemos, é avessa a essa mesma estrutura cartesiana. Observando *NC1*, girando em torno dele, variando a altura dos olhos em relação a esse objeto suspenso, notamos que é impossível formar na mente uma imagem minimamente fiel, dada a complexidade de sua construção; se um arquiteto houvesse por lhe representar num plano, teria que tomar muito mais que quatro vistas como se faz com uma casa; a ampliação do número de vistas tomadas, no entanto, não faria o observador desta representação construir uma imagem mental satisfatória deste objeto que objeta, obstrui sua

---

<sup>72</sup> Nos arquivos de Hélio Oiticica disponíveis no site Programa Hélio Oiticica, encontramos várias referências de Oiticica a Merleau-Ponty, entretanto, o único livro citado nominalmente foi *Estrutura do Comportamento*. Sabe-se, contudo, que tanto Mário Pedrosa quanto Ferreira Gullar haviam lido o autor e que este era objeto freqüente nas rodas freqüentadas pelo artista. Assim, partimos sempre da obra de Oiticica interrogando como se produziu uma leitura deste autor (o mesmo acontece com Bergson).

<sup>73</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 203.

apreensão a partir de uma representação bidimensional do tipo cartesiano embora esse objeto fora construído tendo como base justamente este espaço.

A "visão cíclica" se produz de dentro da cena impossibilitando a projeção (a partir de um olho) que produz o campo de representação como quadro e arruína o espaço pictórico como cena dada a ver a um espectador. Para Merleau-Ponty, o pensamento não se destaca do corpo mas lhe é próprio, depende da sua forma de acesso ao mundo. Em *A estrutura do comportamento*<sup>74</sup> Merleau-Ponty concede ao corpo a centralidade que Descartes ignorou; o corpo não é apenas uma central de recepção de estímulos, fração de matéria; a intenção do sujeito que age sobre o mundo e as características do objeto sobre o qual dirige sua ação formam um todo novo a cada ação; alma e corpo não são destacáveis um do outro; a existência da alma (ou espírito), ao contrário, é tributária de um corpo que age sobre o mundo. O comportamento não existe autonomamente mas é formado de um conjunto que resulta da intenção, do corpo que se dirige ao objeto, das sensações que o objeto empresta ao corpo, etc. A visão cíclica de Oiticica recoloca tanto corpo como obra de arte no mundo e os constitui como estrutura que o corpo percebe, pensa, e constitui, ou seja, não existe a priori, antes da ação, sensação e pensamento.

## DESERTO

Alguém já disse que os empréstimos teóricos são diferentes dos empréstimos bancários: no primeiro caso, o que se leva para casa é sempre mais do que o solicitado; em arte parece acontecer o mesmo. Esse a mais, esse excesso resulta que a experiência, a lida com esse pensamento que a arte produz - é a arte que pensa - é como amar a um amante recalcitrante (todo amor não teria como sua fonte mesma esse desconhecido alojado no outro?) que nunca se entrega totalmente, nunca se dá a ver de todos os lados; há sempre mais uma dobra, uma

---

<sup>74</sup> MERLEAU-PONTY. Maurice. A estrutura do comportamento. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

reentrância. Sempre falta reconhecer e nominar aquilo que em excesso nos faz falhar na fala ou na escrita, nos deixa no vazio, no deserto.

Se a relação de um sujeito com a arte pode ser assim comparada a uma relação amorosa, é porque o objeto pelo qual o sujeito se enamora não é nunca completamente legível nem dizível, é um “q”, qualquer coisa no objeto que não se pode explicar. Entretanto, ou talvez por isto mesmo, não é incomum, nas exposições, ouvir as pessoas comentarem que não entenderam, perguntam-se “o que aquilo quer dizer”. Assim o objeto artístico deveria ser portador de uma verdade a ser lida, interpretada, para a qual o espectador, quando a questão é a chamada arte contemporânea (por vezes a moderna), deve conhecer a linguagem, que muitas vezes, lhe parece estrangeira. Lyotard atribui essa forma de relação do sujeito com a obra de arte a uma metáfora medieval e moderna do mundo como uma escritura que cabe ao sujeito ler e que é suportada por um pressuposto: “Que o mundo seja alguma coisa a ler significa de um modo brutal que um Outro, do outro lado, escreve alguma coisa que, com um bom ângulo de visão, eu poderia em princípio, decifrar.”<sup>75</sup>

A talvez mais persistente crítica que a arte moderna produziu em relação à representação tem como alvo esse Autor-Outro primeiro e a assunção de que essa mesma escritura que permeia o mundo a ser lido se faça também presente, como em tudo o mais, na obra de arte. Sujeito e objeto constituem-se assim em seres apartados, cabendo ao primeiro, por meio de decifração e interpretação, expor a verdade do segundo. Enquanto este objeto é portador de uma verdade essencial, a sua existência enquanto tal independe do sujeito; a obra de arte se autonomiza.

Se, ao contrário, não há mais um código universal de que o artista se utiliza para a expressão que poderá ser lido pelo espectador, é essa própria relação sujeito/objeto que é colocada em cheque; os próprios

---

<sup>75</sup> LYOTARD, Jean-François. Discours, Figure. Paris: Éditions Klincksieck, 1971. p. 10.

No original em francês : « Que le monde soit lire signifie brutalement qu'un Autre, de l'autre côté, écrit les choses donnés, et qu'avec un bon angle de vue, en principe je pourrais le decrypter. »

termos da equação passam a se estabelecer na particularidade da lida com cada obra, em cada situação estética. A situação é de risco, há que “Lamber o fio da gilete”.

No primeiro capítulo de *As palavras e as coisas*, *Las Meninas*, na famosa análise que Foucault faz do quadro homônimo de Velázquez, o filósofo interroga o lugar do espectador. No quadro, o pintor figura olhando para fora do espaço pictórico, tendo por modelo alguém a sua frente que ocupa o mesmo espaço do espectador que, por sua vez, aparece refletido num espelho na parede atrás do pintor. Neste reflexo aparecem os vultos dos Soberanos. O pintor olha, então, não para uma personalidade específica, mas para um lugar onde se revezam o espectador, os soberanos que posam e o próprio pintor que pinta sua figura no ato de pintar. Neste lugar aparentemente e enganosamente simples em que o espectador olha e é olhado de volta pelo pintor, “Nós, espectadores, estamos em excesso”<sup>76</sup> porque este lugar acolhe qualquer espectador, por isso mesmo, o torna sem identidade, indiferente, sempre em excesso e discrepância em relação ao reflexo borrado no espelho.

O *NC1* é uma das raras obras de Oiticica em que um espelho está presente. Ali como em *Las Meninas*, o espelho faz os espectadores participarem da cena na qualidade de reflexo; ali como no quadro de Velázquez a própria obra contém o espelho e nela se reflete; mas aqui não há representações; os reflexos são dos próprios espectadores. O objeto que Oiticica chamou de núcleo constitui-se como uma presença com a qual o espectador tem de haver-se. O espelho de Velázquez, como nos alerta Foucault, não reduplica a cena já representada, ao contrário, ele apresenta figuras inteiramente novas ao contexto do quadro captadas do espaço externo ao quadro e “...faz ver, no centro da tela, aquilo que, do quadro, é duas vezes necessariamente invisível”<sup>77</sup>, os modelos e os espectadores. Foucault nota que

---

<sup>76</sup> FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.

5.

<sup>77</sup> FOUCAULT, Michel. Idem. p. 11.

Velázquez inverte o conselho do mestre que teria lhe dito que “A imagem deve sair da moldura.”<sup>78</sup>

Em ambos espelhos, de Oiticica e de Velázquez, as imagens refletidas são reais: reflexos dos reis, reflexos das pessoas que, em realidade, lidam com o núcleo; ainda assim, uma distingue-se da outra. O espelho de Oiticica está no chão; não há precisamente, este lugar de coincidência e correspondência entre espectador, pintor e modelo de onde se deve olhar, de onde o olhar se faz, portanto o domínio do visível.

O real de cada obra é assim distinta; uma realidade do rei, instituindo portanto uma escrita Outra que o artista revela e que o espectador apreende; o quadro se organiza a partir dos olhares que ocupam um mesmo lugar no espaço; espectador, reis/modelos e pintor e é justo o espelho que denuncia a concomitância topológica dos olhares. No Núcleo de Oiticica o espelho está no chão e a coincidência topológica dos olhares inexistente; as reciprocidades de olhares entre representação e espectador entra em colapso; tudo que o espectador vê é sua própria imagem duplamente invertida em contato com o objeto amarelo que paira sem pé nem cabeça, destituída do tectonismo característico das representações perspectivadas.

A diferença especular das duas obras se articula com a diferença entre o limiar da representação clássica e o espaço moderno precisamente onde esta representação se arruína.

\*\*\*

Sabe-se das vanguardas a necessidade de destituir um centro que hierarquizasse os elementos nos quadros. De Malevich à Pollock, trata-se de arranjar as coisas de modo que o olho fosse obrigado a vagar, sem poder fixar-se a nada que estabelecesse aos outros elementos seu lugar relativo. Para Oiticica o fato de haver ainda algum resto da dualidade figura/fundo constituía uma garantia de contemplação, uma garantia de que uma outra dualidade, a sujeito/objeto se mantivesse. Retirar o quadro da parede, dobrá-lo, submetê-lo à monocromia foi o

---

<sup>78</sup> FOUCAULT, Michel. Idem. p. 11.

esforço empregado a fim de destituir o que Hélio Oiticica chamou de "visão estática" a favor de uma "visão cíclica" que possa "revelar a totalidade da obra", essa totalidade que, noutro texto, Hélio denominou de fenomenológica; afirma que na composição de sua pesquisa participavam questões concernentes, não tanto à escultura, como se esperaria por sua propensão a um pensamento dirigido ao espaço, mas sim à música e à arquitetura:

Trata-se de uma relação intrínseca, estrutural. Creio que se de um lado seja mais arquitetônica, de outro é musical, e talvez na síntese das duas esteja a solução. Os núcleos "equali", para mim, são essencialmente musicais na sua relação de parte com parte, que, longe da seriação de elementos, compõem um todo fenomenológico.

<sup>79</sup>

Paulatinamente Oiticica produz objetos tridimensionais a partir das dobras destas superfícies monocromáticas, processo que chamou, como já dissemos, de "transição do quadro para o espaço". Abandonar as pesquisas sobre os planos e acorrer aos espaços significou neste momento, para Oiticica (bem como para muitos dos que empreendiam pesquisas próximas), a produção de objetos que não se pautavam pela contemplação, que ele definia como uma relação passiva e uma visão estática.

"São como se fossem afrescos móveis, na escala humana, mas o mais importante, penetráveis."<sup>80</sup> São os afrescos que devem alojar-se no espaço tridimensional, permitir a inclusão dos corpos em seu espaço, ou seja, é a cena que deve adquirir existência, realidade, apresentar-se no real onde os corpos penetram, transitam, vivem. A operação é então outra que aquela do plano ao espaço, mas sim da cena, portanto da representação, ao real das vivências.

\*\*\*

---

<sup>79</sup> OITICICA, Hélio. Um todo fenomenológico. [atribuído]. Tombo: 0121/60 – 6/7

<sup>80</sup> OITICICA, Hélio. Sobre o projeto Cães de Caça. Manuscrito de 28.08.1961. Tombo 0182/61 - 12/20.



Nota-se então que, desde o primeiro não-objeto (avançado ao espaço) já se manifestava a tendência para uma “vivência da cor”, não totalmente contemplativa, nem totalmente orgânica, mas cósmica. O que vale não é a relação matemática da cor, ou euritmica, ou medida por processos físicos, mas a sua significação. Um laranja puro é laranja, mas se colocado em relação com outras cores ele gera ou vermelho claro, ou amarelo escuro, ou outro tom de laranja; seu sentido muda conforme a estrutura em que esteja contido e sua significação nascida pelo diálogo intuitivo do artista com a obra na sua gênese varia infinitamente de obra para obra.<sup>81</sup>

Oiticica trata da cor como uma relação topológica com outras cores ou outros elementos tanto próprios ao objeto de arte referidos quanto externos a ele. A arte ambiental se constitui numa relação com seu ambiente, seja ele qual for: museu, favela, parque. Essa ambiência implica também não apenas as estruturas espaciais, mas também as relações sociais nele inscritas, como ficou claro na ocasião do *Opinião 65* em que Hélio levou passistas-parangolés de escola de samba ao MAM do Rio de Janeiro. Tiveram sua entrada barrada no sacro espaço.

Num texto em que nos ensina a identificar o estruturalismo (ou os estruturalistas), Deleuze arrolou alguns critérios basilares para distinguir um pensamento desse caráter, sendo que o segundo critério era local ou posição:

Os elementos de uma estrutura não têm nem designação extrínseca nem significação intrínseca. O que resta? Como recorda, com rigor Lévi-Strauss, apenas têm um sentido: um sentido que é necessariamente e unicamente de posição. Não se trata de um sítio numa extensão real nem de lugares em espaços imaginários, mas de sítios

---

<sup>81</sup> OITICICA, Hélio. Problemas. Tombo: 0191/60 - 6/7.

e de lugares num espaço propriamente estrutural, isto é, topológico.<sup>82</sup>

Gerando uma continuidade com o texto citado acima, Hélio Oiticica afirma:

A cor é portanto significação, assim como os outros elementos da obra; veículo de “vivências” de toda espécie. (Vivência aqui num sentido englobativo e não no sentido vitalista do termo). A Gênese da obra de arte se dá de tal modo ligada e participada pelo artista, que já não se pode separar matéria de espírito, pois, como friza (sic) Merleau-Ponty, matéria e espírito são dialéticas de um só fenômeno.<sup>83</sup>

Se Merleau-Ponty busca uma experiência do mundo anterior à qualquer pensamento, as fronteiras entre sujeito e objeto tornam-se incertas: “as propriedades do objeto misturam-se com as intenções do sujeito para formar um todo novo.”<sup>84</sup> Segundo Oiticica: “tudo que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo.”<sup>85</sup>

A obra de arte entrega-se não mais ao olho-mente, mas ao olho-corpo. A obra tem corroído seu caráter objetual; produz-se com o meio de lida, jogo e manipulação, não mais com o objeto, mas com o “elemento vivo”, ou seja, elemento que responde ao contato, que se degrada ou se enriquece na medida das ações; não é nunca o mesmo, não atravessa os tempos incólume, diferencia-se de si mesmo.

\*\*\*

---

<sup>82</sup> DELEUZE, Gilles. Como reconhecer o estruturalismo. In: CHÂTELET, François (org). História da Filosofia. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

<sup>83</sup> OITICICA, Hélio. Problemas. Tombo: 0191/60 - 6/7.

<sup>84</sup> DESCAMPS, Cristian. Maurice Merleau-Ponty. In: CHÂTELET, François. (org) História da Filosofia. Idem. p. 205.

<sup>85</sup> OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. Tombo: 0013/62.

No Suplemento Dominical do Jornal do Brasil do ano de 1959, foi publicado um texto de Malevich - originalmente publicado em 1927 como parte integrante de um livro cujo sugestivo título era *O mundo sem objetos* (Die Gegenstandslose Welt) - sobre o Suprematismo:

Por suprematismo entendo a supremacia da pura sensibilidade na arte. Do ponto de vista dos suprematistas, as aparências exteriores da natureza não apresentam nenhum interesse: essencial é a sensibilidade em si mesma, independente do meio em que teve origem.<sup>86</sup>

Malevitch atribui supremacia à sensibilidade<sup>87</sup> em relação à representação e seu objeto; este não diz mais respeito à arte porque não busca mais representá-lo. A arte, não tendo mais objeto a representar, passa a ser objeto de si mesma. A representação de um objeto nada deve a este objeto, assim como a expressão que dela emerge. Para Malevitch, a representação, sempre submissa à religião e ao Estado, não diz mais respeito à arte, que doravante se articularia a partir da necessidade de "...construir um mundo novo, o mundo da sensibilidade":

Para o suprematismo, entretanto, o meio de expressão será sempre o dado que permite à sensibilidade exprimir-se como tal e plenamente, e que ignora a habitual representação. O objeto em si não significa nada para ele.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> MALEVITCH, Kasimir. Suprematismo. In: AMARAL, Aracy. Projeto construtivo na arte: 1950 – 1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ; São Paulo: Pinacoteca do Estado. 1977.

<sup>87</sup> Paula Braga notou que as traduções brasileiras traduziram por sensibilidade o que na versão americana aparece como feeling, ou seja sentimento. A edição usada por Braga foi a americana da coletânea de Chipp de "Teorias da arte moderna"; Oiticica leu muito provavelmente a versão publicada pelo Jornal do Brasil aqui citada.

BRAGA, Paula. O Branco suprassensorial de Hélio Oiticica. In: CONCINITTAS, ano 11, volume 1, número 16, junho 2010.

<sup>88</sup> MALEVITCH, Kasimir. Suprematismo. In: AMARAL, Aracy. Projeto construtivo na arte: 1950 – 1962. Op. Cit. p. 34.

Quando a ênfase recai na construção do mundo e não mais em sua representação, a tríade emissor – mensagem – destinatário sofre questionamento em todos os seus termos. O emissor-artista não mais se utiliza de um código pré-existente, ele é responsável também pela sua construção, mas também crítica e desconstrução dos códigos correntes; se a mensagem não se dá mais inteiramente à leitura, resta ao destinatário, agora despossuído do código que lhe permitiria ler a mensagem, participar da construção de seu sentido. Sob a face do mundo não há mais um âmago, uma Lei, que caberia ao homem desvelar e revelar. O mundo é algo que se inventa (em oposição ao termo criação que tem uma conexão com o ato divino). O próprio Malevitch, no mesmo texto, havia retomado a relação entre ausência de objeto e deserto, que tinha sido a dirigido a ele como crítica:

Quando, em 1913, em minha tentativa desesperada de livrar a arte do peso inútil do objeto, busquei refúgio na forma do quadrado e expus um quadro que representava apenas um quadrado negro sobre fundo branco, a crítica deplorou e, com ela, o público: "Tudo o que nós amávamos se perdeu: estamos num deserto, diante de nós há um quadrado preto sobre um fundo branco!". Buscavam palavras destrutivas para apagar o símbolo do deserto e ver sobre o "quadrado morto" a imagem amada da realidade representativa e do sentimento. (...) Basta de imagens da realidade, basta de representações ideais – nada mais que o deserto!

Mas esse deserto está pleno do espírito da *sensibilidade inobjetiva*, que penetra tudo.

(...) O quadrado que tinha exposto não era um quadrado vazio, mas a sensibilidade da ausência do objeto.<sup>89</sup> (grifo nosso)

Malevitch opõe sentimento - expressão que requisita empatia do observador - à sensibilidade que deve haver-se com a ausência da

---

<sup>89</sup> MALEVITCH, Kasimir. Suprematismo. In: AMARAL, Aracy. Projeto construtivo na arte: 1950 – 1962. Op. Cit. p. 34.

representação do objeto, ausência de figura; deve atingir uma sensibilidade pura que não necessita reconhecer nas formas um objeto delineado, pretexto para adesão psicológica. A “sensibilidade inobjetiva” é, portanto, anterior ao objeto, anterior à própria dualidade sujeito/objeto; ela desaloja a imediaticidade da identificação e a nomeação dos objetos.

Assim, a parte que cabe ao espectador não é mais a de reconhecer nas pinturas os objetos representados, as atmosferas sentimentais impressas através dos recursos plásticos. Não cabe mais ao espectador, através das convenções representativas, extrair uma mensagem, compreender uma narração, solidarizar-se com o sofrimento de Maria tendo seu filho morto nos braços, nem reconhecer seus soberanos. A pintura não-figurativa exige do seu espectador o exercício de uma sensibilidade pura, não contaminada pelo conteúdo figurativo; de algum modo, exige um encontro com o deserto, exige perder-se de si.

\*\*\*

ninguém se está querendo salvar!: pelo contrário: como diz ARTAUD → let the lost get lost: BAUDELAIRE quando faz odes ao ÓPIO e ao HAXIXE não está receitando remédios: está sim envenenando de experiência: não estava pregando ou promovendo o comércio do ÓPIO-HAXIXE (o q não abole a possibilidade de q estivesse transando: quem sabe? Well: não seria o primeiro nem o último): estava INVENTANDO MUNDO: estava propondo um tipo novo e maior: COLETIVO: de participação: de modo também a ampliar sua poesia a esses níveis e desse modo descomprometê-la e soltá-la para sempre das amarras culturais dos meios literários: EU e NEVILLE em outra situação num MUNDO-JOY já se concretizando (ROCK OF AGES) temos nessa proposição-programa-descoberta algo em comum q é o núcleo e q gera tudo isso → O Q É PROPOSTO SE DÁ SEMPRE COMO PLAY: CHANCE PLAY: NUM LANCE DE DADOS E NUNCA COMO FIXAÇÃO DE MODELOS: A

PARTICIPAÇÃO COMO INVENÇÃO:  
 EMBARALHAMENTO DOS ROLES: COM JOY:  
 SEM SUOR (...) <sup>90</sup>

Embora a participação, ou seja, um tipo específico de relação, fosse um interesse presente e constante para Oiticica praticamente até o fim de sua vida, a forma como se apresenta nos textos e nas obras dos diferentes períodos é variável e essa variabilidade é o que nos interessa aqui. Tanto mais que participação e interatividade são temas conexos e dizem respeito a uma cisão central entre espectador e obra, correlata a uma outra cisão entre sujeito e objeto. Uma segunda razão é que esta mesma cisão é central, como vimos, para distinguir o tipo de pensamento que emerge da relação da obra de Oiticica com o dispositivo.

No fim do mesmo ano, no mesmo jornal, no mesmo Suplemento Dominical, Ferreira Gullar publicou um texto de sua autoria intitulado *Tentativa de compreensão* que trata de analisar, numa linha evolucionista <sup>91</sup>, as experiências abstratas e concretistas cuja síntese final seria o Neoconcretismo. O poeta retoma a crítica à representação e avalia os avanços plásticos obtidos por uma pintura sem objeto:

Malevitch e Mondrian consumiram implacavelmente as últimas alusões ao mundo natural que restavam na linguagem da pintura, e redescobriram, sob a pasta pictórica que os séculos acumularam sobre a superfície da tela, a tela em branco. Em Malevitch, pode-se acompanhar, passo a passo, esse caminhar para

---

<sup>90</sup> OITICICA, Hélio. BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA–programa in progress. Tombo: 0301/74

<sup>91</sup> Artigos escritos e publicados no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil por Ferreira Gullar foram reunidos e publicados em livro intitulado “Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta.” O caráter etapista da publicação, para além mas em consonância com o próprio título, fica claro no sumário que parte do Cubismo, passa pelo Futurismo, movimentos russos, Neoplasticismo, Bauhaus até o ápice das artes concretas e Neoconcretas como se houvesse um desenvolvimento linear que atravessasse estes movimentos.

GULLAR, Ferreira. Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

o deserto, até aquele momento em que a tela mesma, vazia do objeto representado, se torna objeto da pintura.<sup>92</sup>

Na reflexão sobre o quadro, se Malevich refere-se à “sensibilidade da ausência do objeto”, Gullar usa uma terminologia diferente e aponta para representação:

Em Malevitch, a evolução se faz com rigor admirável, como uma exigência de sua visão da pintura. Ele busca exprimir, com um quadrado preto, a ausência do objeto. Mas um quadrado preto sobre um fundo branco é ainda uma forma sobre um fundo – um objeto. Malevitch vai adiante: um quadrado branco sobre um fundo branco. Para a percepção, a diferença entre forma e fundo é agora menos óbvia, e como a verdade da arte é perceptiva, houve de fato, aí, uma aproximação maior para a *representação da ausência*.<sup>93</sup> (grifo nosso)

Representação e sensibilidade se opõem na reflexão sobre o mesmo quadro e para Gullar uma forma destacada de um fundo é um dos aspectos que caracteriza um objeto. Para Malevich toda a figuração presente no quadro apenas impedia que o “verdadeiro valor artístico”<sup>94</sup>, ou seja, a expressão da sensibilidade, pudesse chegar aos contempladores. Assim os objetos artísticos poderiam ser decomponíveis em representação e sensibilidade, e a primeira embota a segunda precisamente porque não é pura, encontra-se sempre serviçal de uma narração, de uma ilustração, de um poder. A sensibilidade, ao contrário, não presta serviço, é sem finalidade.

No Manifesto Neoconcreto, publicado também no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em março de 1959, assinado por Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reinaldo Jardim,

---

<sup>92</sup> GULLAR, Ferreira. Tentativa de Compreensão. In: Jornal do Brasil. Suplemento Dominical. 28.11.1959.

<sup>93</sup> GULLAR, Ferreira. Tentativa de Compreensão. Op. Cit.

<sup>94</sup> MALEVITCH, Kasimir. Suprematismo. In: AMARAL, Aracy. Projeto construtivo na arte: 1950 – 1962. Op. Cit. p. 34.

Theon Spanúdis e por Ferreira Gullar, texto publicado por ocasião da I Exposição Neoconcreta, afirma-se novamente Malevitch, assim como Mondrian, como predecessores de uma arte não figurativa e concreta cuja recusa centrava-se numa “perigosa exacerbação racionalista”<sup>95</sup>. Essa crítica era sustentada, entre outros teóricos e artistas, a partir de Bergson e Merleau-Ponty, que tanto Gullar como Oiticica citam em textos escritos no ano de 1959 e posteriores.

Em dezembro de 1959, Oiticica escreve em sua máquina a primeira frase de um texto: “A posição da arte em nosso século tende totalmente para o Metafísico.” O que se segue deixa clara a leitura de Bergson:

O artista temporaliza o espaço que já existe nele mesmo: o resultado será espacio-temporal. Temporalizar o espaço quer dizer não que o espaço não exista, mas que para o artista ele não existe, tão completa é sua fusão com o tempo no ato da criação, este recriando-o. Se o problema fosse o espaço, antes do tempo, voltar-se-ia ao racional, mero produto da inteligência, pois a noção de espaço provém da inteligência, e não da intuição.<sup>96</sup>

Bergson havia pretendido que a intuição - e não a inteligência - fosse o método apropriado para a filosofia que devia distinguir-se da ciência. A inteligência teria por finalidade a manipulação, a fabricação, caracterizando-se por lidar com a matéria como se fosse imutável e descontínua. Decompor e recompor de forma estável e controlável, repetindo resultados são pressupostos essenciais à inteligência. Como para a fabricação, necessita-se lidar com uma matéria altamente estável, de extensão limitada e controlável, a inteligência tende a transmitir essas características inclusive aos objetos de ordem imaterial: “Nossa inteligência só se representa claramente a

---

<sup>95</sup> GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. In: Jornal do Brasil. Suplemento Dominical. 22.03.1959.

<sup>96</sup> OITICICA, Hélio. A posição da arte em nosso século (atribuído). 1959. Tombo: 0014/59.



imobilidade".<sup>97</sup> Tudo o que é fluxo é ignorado pela inteligência. A ação da inteligência incide sobretudo sobre o espaço, e tem dele, como conseqüência, uma concepção bastante específica:

...projetamos, em bloco, todas essas decomposições possíveis por trás da extensão real, sob forma de um espaço homogêneo vazio e indiferente que a reduzisse. Esse espaço é, pois, antes de tudo o esquema de nossa ação possível sobre as coisas.<sup>98</sup>

Oitica, assim como outros integrantes do Neocretismo, buscavam uma arte não figurativa, que não cedesse ao que era interpretado como um excesso de racionalismo que redundava em matematização dos espaços plásticos; Bergson oferecia uma saída para esse impasse porque promovia tanto um apelo à intuição (que talvez tenha sido lida em proximidade à sensibilidade de que Malevich falava) quanto conseguia sustentar uma oposição à representação.

Como o que é fluido, mutável, instável, escapa à inteligência, cabe à intuição essa tarefa. Para Bergson<sup>99</sup> a intuição é o método próprio à metafísica, ou seja à filosofia, que não deveria permitir que a temporalidade se reduzisse a esta concepção empobrecida de espaço.

---

<sup>97</sup> BERGSON, Henri. A evolução criadora. In: Cartas Conferências e outros escritos. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 188.

<sup>98</sup> BERGSON, Henri. Idem. p. 189.

<sup>99</sup> Neste ponto não devemos deixar passar a oportunidade de sublinhar uma coincidência na caracterização do progresso, partir da qual Benjamin constitui sua crítica, com a crítica bergsoniana:

"A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um *tempo vazio e homogêneo*. A crítica da idéia do progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha." (grifo nosso)

Sabemos que as conseqüências que os dois autores articulam a partir dessa crítica a tempo e espaço compreendidos como vazios e homogêneos são bastante diferentes; ambas nos interessam porque, como se pretende apontar nesta tese, o pensamento plástico de Oitica se aproxima de mais de uma e outra concepção em períodos e obras diversos.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: Magia e técnica, arte e política. trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense 1985. p. 229.

Gullar, entretanto, considera a tarefa de Malevich incompleta; sobre o “Quadrado branco sobre fundo branco”, afirma:

De qualquer modo, persiste a contradição figura-fundo, e nessa direção já não é possível caminhar, pois além da ausência do objeto, está a ausência da ausência – que é outra vez presença.<sup>100</sup>

Enquanto Gullar pensa o quadro de Malevich em termo de representação de uma ausência, o próprio Malevich o considera “sensibilidade da ausência”. O poeta avaliava a tarefa inconclusa. No fim do ano de 1959 e início de 1960 acontecia a II Exposição Neoconcreta, para a qual Ferreira Gullar escreveu a “Teoria do não-objeto”:

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá a percepção sem deixar resto. Uma pura aparência.<sup>101</sup>

Este é o parágrafo inicial do texto. Segue-se a ele uma tentativa de esclarecer o lugar ocupado pelo não-objeto na história da arte. Segundo o poeta, o declínio do objeto e, portanto, da representação, inicia-se quando os pintores declaram que a pintura não representa nada, nada é além de uma superfície coberta de cores numa ordem determinada. Uma das primeiras tentativas de eliminação do objeto teria sido o cubismo, seguido por Malevich, Mondrian, Kurt Schwitters com a *Mertzbau* e Duchamp com a *Fonte*. Em todos estes artistas, Gullar detecta uma limitação na eliminação do objeto. O objeto de arte deveria ser tal que, por um lado, não produzisse uma “metáfora do

<sup>100</sup> GULLAR, Ferreira. Tentativa de Compreensão. Op. Cit.

<sup>101</sup> GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: AMARAL, Aracy. (org) Projeto construtivo na arte: 1950-1962. Op. cit. p.85.

mundo”<sup>102</sup> - como, segundo o autor, os quadros figurativos faziam – e, por outro fosse capaz de por “suas qualidades formais” destacar-se dos objetos cotidianos; essa última característica era atribuída, na qualidade de crítica, aos *ready-made*.

Para Gullar o objeto é

A coisa material tal como se dá a nós, naturalmente, ligada à designação e usos cotidianos: a borracha, o lápis, a pêra, o sapato, etc. Nessa condição, o objeto se esgota na referência de uso e de sentido. Por contradição podemos estabelecer uma primeira definição de não-objeto: o não objeto não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição útil e da designação verbal.<sup>103</sup>

O objeto existe então sob duas condições: uma forma material útil à qual se atribui uma designação, um nome que - segunda condição - significa seu pertencimento a uma ordem cultural. Se se encontra um objeto sem nome, cuja utilidade é desconhecida, ele ainda não é uma obra de arte, não é um não-objeto pois

...torna-se uma presença absurda, opaca, em que a percepção esbarra; sem nome, o objeto é impenetrável, inabordável, clara e insuportavelmente exterior ao sujeito. O não objeto não possui essa opacidade, e daí seu nome: o não objeto é transparente à percepção, no sentido de que se franqueia a ela. (...) É pois, o objeto, um ser híbrido, composto de nome e coisa, como duas camadas superpostas das quais uma apenas se rende ao homem – o nome. O não-objeto, pelo contrário, é uno, íntegro, franco. A relação que mantém com o sujeito dispensa intermediário.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. Idem. p.86.

<sup>103</sup> GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. Op. Cit. p.90.

<sup>104</sup> GULLAR, Ferreira. Idem. p.90.

O não-objeto por um lado, não é útil, não é nominável, mas constitui uma presença que, dadas suas formas, não é opaco à percepção, ao contrário, dá-se a ela; em outros termos, é um objeto autônomo que retira-se das convenções de nomeação e usos culturais, é algo que se apresenta diretamente, sem mediações, de algum modo, é um objeto que deveria eliminar a cultura (a língua, o uso, os circuitos em que o objeto ganha significação, as atribuições de valor, etc.) como mediação<sup>105</sup>. A arte então

...é uma redescoberta do mundo: as formas, as cores, o espaço, não pertencem à esta ou aquela linguagem artística, mas à experiência viva e indeterminada do homem. Lidar diretamente com elementos, fora dos quadros institucionais da arte, é formulá-lo pela primeira vez.<sup>106</sup>

Oiticica fez, por diversas vezes, referências à *Teoria do não-objeto* de Gullar; em uma delas, no fim de 1959, nas anotações em um de seus cadernos, portanto contemporânea da própria publicação da teoria, o artista coloca seu próprio processo na esteira do desenvolvimento do não-objeto:

O quadro, se é que se possa ainda o designar desta maneira, já não é composição dentro de uma superfície em que a cor aparece como apoio para sua integração. As duas, cor e estrutura nascem simultaneamente, e a forma é o resultado final depois de terminado o processo

---

<sup>105</sup> Não seria inútil, em outra oportunidade, refletir sobre a teoria acerca da arte que Gullar empreendeu na tentativa de apreender Concretismo e Neoconcretismo no Brasil como uma aproximação ao símbolo que Walter Benjamin opõe à alegoria no *Origem do drama barroco alemão*. O não-objeto de Gullar é talvez excessivamente próximo ao que Benjamin chamou de símbolo. Este tem caráter momentâneo, é a encarnação da essência na forma: "... o símbolo permanece tenazmente igual a si mesmo...", portanto irredutível à subjetividade; é, segundo Gullar "uno, íntegro, franco...". A alegoria tem uma relação com "...o caráter fragmentário, amontoado e desordenado de um quarto mágico ou de um laboratório de alquimista, como os conheceu o Barroco."

BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: brasiliense, 1984.

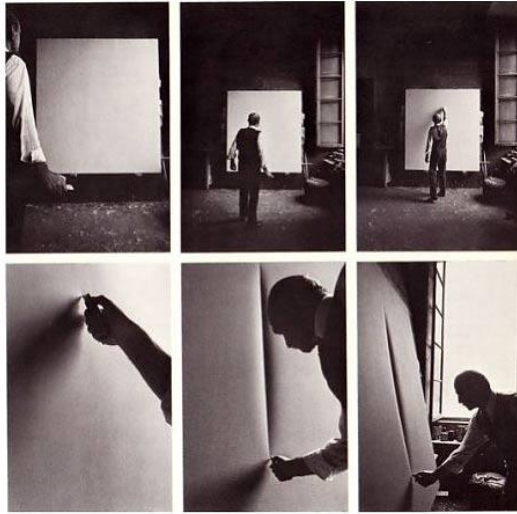
<sup>106</sup> GULLAR, Ferreira. Idem. p.93.

de feitura da obra. Não há pois função para a moldura já que foi a estrutura mesma do quadro consumida pela cor. Daí que o passo seguinte é a noção de que o quadro foi destruído e já não se pode nem sequer ser considerado como tal. Vem então a noção do não-objeto (termo inventado e devidamente teorizado por Ferreira Gullar) que é mais apropriado para essa experiência. O desenvolvimento, porém, não para aqui, e o não-objeto que se colava à parede sai agora para o espaço. Tendo sido consumida pela cor a estrutura a tendência é a expansão para fora do retângulo tradicional da pintura. O ato seguinte, então, foi a quebra deste retângulo que começou com a experiência do triângulo e depois e depois para o "balão alongado". (...) Era já o não-objeto levantando seu vôo para o espaço. Daí em diante, então, já no espaço, ele é pendurado e é visto todo em volta.<sup>107</sup>

Em fins de 1950 e início dos anos 1960, Oiticica produz muitos textos como estes, na expectativa de lidar com seu próprio processo artístico; uma trajetória, da parede ao espaço tridimensional, a eliminação da moldura e do pedestal e a centralidade da cor aparece repetidamente e, de alguma forma, encontram ressonância na trajetória que o próprio Gullar havia afirmado.

---

<sup>107</sup> OITICICA, Hélio. *Côr tempo*. Tombo 0017/59. 1959.



Lucio Fontana fotografado por Ugo Mulas em 1964

Há, entretanto, um ponto desviante do discurso de Oiticica em relação ao de Gullar que refere-se à posição de ambos em face à obra de Fontana, notadamente aqueles quadros em que o artista desfere golpes contra as telas produzindo nelas frestas.

Na *Teoria do não-objeto*, logo depois de desqualificar a *Fonte* de Duchamp, Gullar menciona Fontana: “Que são as telas cortadas de Fontana, expostas na V Bienal, senão uma retardada tentativa de destruir o caráter fictício do espaço pictórico pela introdução nele de um corte real?”<sup>108</sup>

Oiticica, num texto de 1961, comenta a tarefa artística de abandono da figura e, por consequência, destruição do quadro, para a qual concorrem “dois caminhos diferentes”. O primeiro seria o da fragmentação da superfície pictórica. Oiticica cita Wols, Dubuffet e Pollock. O segundo caminho seria o de Mondrian, e haveria ainda um terceiro caminho:

<sup>108</sup>GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. In: AMARAL, Aracy. (org) Projeto construtivo na arte: 1950-1962. Op. cit. p.87.

Num sentido intermediário está Fontana e os seus quadros cortados em *sulcos*, sulcos de espaço, com os quais vejo afinidades com os sulcos de minhas maquetas e dos não-objetos pendurados.<sup>109</sup> (grifo nosso)

Essa pequena discrepância em relação à Fontana nos permite refletir sobre a recorrência da fresta na obra de Oiticica e as implicações que ela trouxe. Numa outra de suas anotações, também de fins de 1959, Oiticica escreveu:

O espaço entre as placas coloridas passa a possuir uma duração que colabora na organicidade do todo; contribui ainda mais para isso os *sulcos* que regem a organização dessas placas. Se compararmos o sentido desse espaço com o que circunda a obra estará corroborando o que dissemos: o primeiro será um espaço-estrutura e o que cerca a obra é o espaço natural, o mundo. A cor intensifica agora o seu sentido físico e passa a refletir uma sobre a outra e a criar halos coloridos; por exemplo, o branco reflete o vermelho e o amarelo, este com menor intensidade. A “atmosfera” que se cria é um sentido psíquico da cor. O essencial porém, não é nem o sentido físico nem o psíquico, mas o sentido de duração, do tempo interior da cor; é vital que esta cor e esta estrutura não se esgotem no tempo, mas que estejam num perpétuo recomeço, a medida em que o espectador gira em torno. É o sentido ondulatório da obra.<sup>110</sup> (grifo nosso)

Distante da presença autônoma como “experiência primeira” que Gullar exige da arte, Oiticica tramava - ao inserir frestas ou sulcos, como Fontana - o espaço da obra com o espaço do ambiente em que está instalada visando que a temporalidade da obra seja aquela da

---

<sup>109</sup> OITICICA, Hélio. Do fim da era do quadro [atribuído]. Tombo: 0182/61.

<sup>110</sup> OITICICA, Hélio. A posição da arte em nosso século [atribuído]. Tombo 0014/59. 1959

duração, de um tempo que se redobra, em que a presença da obra de arte ao sujeito não se produz na pureza de uma primeira vez: A respeito da intuição bergsoniana, Deleuze escreveu: “estamos separados das coisas, o dado imediato não é, portanto imediatamente dado...”<sup>111</sup>

Que a obra ondule, como nos afirma Oiticica, não é apenas porque o observador a observa de vários ângulos, mas porque o tempo que nela se gesta não pode ser separado em instantes nos quais se possa admitir uma presença não contaminada. O tempo bergsoniano da duração é um tempo de contágio no qual uma redobra do passado está no presente. “Nós reencontramos o imediato porque, para encontrá-lo, precisamos retornar. Em filosofia, a primeira vez, já é a segunda; é essa a noção de fundamento.”<sup>112</sup> As frestas ou sulcos que Oiticica percebeu em sua própria obra não eram, portanto, apenas recursos de junção de uma superfície em ângulo com outra superfície, mas interrupções em que a obra deixa-se atravessar pelo mundo. Assim como as cores deixam-se contaminar umas pelas outras e pela luminosidade do ambiente, pelos corpos que atravessam; em algum dos *penetráveis* de Oiticica, as frestas deixam atravessar o ar, os olhares, luzes e penumbras.

O objeto só existe para a inteligência, para a intuição há a duração. O objeto é em si já conseqüência da ação da inteligência que necessita de fragmentar e congelar as coisas em suas mutações para garantir a manipulação, a fabricação.

Liotard sustenta que se o horizonte da obra de arte não é o discurso, seria justamente a resistência a esse discurso. A obra de arte em vez de dar vazão à interpretação se interpõe como obstáculo à ela. A arte obsta a sua leitura e assim põe o sujeito num lugar de impotência crítica e interpretativa em relação à obra.

---

<sup>111</sup> DELEUZE, Gilles. Bergson, 1859 – 1941. In: A Ilha deserta e outros textos. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 35.

<sup>112</sup> DELEUZE, Gilles. Bergson, 1859 – 1941. Idem. p. 35.



Uma das respostas possíveis à essa obstaculização à narração é justamente a eliminação da representação dos objetos em sua face nominável. Essa forma da resistência impede o observador de atribuir uma forma a um nome, dizer cadeira, céu, construção.

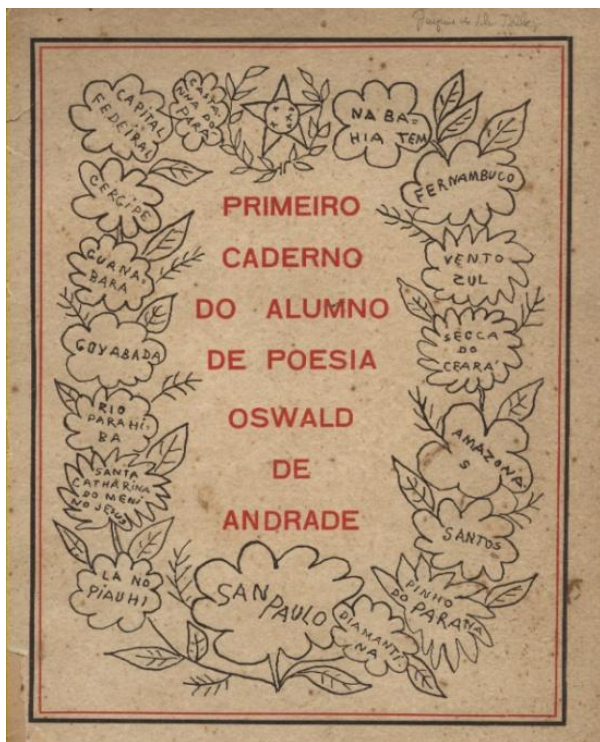
Dos *Metaesquemias*, passando pelos *Relevos Tridimensionais*, até os primeiros penetráveis denominados *Núcleos*, nenhuma figura a reconhecer e nomear, escassas texturas e, principalmente, superfícies planas monocromáticas que não permitiam nem ensejavam nenhum jogo entre ver e ser visto, nenhuma passagem aberta a um espaço fictício. Mas depois, no *Bólide Cara de Cavalo*, em alguns dos *Parangolés*, nas *Cosmococas*, nas experiências cinematográficas de Hélio Oiticica e em outros, a imagem faz-se novamente presente e o lugar do espectador em relação à obra de arte ou o lugar do sujeito na relação com o objeto ganha novos contornos, nova topografia, nova rede de forças. A rede de força que constitui o lugar do espectador (na sua relação com o objeto) como dispositivo sofreu objeções e resistências nas formas como Oiticica articulava esse lugar em sua obra.

Os sulcos aos quais estava atento desde o início da década de 1960 proliferaram em sua obra; não eram apenas o resto da justaposição entre duas formas mas presença de espaço denso, não neutro, espaço friável, de múltiplas polaridades e intensidades. Assim, da percepção há sempre um resto que não se integra numa sensação pura, e os restos têm presença importante na vida de Oiticica quando, por exemplo encontra um pedaço de asfalto que identifica com a forma da Ilha de Manhattan, quando fotografa latas usadas e empilhadas numa praça, na preferência aos terrenos baldios em detrimento dos jardins, quando presta louvores aos marginais. No *Penetrável Tropicália*, Oiticica anunciou em letras brancas e fundo vermelho: "A pureza é um mito".

Se Oiticica tem, inicialmente, uma perspectiva fenomenológica do sujeito como "carne do mundo", e busca, portanto, com sua obra, produzir a integração entre sujeito e objeto, num segundo momento, o sujeito, o participador, é aquele que caminha entre frestas, joga, *to play, hole*, veste-se e despe-se de peles alheias, constituindo e

destituindo interioridades não fixas, cheias de conectores por onde fluxos passam e permitem vivências impuras.

CAPÍTULO 04: ANTROPOFAGIA - "TRANSFORMAÇÃO PERMANENTE DO TABU EM TOTEM" OU COMO PROFANAR



Pode ser Goiabada um estado da Nação? E a Secca do Ceará, o Vento Sul e o Pinho do Paraná? No *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia* de

Oswald de Andrade, publicado em 1927, portanto quando o autor contava com seus 30 anos, vêem-se distribuir os Estados da Nação, cujo brasão encima a capa da publicação. Sobre a capa, feita por Tarsila do Amaral, vale interrogar onde estão as fronteiras que, de direito, estão mortas e, portanto, estáveis. Se os Estados, cujos nomes aparecem em flores – e não são as flores os seres mais sublimes por carregarem uma beleza inaudita e uma morte fugaz? -, recebem uma nova organização, suas fronteiras tornam-se vivas novamente, ou seja, sujeitas a contendidas.

Segundo Raúl Antelo o país que o aluno Oswald de Andrade anuncia

(...) é um país despaisado e sua enunciação, (é) uma enunciação deslocada, desterritorializada: é a enunciação que o caderno realiza a partir da biblioteca, a dicção do menor a partir da voz dos maiores.<sup>113</sup>

A impertinência geográfica em que Oswald de Andrade se apraz, estava também presente nas sátiras que o autor aborda numa conferência denominada *A sátira na literatura brasileira*<sup>114</sup>, proferida em 1945. Afirmou ele que a sátira, cuja função é “crítica e moralista”, deflagra “um estado de espírito oposto. A sátira é sempre oposição.” E continua:

O riso se produz diante da pose que fracassa. Schopenhauer diz que o riso sai do contraditório. (...)

O que caracteriza o riso é sempre o insólito, o bizarro, o anormal. É o cachorro na igreja que

---

<sup>113</sup> ANTELO, Raúl. Prefácio. In: ANDRADE, Oswald. Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1991. p. 9.

<sup>114</sup> ANDRADE, Oswald de. A sátira na literatura brasileira. In: ANDRADE, Oswald de. Estética e política. Pesquisa, organização e estabelecimento de texto por Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.

A conferência foi proferida na Biblioteca Municipal Mário de Andrade em 21 de agosto de 1945.

torna o riso inevitável. É o inadequado nas suas várias modalidades.

Assim o riso seria provocado por um estranhamento, por um descabido<sup>115</sup>, como um cachorro na igreja. Mas voltemos a um descabimento geográfico citado por Oswald e que é de autoria de Juó Bananere (Alexandre Marcondes Mato) que escrevia com sotaque (ou dialeto?) da prosa da colônia italiana em São Paulo. O poema se chama a *O studenti du Bò Ritiro*, do qual transcrevo apenas uma das suas estrofes:

- I prigunto – Vucê sabe giografria?  
 - Come nó!? Sê molto bê, si signore, -  
 - Intó mi diga – aparlô o professore, -  
 - Qual é o maiore distritto di Zan Baolo?  
 - O maiore distritto di Zam Baolo,  
 O maise bello e ch'io maise dimiro  
 É o Bó Ritiro.  
 O maestro furioso di inganaçó,  
 Batte com nergia u pé nu chó,  
 I gritta tutto viermeligno:  
 - O migliore distritto é o Billezigno.<sup>116</sup>

Uma geografia afetiva tem lugar e se superpõe à geografia oficial, desorganizando-a. De fato o “Maestro” se indigna com seu “studenti”, e o confronta com um mapa do Braz, dizendo: “Mostre o Bó Ritiro aqui si fô capaiz”. Este último, não tendo outro recurso, bate a mão no peito e diz: “O BÓ RITIRO STÁ AQUI!”

---

<sup>115</sup> Roberto Schwartz afirmou que há uma impropriedade no romance brasileiro que seria resultante do “transplante” da literatura européia e liberal para o Brasil onde o trabalho era realizado por escravos. Segundo autor a literatura de José de Alencar respondia à esta questão, mas restava sempre um descabido resultante da inautenticidade da apropriação.

SCHWARTZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas cidades, 1988.

<sup>116</sup> ANDRADE, Oswald de. A sátira na literatura brasileira. In: ANDRADE, Oswald de. Estética e política. Op. cit. p. 80.

Se o Mestre afirma a geografia oficial, o aluno sustenta sua geografia sentimental marcada no próprio peito. Não é que se possa anular as fronteiras mas, sabia o aluno, é possível reescrevê-las, rabiscá-las, numa nova partilha que é própria da poesia. Voltemos ao texto oswaldiano:

O Brasil literário começou em ponto alto. Portugal no século XVI era um dos quatro países cultos da Europa e sua língua vitoriosa possuía dicionário e gramática. O que trouxeram para cá os missionários, os navegadores e os cronistas respirava a atmosfera da poesia de Luís de Camões. O que veio já veio feito. E tivemos uma curiosa transposição, o consciente e o formal, ante o que constitui o substrato de toda a literatura. O que foi escolhido como documentário nessa época – refiro-me ao primeiro indianismo – e que de fato forma a nossa literatura oral e o nosso subsolo emotivo e social só ia ser aproveitado recentemente pelo folclore culto de Mário de Andrade e Raul Bopp.

Se eu escrevesse um tratado de literatura, daria a esse ciclo inicial de nossas letras o nome de Ciclo Donatário. Todos os que aqui pisaram se sentem senhores da terra. Fossem missionários ou marujos, sentiam-se todos donos do Brasil descoberto. E faziam dele a propaganda da posse. Agripino Grieco, um dos maiores expoentes da sátira brasileira, afirmou que Pero Vaz de Caminha foi o primeiro funcionário do DIP.<sup>117</sup>

Antes de haver Nação, já havia dicionário e gramática. E Pero Vaz de Caminha já era funcionário de um sistema estatal cuja função era reportar ao soberano o que houvera encontrado em terras brasileiras. O DIP<sup>118</sup> – Departamento de Imprensa e Propaganda – fora criado no

---

<sup>117</sup> ANDRADE, Oswald de. A sátira na literatura brasileira. In: ANDRADE, Oswald de. Estética e política. Op. Cit. p. 70

<sup>118</sup> Citamos abaixo algumas partes relevantes do decreto de criação do DIP de 27 de dezembro de 1939:

contexto do Estado Novo para dar conta tanto do controle e censura do conteúdo artístico produzido no país, quanto da propaganda estatal. Da política repressiva do governo Vargas, sob o comando de Filinto Müller, foram vítimas o próprio Oswald de Andrade e Pagú, entre outras pessoas próximas ao poeta. No mesmo esteio desta política adveio a da formação da identidade nacional caracterizada

Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências (27-12-1939)

**Art. 1.o** Fica criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (D. I. P.), diretamente subordinado ao Presidente da República.

**Art. 2.o** O D.I.P. tem por fim:

- a) centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional, interna ou externa, e servir, permanentemente, como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas, na parte que interessa à propaganda nacional;
  - b) superintender, organizar e fiscalizar os serviços de turismo interno e externo;
  - c) fazer a censura do Teatro, do Cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, da rádio-difusão, da literatura social e política, e da imprensa, quando a esta forem cominadas as penalidades previstas por lei;
  - d) estimular a produção de filmes nacionais;
  - e) classificar os filmes educativos e os nacionais para concessão de prêmios e favores;
  - f) sugerir ao Governo a isenção ou redução de impostos e taxas federais para os filmes educativos e de propaganda, bem como a concessão de idênticos favores para transporte dos mesmos filmes;
  - g) conceder, para os referidos filmes, outras vantagens que estiverem em sua alçada;
  - h) coordenar e incentivar as relações da imprensa com os Poderes Públicos no sentido de maior aproximação da mesma com fatos que se ligam aos interesses nacionais;
  - i) colaborar com a imprensa estrangeira no sentido de evitar que se divulguem informações nocivas ao crédito e à cultura do país;
  - j) promover intercâmbio com escritores, jornalistas e artistas nacionais e estrangeiros;
  - l) estimular as atividades espirituais, colaborando com artistas e intelectuais brasileiros, no sentido de incentivar uma arte e uma literatura genuinamente brasileiras, podendo, para isso, estabelecer e conceder prêmios;
  - m) incentivar a tradução de livros de autores brasileiros;
  - n) proibir a entrada no Brasil de publicações estrangeiras nocivas aos interesses brasileiros, e interditar, dentro do território nacional, a edição de quaisquer publicações que ofendam ou prejudiquem o crédito do país e suas instituições ou a moral;
  - o) promover, organizar, patrocinar ou auxiliar manifestações cívicas e festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística, concertos, conferências, exposições demonstrativas das atividades do Governo, bem como mostras de arte de individualidades nacionais e estrangeiras;
  - p) organizar e dirigir o programa de rádio-difusão oficial do Governo;
  - q) autorizar mensalmente a devolução dos depósitos efetuados pelas empresas jornalísticas para a importação de papel para imprensa, uma vez demonstrada, a seu juízo, a eficiência e a utilidade pública dos jornais ou periódicos por elas administrados ou dirigidos.
- (Lex, Legislação Federal, 1939, pp. 666-667).

*Citado por Carone, Edgar A Terceira República (1937-1945), pg. 47 a 49*

pela integração das três raças: o europeu, o negro e o índio. Amplamente divulgada pelo DIP, a “Marcha para o Oeste” de Vargas incluía a visita do presidente às tribos do Norte do país. Seth Garfield nos mostra como a política de integração deveria ser efetuada sem deixar restos. Ele cita textualmente as palavras de Paulo Vasconcellos, diretor do SPI – Serviço de Proteção aos Índios:

É claro que os índios, assim como os negros, terão que desaparecer um dia entre nós, onde não formam ‘quistos raciais’ dissolvidos na massa branca cujo afluxo é contínuo e esmagador; mas do que se trata é de impedir o desaparecimento anormal dos índios pela morte, de modo que a sociedade brasileira, além da obrigação que tem de cuidar deles, possa receber em seu seio a preciosa e integral contribuição do sangue indígena de que carece para a constituição do tipo racial, tão apropriado ao meio, que aqui surgiu.<sup>119</sup>

O tratado de literatura de Oswald, que classifica o ciclo inicial da literatura nacional como Ciclo Donatário, tem como sua característica, requer para a sua existência, não apenas a posse da terra, mas a propaganda dela (da posse e da terra). Nas viagens que Vargas empreendeu, em 1940, às aldeias dos índios Karajá, o presidente reproduziu o gesto bandeirante de presentear os autóctones com facas, machados e ferramentas, tudo filmado por um cinegrafista do DIP. Em troca de quê se oferecia aos índios tais artefatos? Em troca, em primeiro lugar, da sua imagem e, em segundo lugar, de sua diluição na “massa branca”, segundo declarou Paulo Vasconcellos. Ainda de acordo com Seth Garfield:

Vargas prometeu distribuir terras para os índios e *caboclos* que viviam na região. Ao “fixar o homem à terra”, o Estado extirparia as raízes do

---

<sup>119</sup> Vasconcelos, Paulo. citado no Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP). Revista do Serviço Público, vol. 03, nºs 1-2, jul.-ago. 1939, p. 34. apud GARFIELD, Seth. As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 15-42. 2000.



nomadismo, convertendo índios e sertanejos em cidadãos produtivos. O SPI iria doutrinar os índios, "fazendo-os compreender a necessidade do trabalho".<sup>120</sup>

A diluição era o programa biopolítico da Era Vargas. Se Pero Vaz de Caminha, segundo Agripino e citado por Oswald, foi o primeiro funcionário do DIP era porque fazia ambas as coisas, assegurava a posse da terra e a propagandeava, além de propor já uma política endereçada à população. O destinatário da carta de Pero Vaz de Caminha era o soberano, o Rei D. Manuel, a quem reportou:

Contudo, o melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. E que não houvesse mais do que ter Vossa Alteza aqui esta pousada para essa navegação de Calicute bastava. Quanto mais, disposição para se nela cumprir e fazer o que Vossa Alteza tanto deseja, a saber, acrescentamento da nossa fé!

Num curso ministrado por Foucault, posteriormente publicado em livro sob o título *Em defesa da sociedade*, o autor argumenta que há uma mudança na forma do controle social. Segundo o autor, o poder soberano, até o século XIX se constituía em "fazer morrer ou deixar viver" implicando em todos os mecanismos disciplinares que vão das escolas aos hospícios e às fábricas. O novo direito, implantado no séc. XIX, que, entretanto, não veio para substituir os mecanismos disciplinares mas para somar-se a eles, concerne em "fazer viver e deixar morrer". Os mecanismos de controle se dão agora sobre as populações. Incluem as estatísticas populacionais, os controles de natalidade, vacinações em massa, etc, e culminam no nazismo com o extermínio racista. O controle se exerce, portanto, não sobre os indivíduos, mas sobre a massa, sobre uma parcela da espécie humana. Segundo Foucault o exercício dessa política se dá, sobretudo, a partir do racismo:

---

<sup>120</sup> GARFIELD, Seth. Op. cit. p. 15.

Com efeito, que é o racismo? É, primeiro, o meio de induzir, afinal, nesse domínio da vida que o poder se incumbiu, *um corte*: o corte entre o que deve viver e o que deve morrer. No contínuo biológico da espécie humana, o aparecimento das raças como boas e de outras, ao contrário, como inferiores, tudo isso vai ser uma maneira de fragmentar esse campo do biológico de que o poder se incumbiu; uma maneira de defasar, no interior da população, uns grupos em relação aos outros. Em resumo, de estabelecer uma *cesura* que será tipo biológico no interior de um domínio considerado como sendo precisamente um domínio biológico. (...) *Essa é a primeira função do racismo: fragmentar, fazer cesuras no interior desse contínuo biológico a que se dirige o biopoder.*<sup>121</sup> (grifos meus)

O racismo é o estabelecimento desse *corte* que separa, cria limiares. Ao mesmo tempo essa cesura não elimina necessariamente o que foi cortado, mas institui uma separação sobre a qual deve incidir um determinado tipo de relação de poder. Assim, Caminha propôs salvar as gentes autóctones lhes ministrando a palavra divina; Vargas quis diluir o índio e o negro na massa branca. A cesura, ao mesmo tempo que distingue os de dentro e os de fora, cria a forma da inclusão.

Foucault continua essa argumentação dizendo que o racismo tem uma segunda função: a de, numa atitude do tipo guerreira, relacionar a própria vida à morte do outro. No campo do biopoder, entretanto, essa tecnologia tem um funcionamento diferente da tradicional (matar o adversário) porque se dirige, não a um inimigo, mas à degenerescência presumida da própria humanidade:

...quanto mais as espécies inferiores tenderem a desaparecer, quanto mais os indivíduos anormais forem eliminados, menos degenerados

---

<sup>121</sup> FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975 – 1976)*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999. P. 304.

haverá em relação à espécie, mais eu, não enquanto indivíduo mas enquanto espécie - viverei, mais forte serei, mais vigoroso serei, mais poderei proliferar.<sup>122</sup>

Mais a frente, Foucault afirma: "O racismo vai se desenvolver primo com a colonização, ou seja, com o genocídio colonizador."<sup>123</sup>

Nos relatos de Hans Staden, em meados do século XVI, das suas viagens ao Brasil, o viajante alemão se depara com a prática Tupinambá da antropofagia. Nesse relato, o cristão tenta dissuadir Konian Bebe, chefe da tribo, de comer uns "mammelucos" que teriam sido aprisionados:

Pedi que os deixasse viver e os vendesse a seus amigos, outra vez. Tornou a dizer-me que seriam devorados. E mesmo Konian Bebe tinha uma grande cesta cheia de carne humana diante de si e estava a comer uma perna, que ele fez chegar perto da minha bocca, perguntando si eu também queria comer. Respondi que somente um animal irracional devora outro, como podia então um homem devorar outro?<sup>124</sup>

Hans Staden, poder-se-ia dizer, raciocinava na forma da biopolítica. Seu bisturi separava racionais de irracionais e assim, demarcava a diferença entre civilizados e selvagens. Konian Bebe, que não era bobo nem nada, respondeu: "Jau wate sche", que significa: "Sou onça!" O índio responde ao civilizado desarranjando, mas não apagando, a sua cesura. Ao afirmar-se onça afirma também a humanidade (onça alguma afirma sua própria condição), pondo em cheque a divisão que Staden lhe armara. A cena relatada por Hans Staden nos conduz a uma outra cena relatada por Raul Bopp, no livro intitulado *Vida e morte da antropofagia*. Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e alguns amigos, dentre os quais o autor do relato, dirigem-se à um restaurante

---

<sup>122</sup> FOUCAULT, Michel. *Idem*. p. 305.

<sup>123</sup> FOUCAULT, Michel. *Idem*. p. 307.

<sup>124</sup> STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1930. P. 109. A versão digitalizada deste documento encontra-se disponível através da Biblioteca Nacional Digital: <http://purl.pt/151/1/index.html>

que serve rãs. A conversa girava em torno da guloseima prestes a ser servida:

Quando, entre aplausos, chegou o prato com a esperada iguaria, Oswald levantou-se, começou a fazer o elogio da rã, explicando, com uma alta percentagem de burla, a doutrina da evolução das espécies. Citou autores imaginários, os ovistas holandeses, a teoria dos homúnculos, para provar que a linha da evolução biológica do homem, na sua fase pré-antropoide, passava pela rã – essa mesma rã que estamos saboreando entre goles de um Chablis gelado.

Tarsila interveio: - Com esse argumento, chega-se teoricamente à conclusão de que estamos sendo agora uns... quase antropófagos.<sup>125</sup>

O que se segue é passível de ser imaginado. Esse teria sido o estopim para a redação, em 1928, do Manifesto Antropófago, de autoria de Oswald de Andrade. Agora voltando a Oswald e à Antropofagia: no *Manifesto Antropófago*<sup>126</sup>, Oswald nos leva a várias imagens que pressupõem um borramento desse corte, dessa fronteira. Não operou Oswald a mesma tática de Konian Bebe, afirmar-se ao mesmo tempo homem e animal borrando a própria cesura? Comer o outro, absorvê-lo diferencia-se assim de matar o outro para que não prolifere. Onde a faca biopolítica cria uma cesura, Oswald de Andrade borra, desloca e instabiliza a fronteira: "O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido". Neste trecho Oswald chama a atenção da roupa (característica do homem "civilizado") como um impermeável. Uma outra referência à fronteira: "E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil".

---

<sup>125</sup> BOPP, Raul. Morte e vida da Antropofagia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. P. 40, 41.

<sup>126</sup> ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: Do pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

"A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue. (...) De William Jamens à Voronoff. A transfiguração do tabu em totem". Nesta citação aparece a referência à transfusão de sangue. Não é a transfusão de sangue uma imagem da impossibilidade de separar, traçar fronteira entre diferenças biológicas? E não seria nesses mesmos termos, nesse mesmo sentido que Oswald faz referência à Voronoff, um dos primeiros médicos a tentar o transplante de órgãos entre homens e símios?

No dicionário Houaiss, racismo é assim definido:

1. conjunto de teorias e crenças que estabelecem uma hierarquia entre as raças, entre as etnias;
2. doutrina ou sistema político fundado sobre o direito de uma raça (considerada superior) de dominar as outras;
3. preconceito extremado contra indivíduos pertencentes a uma raça ou etnia diferente.

Todas essas definições se referem ao estabelecimento de uma hierarquia social. Mas consideramos, a partir de Foucault, que o racismo se constitui mais precisamente nesse corte, no estabelecimento dessa fronteira entre o que deve morrer e o que se concede o direito de viver. O racismo seria uma "tecnologia de poder" que visa separar, estabelecer uma cesura, uma fronteira apartando, nas populações, a parte degenerada que deve perecer, da parte saudável, que deve ser mantida viva.

Agamben, ao refletir sobre o obscurecimento da política e suas causas, reivindica o cerne do debate para o *homo sacer*, diz:

Os "enigmas" que nosso século [século XX] propôs à razão histórica e que permanecem atuais (o nazismo é só o mais inquietante entre eles) poderão ser solvidos somente no terreno – a biopolítica – sobre o qual foram intrincados. Somente em um horizonte biopolítico, de fato, será possível decidir se as categorias sobre cujas oposições fundou-se a política moderna (direita/esquerda; privado/público;

absolutismo/democracia etc.), e que se foram progressivamente esfumando a ponto de entrarem hoje numa verdadeira e própria indiscernibilidade, deverão ser definitivamente abandonadas ou poderão eventualmente reencontrar o significado que naquele próprio horizonte haviam perdido.<sup>127</sup>

#### A HERANÇA CULTURAL COMO O PROBLEMA DO PAI

Em 1912, Oswald de Andrade, contando 22 anos, empreendeu sua primeira viagem à Europa, justamente quando Freud publicava *Totem e Tabu*. Dezesseis anos mais tarde, Oswald de Andrade, tecendo um pensamento ao mesmo tempo de crítica e de constituição da modernidade, escreveu *Manifesto Antropófago*, texto que parte das considerações freudianas acerca das comunidades humanas explicitadas justamente em *Totem e Tabu*.

Pretende-se aqui analisar os textos de ambos autores, Sigmund Freud e Oswald de Andrade, como tentativas de dar conta das formas de estruturação e manutenção dos laços sociais, o que implica uma relação dos indivíduos com a cultura que os precederam, ou antes, com a cultura que impele à formação do indivíduo, vale dizer do Eu em cada um de seus partícipes e, paralelamente, dar conta dos expedientes utilizados para delinear fronteiras ao corpo.

Vale ressaltar que foi a partir de *Totem e Tabu* que Lévi-Strauss fez suas pesquisas para o livro *As Estruturas Elementares do Parentesco* no qual define a cultura como resultante da proibição ao incesto. Se por um lado os homens tendem, instintivamente, como os animais, a possuir todas as fêmeas disponíveis, por outro criam uma regra que os faz renunciar às fêmeas do próprio clã. Segundo Lévi-Strauss a proibição ao incesto, se parte, por um lado, de uma negatividade, uma proibição, por outro, tem por finalidade promover a troca de mulheres entre os

---

<sup>127</sup> AGAMBEN. *Homo Sacer*. Op. Cit. P. 12.

clãs. A renúncia pressupõe uma reciprocidade; na medida em que se renuncia às mulheres do próprio grupo, espera-se ter acesso às do outro grupo. Como a definição de parentesco não é totalmente alinhada à consangüinidade naturalmente definida, há um arbítrio de onde nasce a cultura, a partir da definição do que constitui parentesco e do que não constitui. A linguagem tem aí um fator fundamental por que é dentro de seu campo que se define o que seja ou não parente. A nomeação define os valores e os critérios segundo os quais as mulheres de cada grupo serão trocadas. Como disse Simone de Beauvoir numa resenha acerca do livro de Lévi-Strauss: "ainda que uma mulher seja outra coisa além de um signo, ela é todavia, como a palavra, uma coisa que se troca."<sup>128</sup> Através da troca forma-se o elo entre as estruturas lingüística e social. Uma denominação de parentesco já designa, ao mesmo tempo, o lugar ocupado no grupamento e as relações e trocas que este indivíduo está possibilitado ou impedido de realizar. A troca institui ao mesmo tempo a separação e a forma da relação entre natureza e cultura na medida em que produz um arbítrio humano (uma regra de troca) para um dado pretensamente natural (parentesco).

Essa digressão é importante por dois motivos. O primeiro é iluminar a importância que teve um debate acerca da relação entre homem e natureza, a importância do *corte* como figura da separação e, finalmente, como esse debate conecta-se com o Manifesto Antropófago de Oswald. O segundo motivo está relacionado à formação de imagens produzidas para dar conta desta relação, como a dobradiça que Simone de Beauvoir aborda a partir de Lévy-Strauss e que, a partir da década de 1960, será elemento fundamental num pensamento relativo à fresta em várias das obras de Oiticica.

Ambos textos, *Totem e Tabu* e *Manifesto Antropófago*, buscam dar conta de uma questão central das sociedades modernas, a da relação tríade entre cultura, natureza e indivíduo.

---

<sup>128</sup> BEAUVOIR, Simone de. As Estruturas Elementares do Parentesco, de Claude Lévi-Strauss. In: Campos Revista de Antropologia Social. N.º 8. Curitiba, 2007. P. 183.

*Totem e Tabu* é uma coletânea de quatro ensaios cujo principal argumento é que a cultura é fundada sobre uma proibição, a do incesto. Freud preconiza a existência de uma horda primitiva em que um macho mais forte monopolizaria as fêmeas, gerando filhos seus, com os quais a horda seria composta. Com a adultice dos filhos machos, estes seriam expulsos da horda para não ferirem o direito do Pai às fêmeas. Caso algum filho conseguisse subjugar o pai numa luta, assumiria o lugar deste. A cultura surge justamente quando os filhos expulsos da horda se juntam para, coletivamente, combaterem o pai. A supremacia numérica (Freud sustenta também a possibilidade de um avanço técnico) dos filhos redundando na supremacia também em força. Os filhos matam e devoram o pai e aqueles, depois do assassinato, têm que instituir uma lei que, precisamente, reproduz a lei do pai de proibição ao incesto, além da lei que interdita também o assassinato. A culpa dos filhos pela morte do pai e a necessidade de constituição e manutenção da comunidade instituem a lei segundo a qual os acasalamentos somente podem ocorrer fora do grupo a fim de evitar as disputas internas. A fim de lidar com a culpa pela morte do pai primevo, repete-se ritualmente o seu sacrifício através do sacrifício de um animal, chamado o animal totêmico. O totem é o representante da lei do pai e a castração é justamente a ação do pai sendo repetida como lei imposta pela coletividade dos filhos para garantir a comunidade.

Para Lacan, grande parte da obra de Freud dedica-se a uma questão principal que seria: "O que é um pai?". A pergunta é, nos termos lacanianos, reformulada para: como se transmitem as leis sociais de modo que elas sequer precisem ser escritas para serem cumpridas? Ou: de que modo nos adequamos às leis sociais instituídas antes de nosso nascimento?

Oswald de Andrade inicia o Manifesto assegurando a sociedade humana, ou a cultura, melhor dito ainda, a rutura que separa da natureza a humanidade, a partir de um assassinato do pai tal como Freud:

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



Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.<sup>129</sup>

Continua afirmando a lei que impede o incesto: "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago." Mas, na continuidade, Oswald rejeita o que para Freud seria o sentimento ambíguo em relação ao pai que, já na cultura, impede seu assassinato: "Contra as sublimações antagônicas trazidas nas caravelas."

No segundo capítulo de *Totem e Tabu*, denominado *Tabu e Ambivalência Emocional*, Freud indica a ambivalência do próprio termo tabu, que significa, por um lado, sagrado e, por outro, perigoso, proibido e impuro. Entre os extremos destas significações pode-se ver uma intersecção que é a impossibilidade, a proibição ao toque. Tanto o sagrado quanto o impuro são proibidos ao contato. O termo antitético a tabu é *noa*, que significa ordinário e comum, ou seja, acessível, algo de que se pode aproximar e possuir. Freud relaciona as proibições inerentes ao tabu com aquelas próprias às neuroses obsessivas e argumenta que não constituem mais que a transferência ou o deslocamento de uma proibição mais primordial que guarda em si a ambigüidade. Assim, um dos pacientes infantis de Freud aludia a uma aversão à cavalos, pois temia sua mordida e, ao mesmo tempo, uma admiração e mesmo amor a estes animais fortes, elegantes e imponentes. A obsessão do menino era uma transferência do amor e ódio simultâneos que sentia pelo pai dada a repreensão do pai ao ver o filho manusear os próprios genitais. Assim para Freud: "O ato obsessivo é ostensivamente uma proteção contra o ato proibido, mas, na realidade, a nosso ver, trata-se de uma repetição dele."<sup>130</sup> Mais ainda, a proibição é a responsável pela existência da consciência. Como o tabu está relacionado a um desejo que não se pode satisfazer, o que surge à insatisfação é a própria consciência:

---

<sup>129</sup> ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: Do pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 13.

<sup>130</sup> FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 59.

A consciência tabu é provavelmente a forma mais remota em que o fenômeno da consciência é encontrado.

(...)

A consciência é a percepção interna da rejeição de um determinado desejo a influir dentro de nós. A ênfase, contudo, é dada ao fato de esta rejeição não precisar apelar para nada mais em busca de apoio, de achar-se inteiramente "certa de si própria".<sup>131</sup>

É justamente a culpa a ser eliminada no processo de matança do pai<sup>132</sup> e sua ingestão: "Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas."<sup>133</sup> Uma diferença observável na posição dos dois autores pode ser apontada assim: enquanto para Freud o pai é endógeno, para Andrade o pai é exógeno, vindo nas caravelas. Quem institui a lei não é, portanto, um pai, mas um agente mais forte vindo de fora. Essa externalidade não impede a paternidade. A paternidade, neste caso,

---

<sup>131</sup> FREUD, Sigmund. *Idem*. p. 75 e 76.

<sup>132</sup> Sobre a paternidade portuguesa do Brasil, podemos ainda citar um poema de Oswald, no último capítulo de *Serafim Ponte Grande*, intitulado *Fim de Serafim*. Nele a relação incestuosa aparece quando um "pai português" está a "caminho de casa".

Fatigado

Das minhas viagens pela terra

De camelo e táxi

Te procuro

Caminho de casa

Nas estrelas

Costas atmosféricas do Brasil

Para vos fornicar

Como um pai bigodudo de Portugal

Nos azuis do clima

Ao solem nostro

Entre raios, tiros e jabuticabas.

In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Círculo do Livro, sem data. p. 145.

<sup>133</sup> ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: *Do pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 17.

não seria a de um filho, ou de uma nação, mas a paternidade da clivagem entre cultura e natureza.

Para Oswald, transfigurar o tabu em totem - comer o pai ritualisticamente - não é, portanto, a assimilação da lei. É a vingança contra aquele que instituiu a lei, instituiu a clivagem entre selvagem e civilizado e, como vimos acima, a clivagem entre o ser e sua própria consciência. Para Freud, advém o homem aí justamente onde as clivagens entre cultura e natureza e instinto e consciência (e culpa) adquirem existência. É contra esta paternidade que Oswald se insurge. Sua resposta é a vingança: "Mas não foram os cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o jabuti." A "transfiguração do totem em tabu" é, portanto, um exercício da vingança. A vingança implica o ato do assassinato e a comunhão a partir dele. O assassinato não é o pai, mas o inimigo. Para Florestan Fernandes, os tupinambá têm na guerra e na vingança a principal forma de vínculo social a partir de onde se estabelece a antinomia amigo/inimigo. O sacrifício do inimigo restauraria o vínculo social entre o grupo e seus antepassados, visto que a vingança é uma exigência dos mortos.<sup>134</sup> Aproximamos aqui a vingança dos tupinambá, como analisada por Florestan Fernandes, da de Oswald de Andrade<sup>135</sup>. A morte é infligida ao inimigo externo, o

---

<sup>134</sup> FERNANDES, Florestan. A função social da guerra na sociedade tupinambá. São Paulo: Globo, 2006.

<sup>135</sup> No texto de *A Crise da filosofia messiânica*, tese destinada ao concurso da cadeira de Filosofia, Ciências e Letras da USP, escrito em 1950, conta com o texto de Florestan Fernandes sobre os Tupinambá na bibliografia. Florestan Fernandes, para seu mestrado na Escola de Sociologia e Política de São Paulo, defendido em 1946. Anteriores a este estudo havia os relatos dos viajantes, tais como Hans Staden e posteriormente os estudos de Alfred Métraux. Em 1951 Florestan defende tese cujo título é *A função social da guerra na sociedade tupinambá*, sob orientação de Roger Bastide. Neste texto o autor tem como tese a centralidade da guerra como forma de manutenção da estrutura social. Assim, tanto as mulheres quanto os prisioneiros eram conseguidos nos mesmos grupos antagonistas. Mantém-se aqui a tese freudiana da busca da esposa em grupamentos humanos diferentes do grupo de origem do jovem casadoiro, ou seja, proibição ao incesto. Florestan alude à vingança como fator central de coesão interna do grupo, excluindo a centralidade da culpa como pregava Freud. Neste sentido específico, Oswald e Florestan Fernandes parecem ter um pensamento coincidente.

colonizador do qual se deve arrancar os poderes que teriam de subordinação.

Aqui vale fazer uma referência às histórias escolares segundo as quais os portugueses ofereciam espelhos aos índios. Se é válido fazer aproximações um tanto anacrônicas, podemos pensar em Lacan do Estágio do Espelho. O espelho é aquele objeto que, ao oferecer uma imagem de um corpo uno e articulado, oferece a idéia de um Eu, de um ego. Este jogo não se completa até que alguém ofereça a própria imagem como referencial estando, também e ao mesmo tempo, na frente do espelho e nele refletido. É essa pessoa (na função materna) que empresta, designa à outra uma identidade, mas sempre a partir de seu próprio desejo. O sujeito nasce de uma clivagem. A função do pai é retirar a criança da dependência, ou seja como complemento do desejo da mãe e inseri-la no campo do simbólico. Como o pai faz isso? Ao retirar a criança do seio da mãe, ao impedir a criança de ser o complemento da mãe. O pai instaura a lei da proibição ao incesto. Através da mãe a criança adquire imagem e através do pai é castrada ao ser excluída como objeto/complemento de gozo da mãe.

Se continuarmos com nosso raciocínio, quem deu espelho, ou seja, sua própria imagem aos índios, foram os portugueses. Ao fazer isso, constituíram ao mesmo tempo grupamentos indígenas como um só (designando-os como índios) e criando a oposição central que se encontra tanto no romantismo quanto no modernismo: natureza / civilização. Ao oferecer o espelho em troca da exploração do pau-brasil, o que se oferece é a própria clivagem geratriz da identidade nacional, os novos termos em que a troca se estabelece.

Oswald refere-se a um *estado de espelho* num outro texto:

Chamamos 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 de derivação da doença. Se recorrermos à História veremos como esses estados príncipes, produzidos em geral nas

personalidades fortes, promovem outros que chamaremos de estados de espelho e daí a extensão de grupos contagiados e multidões passivas.<sup>136</sup>

Desta feita temos aqui, como outrora, a normatividade através da qual se deve lidar com um exterior invasivo: “contra todos os importadores de consciência enlatada”<sup>137</sup>. O contágio acontece quando “personalidades fortes” contagiam, ou seja, oferecem espelho. Quando o colonizador oferece o espelho, oferece a fenda a partir da qual a nação passa a existir e se estruturar. Para Oswald não há retorno, a cesura fora feita. Resta a vingança, resta absorver tudo o que o colonizador traz sem culpa. O ato canibal não é revivido em totem para a satisfação do desejo e para apaziguar a culpa. O ato canibal deve ser reproduzido como forma de vingança. Hans Staden cita a vingança como motivo da devoração entre os tupinambá:

Porque comem seus inimigos?

Não fazem isto para saciar sua fome, mas por hostilidade e muito ódio, e quando estão guerreando uns contra os outros, gritam cheios de ódio: debe mara pá, xe remiu ram begué, sobre você abata-se toda desgraça, você será minha comida. Nde akanga juká aipotá kurine, eu ainda quero esmagar tua cabeça hoje. Xe anama pepika re xe aju, estou aqui para vingar em você a morte de meu amigo. Ndée rôo, xe mokaen será kuarisy ar eya riré etc...tua carne será, ainda hoje, antes que o sol se ponha, o meu assado. Tudo isso, fazem-no por grande inimizade.<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> ANDRADE, Oswald. A Crise da Filosofia Messiânica. In: Do pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 124.

<sup>137</sup> ANDRADE, Oswald. A Crise da Filosofia Messiânica. Op. Cit.

<sup>138</sup> STADEN, Hans. Primeiros registros escritos e ilustrados do Brasil e seus habitantes. SP: Terceiro Nome, 1999. p. 104.

Quando acontece a cesura<sup>139</sup> através da ação do colonizador, resta ao colonizado, ao autóctone, entrar no jogo e exercer o rito contrário, fazer passar o sagrado, ou seja, o civilizado, para o lado da incivilização e da natureza, resta profanar<sup>140</sup>. Mas este exercício não é somente o de fazer passar pela cesura, mas de esvaziar sua finalidade. Assim o Antropófago que come o colonizador o reinsere na ordem dos incivilizados e também esvazia sua condição de humano. Se profanar é devolver o uso ao objeto, esse uso será novo, diferente para os quais foi criado. Assim é como a criança que brinca com um pedaço de pau como se fora uma boneca, o antropófago come o invasor, transformando-os em meios puros, ou seja, aqueles para os quais não há um uso previamente definido.

#### DECLÍNIO DA EXPERIÊNCIA E DEVORAÇÃO

Uma problemática do pai aparece na psicanálise freudiana quando do declínio da figura do pai no ocidente. Isso pode ser lido, como já foi dito, como um pensamento acerca das formas de transmissão da cultura. De fato, Walter Benjamin relaciona o declínio da transmissão tradicional da cultura ao declínio da produção artesanal. As formas desta transmissão poderiam ser mais ou menos violentas, mas eram eficazes. Funcionavam como uma sugestão de fim para uma estória

---

<sup>139</sup> Agamben considera religião “aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoa ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso.” Também por esta via e através de Benjamin, o autor relaciona o capitalismo à uma religião. De qualquer modo quis enfatizar aqui que a cesura biopolítica, separa o *homo sacer* tanto da esfera divina quanto da esfera do humano. Assim o *homo sacer* é vida nua matável, sem que ao autor desta morte possa ser imputada qualquer pena. Se, sob o capital, a mercadoria ganha um caráter sacro, a profanação seria uma tática de restituição das coisas ao uso. AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. Tradução de Selvino J. Assmann. In: Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 65.

que se desenrolava na vida de cada um. Entretanto, dos campos de batalha da primeira grande guerra, retornavam soldados amputados no corpo e também na alma. Não traziam nenhuma experiência comunicável a oferecer. Essa condição de vida em que se assenta a experiência transmissível, estendida dos campos de batalha para o cotidiano por conseqüência dos avanços tecnológicos, deve ser assumida como uma barbárie. E bárbaros são aqueles que, despidos “de todas as oferendas do passado”<sup>141</sup>, se jogam ao mundo, permitem-se o estado de tábula rasa, constituem o mundo a partir de uma prancheta e professam sua pobreza.

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda a experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes podemos afirmar o oposto: eles “*devoram*” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficam saciados e exaustos.<sup>142</sup> [grifo nosso]

Benjamin escreveu estas linhas em 1933, portanto cinco anos após Oswald de Andrade afirmar no Manifesto Antropófago: “Contra a Memória fonte do Costume. A experiência pessoal renovada.”<sup>143</sup> A questão que conflui nos dois autores é a da perda da tradição como forma da transmissão cultural. Ou seja, a perda da autoridade (pai) como figura de transmissão da cultura.

Oswald ao incitar uma barbárie tecnológica, a deriva da noção de que a obra de arte perde seu caráter aurático (como sustentou Walter

---

<sup>141</sup> BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Volume 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 116.

<sup>142</sup> BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. Idem. p. 118.

<sup>143</sup> ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: Do pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 18.

Benjamin) em consequência da falência da tradição e, logo, da experiência. No *Manifesto Paul-Brasil*, de 1924, Oswald afirma:

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lâ mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadia as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Stravinsky.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.<sup>144</sup>

Oswald denunciava e elogiava a queda da experiência. Como Benjamin, trata-se de aceitar a queda, professá-la e assumir radicalmente suas consequências, ou seja, não desejar a restituição de uma experiência transmissível, para sempre perdida. No texto acima, Oswald de Andrade afirma a democratização estética assegurada através da cópia. Ao naturalismo Oswald relaciona um desejo pela cópia que somente pode aparecer em sua faceta mais bem acabada com as novas tecnologias de reprodução: pirogravura, fotografia, playela.

A democratização da arte também foi abordada por Benjamin no seu texto seminal “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.”

---

<sup>144</sup> ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Idem. p. 7.



Ela resulta, por meio da reprodução técnica da obra se arte, na desvalorização da autenticidade:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra.

(...)

O aqui e agora do original constitui o conteúdo de sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reproduzibilidade técnica e naturalmente, não apenas à técnica.<sup>145</sup>

Como se vê, a obra de arte moderna é também uma obra de arte bárbara, no sentido de que perdeu o seu “aqui e agora”, perdeu sua tradição, sua autenticidade. Na perspectiva oswaldiana, a reprodução da obra de arte estava contida virtualmente na obras das academias brasileiras, tanto na pintura, com o realismo e com o naturalismo, quanto na poesia com o parnasianismo. Assim a cópia era algo a ser repudiado. De fato, recomendava-se, mesmo exigia-se, que os artistas brasileiros agraciados com os prêmios de viagem ao exterior (leia-se Europa, geralmente, leia-se Paris) fizessem cópias das grandes obras dos mestres europeus que deveriam ser utilizadas como modelo na Academia Imperial de Belas Artes (posteriormente Academia Nacional de Belas Artes). Esta obrigação vigorou até início da década de 30 do século XX. Do ponto de vista da autenticidade, o Brasil foi desde sempre subalterno à arte européia, tendo como modelo, não suas obras autênticas, mas cópias.

A postura de Oswald era clara: seria preciso destituir a Europa como modelo, como produtora de autenticidade. Era preciso também

---

<sup>145</sup> BENJAMIN, W. Magia e Técnica, Arte e política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Op. cit. p. 166.

destituir a autenticidade como forma modelar da arte. Assim, não bastava dizer que o Brasil era capaz de produzir obras tão autênticas como as européias, mas era preciso assegurar que não havia mais obras de arte autênticas. Desta forma se pode diferenciar um nacionalismo *a la* integralismo, defendido pelo grupo Anta e um nacionalismo *a la* Oswald. Destituir a autenticidade é comer o colonizador. Se não deve haver modelo, a Europa é apenas mais um ingrediente da alimentação Tupinambá.

Na primeira edição (1933) de *Serafim Ponte Grande*, no verso da página de rosto, Oswald mandou constar: "Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas." Esta autorização que o autor dá para deformar a própria obra permite pensar que a originalidade e a autenticidade não assentavam bem com a proposta oswaldiana, assim como é impensável atribuir a ele a busca de uma arte autenticamente ou originalmente brasileira. Num país cuja cultura nascera sob o signo da cópia e da reflexão de um espelho europeu resta devorar a tradição européia como a qualquer outra; resta destituir-lhe o lugar de modelo e fazer assentar a cultura brasileira na disposição de ingerir tudo da forma como surgir a ocasião. Neste sentido podemos articular outra proximidade entre Oswald de Andrade e Walter Benjamin. Já que a experiência na forma da transmissão de uma tradição não é mais possível, deve ser realizada numa prática política bárbara:

Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. (...) Os artistas tinham em mente essa preocupação quando se inspiravam na matemática e construíam o mundo, como os cubistas, a partir de formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspiravam nos engenheiros. Pois as figuras de Klee são por assim dizer desenhadas na prancheta e, assim como num bom automóvel, a própria carroceria obedece à necessidade interna do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro. Ao que está dentro,

e não à interioridade: é por isso que elas são bárbaras.<sup>146</sup>

Se a técnica libera o homem do costume, resulta daí uma combinação entre uma subjetividade vingativa e não culpada que se exerce através da tecnologia. A proximidade do homem primitivo ao homem tecnizado em termos de subjetividade decorre da ausência do costume ou da ausência de transmissão da experiência na forma da tradição. A barbárie significa, neste sentido, desencaminhar todas as taxonomias que estabelecem uma hierarquia. Destituir o modelo significa destituir o centro e assim o fazendo torna-se a periferia sem significado. Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* afirmou: "Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiroço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil."<sup>147</sup>

#### A ROUPA E A FRONTEIRA – CORPO DO HOMEM E CORPO DA NAÇÃO

O propósito deste subitem é o de constituir uma relação entre o corpo humano e o corpo da nação. A hipótese que nos guia é a de que as imagens relacionadas ao corpo humano, no modernismo brasileiro, mas aqui, especialmente em Oswald de Andrade relacionam-se também ao problema do corpo da nação.

Se aceitamos a argumentação acima, é justo que se pergunte por que Oswald de Andrade intitula, em 1924, seu primeiro manifesto de

---

<sup>146</sup> BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: Magia e técnica, arte e política. Op. Cit.. p. 116.

<sup>147</sup> ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: Do pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Op. Cit.

*Poesia Pau-Brasil?* A perspectiva a ser adotada aqui é a de que o poeta trata de pensar os fluxos de importação e exportação, ou seja, das trocas ocorridas entre o Brasil e o resto do mundo, o que significava, naquele momento, principalmente com a Europa.

Logo no segundo parágrafo do Manifesto, temos o que parece ser uma descrição bastante ordinária das características do Brasil: “O carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.”

Depois vêm as afirmações acerca da história bandeirante da conquista do interior, a história comercial, a proliferação dos doutores e a erudição. “Tudo revertendo em riqueza”. Mais adiante temos: “A nunca exportação de poesia.” Note-se que a enumeração do início do manifesto elenca os produtos que o Brasil apresentava para a troca: minério, carnaval, dança, vatapá.

Um pouco depois, voltamos a negação da tradição: “Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juristas, perdidos como chineses na genealogia das idéias.” Oswald continua: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.” Sabemos que os filhos da burguesia cafeeira, da qual inclusive Oswald era um filho ilustre, estudavam fora (na Europa, o “fora” do Brasil) e voltavam ao país geralmente para assumir cargos importantes na administração pública. Prática que nosso poeta bem conhecia. A requisição da língua “como falamos” implicava destituir a burguesia cafeeira da sua justificativa de poder.

A dignidade intelectual das camadas subalternas da população é aqui o debate que se trava, para além de uma requerida disputa pela dignidade intelectual da nação. Rancière, em *A noite dos proletários*<sup>148</sup>, livro dedicado a destrinchar a construção do sonho operário na França de 1830, desliga a constituição cultural da luta operária dos antigos costumes paternalistas. Analisa a forma pela qual o proletariado

---

<sup>148</sup> RANCIÈRE, Jacques. A noite dos proletários. Arquivos do sonho operário. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

procura se igualar intelectualmente e se sobressair moralmente à burguesia para ter direito a uma partilha mais justa do produto social. A sua impossibilidade para as finas artes, decorrente do tempo ocupado plenamente pelo trabalho, é signo da diferença social. Parte da luta proletária dirige-se à arrancar do sono esse tempo de devaneio e sonho, esse tempo da ocupação artística a fim de igualar proletários e burgueses. De fato é este debate que Rancière mantém em *A partilha do sensível*:

A arte, assim, torna-se outra vez um símbolo do trabalho. Ela antecipa o fim – a supressão das oposições – que o trabalho ainda não está em condições de conquistar por si e para si mesmo. Mas o faz na medida em que é produção, identidade de um processo de efetuação material e de uma apresentação a si na comunidade. (...) É esse o programa inicial que funda o pensamento e a prática das vanguardas dos anos 20: suprimir a arte enquanto atividade separada, devolvê-la ao trabalho, isto é, à vida que elabora seu sentido.<sup>149</sup>

Neste sentido o que reivindica Oswald é a “contribuição milionária de todos os erros” como forma de anular a diferença social na arte, garantir sua integração ao mundo do trabalho para que seja possível justamente a emancipação daqueles que ocupam seus dias para o gozo alheio. Devolver à língua sua potência viva para além das normalizações da gramática e do dicionário é uma atividade da profanação. A própria poesia é profanatória na medida que retira a linguagem de sua função comunicativa e a devolve ao jogo, ao livre uso.

De fato, Oswald havia assistido, de perto do forte de Copacabana, a Revolta de Chibata e descrito a Revolução Tenentista em *Serafim Ponte Preta*: “O Carlindoga, no entanto, era otimista. Achava apenas que não temos cultura bastante. O país só pode prosperar dentro da

---

<sup>149</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org; 34, 2005. p. 67.

ordem, Seu Serafim!”. A relação entre cultura e posição social é aí explicitada. A desordem relacionada à parca cultura.

Assim, em tempos de declínio das experiências comunicáveis há que se aproveitar o conseqüente declínio da autoridade e da tradição. O “acabamento de carroceria” que Oswald reivindica no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* deve ser relacionado ao pensamento de Benjamin sobre a adequação da carroceria ao motor, ao que está dentro. Uma imagem corpórea não deve ser definida por sua tradição nem tampouco por sua autenticidade, mas pela sua funcionalidade. Assim, podemos pensar na *Poesia Pau-Brasil*, uma poesia de exportação como aquela que se oferece às trocas. Uma poesia com acabamento de carroceria que não seja cópia pode oferecer-se à troca, pode ser exportável. O que nos leva à questão das fronteiras, assunto tratado da seguinte forma no *Manifesto Antropófago*: “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.” A função da *Poesia Pau-Brasil*, desta perspectiva, seria a de fornecer permeabilidade às fronteiras. Ignorar a separação entre “urbano, suburbano, fronteiro e continental” é um empreendimento da arte. O cinema americano é convocado justamente para demonstrar a flexibilidade das fronteiras, e a roupa iguala-se à fronteira.

Assim, quando Oswald reivindica: “A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.”, reivindica também uma modalidade de difusão do produto social, seja ele cultural ou não. Note-se que os aparelhos de televisão são coisas recentíssimas quando da escrita deste manifesto. As transmissões televisivas eram diferentes das atuais. Cada receptor dos sinais televisivos tinha igualmente a possibilidade de transmitir sinais. Assim a televisão se constituía mais como rede, do que a forma hierarquizada atual onde existe apenas uma produção monopolista de informações transmitida a milhões de consumidores. As redes de televisão tinham uma estrutura muito mais horizontalizada que as atuais. E as transfusões de sangue (também, na época, descoberta recente) permitem a transmissão do líquido vital de um corpo a outro,

permite portanto a relativização das fronteiras do corpo, assim como a exportação.

Oswald cita ainda, no mesmo manifesto, um médico, Voronoff, que havia inventado uma técnica de transplante de testículos de primatas em homens. Testou também o transplante de ovários. Vários de seus pacientes morreram. Entretanto, sua fama se via paulatinamente ampliada porque os sobreviventes das intervenções cirúrgicas apresentavam, pretensamente, um rejuvenescimento impressionante.<sup>150</sup> Novamente temos aqui os intercâmbios, o afrouxamento de fronteiras, as incursões corporais.

Nesta mesma época, a questão da perfectibilidade do corpo encontra campo fértil no Brasil e ressonância nas disputas pela constituição da identidade nacional na medida em que tratava-se de “inventar o povo”<sup>151</sup> com características físicas favoráveis, não necessariamente relacionadas ao branqueamento da pele, mas certamente ao branqueamento através da educação. Maria Bernardete Ramos Flores aponta a correlação entre a forma perfeita, modelar, do corpo como política exercida sobre o corpo com vista à formação de uma imagem nacional. A autora destaca que:

O branqueamento, portanto, da parte visível da nação brasileira expressava-se na postura civilizada do corpo. Uma conduta moderada em relação à sexualidade, uma *boa* aparência do corpo, hábitos de higiene, aspirações de acesso social, educação, trabalho seriam índices para classificar homens e mulheres para uma taxonomia étnica brasileira.<sup>152</sup>

O sucesso de Voronoff estava, ao que parece, relacionado à esta perfectibilidade corpórea. O médico havia se tornado um tanto

---

150 CUPERSCHMID, Ethel Mizrahy; CAMPOS, Tarcisio Passos Ribeiro de. Os curiosos xenoinplantados glandulares do doutor Voronoff. História, Ciências, Saúde –Manguinhos, Rio de Janeiro, v.14, n.3, p.737-760, jul.-set. 2007.

151 FLORES, M. B. R. Corpos perfectíveis: corpo e nação, territorialidades imponderáveis. In: FLORES, M. B. R. Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza. Chapecó: Argos, 2007. p. 66.

152 FLORES. Op. Cit. P. 66.

popular, tanto que Lamartine Babo fez dele tema de uma sua música<sup>153</sup>. Entretanto Oswald, numa manobra antropofágica, vê na possibilidade do transplante mais do que busca de beleza e perfeição. Observa um procedimento equivalente ao da montagem cinematográfica, que traz a virtualidade de fluxos culturais mais livres, de corpos menos correspondentes aos ideais de beleza e mais afeitos às necessidades de seus motores. Vê no procedimento de Voronoff justamente a possibilidade de desestruturação das taxonomias segundo as quais se distribuem, desigualmente, os produtos e as posições sociais. Se o procedimento do transplante é tomado, não como caminho para a perfectibilidade, mas antes, como uma forma de se agregar ao corpo tudo o que o potencialize de acordo com seus motores internos, não há como se alegar uma supremacia qualquer, seja ela cultural ou física.

Depois da menção à Voronoff, no *Manifesto Antropófago*, na mesma linha segue-se "A transfiguração do Tabu em Totem. Antropofagia."

Como já foi mencionado, o totem representa o horror ao incesto, ao que Oswald teria replicado positivamente: "só me interessa o que não é meu". Daí que a exogamia para Oswald toma feições políticas. Transformar o Tabu (aquilo que não se pode tocar nem ver) em Totem significa abrir o espaço para o toque e para a devoração, destituir a taxonomia, restituir ao uso algo que se havia colocado numa esfera sacra.

Totem e Tabu é um dos textos em que Freud tenta lidar com a instauração da Lei e sua transmissão através da figura do pai. Em se tratando da sua absorção por Oswald, pode-se dizer que, para este último, o problema da transmissão da lei é tanto uma lei de trocas,

---

<sup>153</sup> Seu Voronoff (Lamartine Babo)

Toda gente agora pode / Ser bem forte, ser um "taco" / Ser bem ágil como um bode / E ter alma de Macaco. / A velhice na cidade / Canta em coro a nova estrofe, / E já sente a mocidade / Que lhe trouxe o Voronoff / "Seu" Voronoff... / "Seu" Voronoff... / Numa grande operação / Faz da tripa o coração / Operado foi na "pança" / Um velhote com "chiquê" / Ele vai virar criança / Das cartilhas do A.B.C / Um sujeito que operou-se / Logo, após, sentiu-se mal. / Voronoff desculpou-se... / ... que houve troca de animal.



como visto na *Poesia Pau Brasil* (as relações importação/exportação), como o problema da transmissão e internalização da cultura ocidental.

Enquanto Freud trata a questão sexualmente, como um problema da transmissão da lei como da relação sexo/paternidade, Oswald a translada para os termos da devoração, digestão e expulsão. O procedimento de Oswald é de agregação, usurpação e não de transmissão. Ao mesmo tempo em que aceita a lei paterna ("Só me interessa o que não é meu") a subverte sob a forma de roubo.

A devoração do pai não significa aí, para Oswald, a submissão interior à sua lei, como para Freud. O que se desenrola no texto de Freud é a tentativa de explicar o que depois se denominará de super-ego, justamente a Lei à qual obedecemos cegamente e que age desde o inconsciente. Para Oswald, a intenção da ingestão não é a de incorporação da lei, mas de incorporação dos atributos do inimigo e vingança ("forte e vingativo como um jabuti"). Neste sentido, Oswald está muito mais próximo de Monteiro Lobato do que de Freud, ambos possivelmente influenciados por Nietzsche. Assim como para Lobato<sup>154</sup>, para Oswald há o primado da vontade agindo positivamente. Em *A crise da filosofia messiânica*, Oswald de Andrade afirma que Schopenhauer: "soube fixar o papel da vontade como elemento primordial da vida e, sem dúvida, foi daí que derivou o universo absconso de Sigmund Freud."<sup>155</sup> Oswald, no mesmo texto, continua:

À descristianização da vida segue-se a descristianização da morte. Procura-se na América levar às últimas conseqüências a concepção estoíca do primitivo ante a morte, considerada ato de devoração pura, natural e

---

<sup>154</sup> Maria Bernardete Ramos Flores ilumina a influência que Lobato sofreu de Nietzsche ao destacar as qualidades autônomas da ação do corpo de acordo com a vontade. O elogio de Lobato à cultura americana relaciona-se, desta forma à autonomia da vontade que Nietzsche aborda.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Lobato na América: americanismo e tecnologia de seleção. In: FLORES, M. B. R. *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó: Argos, 2007.

<sup>155</sup> ANDRADE, Oswald. *A crise da filosofia messiânica*. In: ANDRADE, Oswald. *Do pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Op. Cit.

necessário. (...) Todo o aparato horrífico da morte cristã, que prenunciava o terror do Juízo Final, toda a plástica funerária do Cristianismo que entreabria as portas do inferno sob altares e tocheiros, desaparece ante o mundo lúdico que se anuncia.

Assim, Oswald, ao tentar esquivar-se de uma concepção da história como juízo final, ou seja, como necessidade extra humana, escapar a uma história progressista e linear, precisa afirmar a vontade e assim colocar os EUA como um centro desta vontade justamente como Monteiro Lobato o fez para afirmar a mesma história progressista. Para Oswald, a voragem está sustentada sobre a vontade.

Já para Freud os impulsos dos indivíduos são contraditórios. A ação para satisfazê-los nem sempre acontece e, quando há realização, ela nunca leva a uma satisfação completa e duradoura em consequência do caráter movediço dos desejos.<sup>156</sup> De fato, os desejos são sempre impossíveis visto que suportam uma falta irreconciliável, derivada da ausência originária que se instala na formação do Eu.

Lacan, em *O Estágio do Espelho*<sup>157</sup>, afirma que o júbilo de uma criança no reconhecimento da própria imagem é uma identificação, ou seja, a

---

<sup>156</sup> Para uma discussão dessa diferença entre Nietzsche e Freud ver: EAGLETON, Terry. O nome do pai: Sigmund Freud. In: *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

<sup>157</sup> O que o espelho fornece é uma forma, uma gestalt de um corpo próprio completo e autônomo antes "mais constituinte que constituída", segundo Lacan. A visão desta forma é constituinte do eu. Assim o eu é sobretudo corporal. Freud considera o mesmo, embora a fronteira do corpo sempre seja uma questão problemática, aliás como as fronteiras dos países. Assim, as primeiras fronteiras corporais que o bebê se atribui são sempre equívocas e sujeitas a retificações. Essas retificações provêm de um exterior, da ausência do seio da mãe na hora da fome, por exemplo. O desprazer e a necessidade vão fazendo notar à criança que seu corpo não pode lhe prover respostas à todas as suas necessidades. Assim as linhas fronteiriças são paulatinamente reforçadas. Os estados patológicos podem ser caracterizados pela incerteza e frouxidão destas linhas: "Há casos em que partes do próprio corpo de uma pessoa, inclusive partes de sua própria vida mental – suas percepções, pensamentos e sentimentos – lhe parecem estranhas e como não pertencentes a seu ego; há outros casos em que a pessoa atribui ao mundo externo as coisas que claramente se originam em seu próprio ego e que por este

assunção de uma imagem. Essa imagem somente é conferida ao sujeito a partir de um terceiro nominador, ou seja, uma terceira pessoa além da criança e sua própria imagem a partir da qual a criança identifica-se. Na perspectiva oswaldiana, a identificação é justamente o que não deve acontecer, ou seja, a formação de uma identidade.

Oswald quer a eliminação entre dentro e fora, quer a nudez porque é a roupa “o impermeável entre o mundo interior e exterior”. Requer também “a transformação permanente do Tabu em Totem”.

Oswald quer eliminar a culpa como um dos fatores na agregação social. Se o outro em Freud, a partir de uma leitura lacaniana pode ser distinguido como um Outro castrador, mas para o qual são dirigidos afetos, para Oswald, o Outro (a Europa) deve ser ingerida sem dó nem culpa. Ao contrário, deve-se agir a partir da vingança. Facchinetti<sup>158</sup> relaciona a digestão de Freud por Oswald como afirmação de uma filosofia da diferença em que se rechaça um corpo inteiro, rígido, identitário e se abre o corpo para a fragmentação e montagem. Assim, na perspectiva oswaldiana, transformar o tabu em totem conecta-se mais com uma necessidade contínua de profanar, de tocar o que é tabu, devolver o sacro ao uso.

O que procuramos delinear neste capítulo foi que a Antropofagia, seria uma tática para, se não desativar, ao menos instabilizar, borrar, tornar inoperante o dispositivo e antes dele, a própria biopolítica<sup>159</sup>. A

deveriam ser reconhecidas. Assim, até mesmo o sentimento de nosso próprio ego está sujeito a distúrbios e as fronteiras do ego não são permanentes.”

FREUD, Sigmund. *O mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho. In: *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

<sup>158</sup> FACCHINETTI, Cristiana. *O antropófago e Freud*. Disponível em:

<http://www.coc.fiocruz.br/psi/pdf/artigo-antropofago-facchinetti.pdf>. Acessado em 13.02.2008.

<sup>159</sup> De fato a relação da Antropofagia com a cesura biopolítica pode ser pautada do mesmo modo como a problemática que Foucault se impôs em *As Palavras e as coisas*: “Em última análise, o problema que se formula é o das relações do pensamento com a cultura: como sucede que um pensamento tenha um lugar no espaço do mundo, que aí encontre como que uma origem, e que não cesse, aqui e ali, de começar sempre de novo?” In: FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*:

Antropofagia seria como um pensamento e um tipo de operação que se produz a partir e em oposição à cesura que a técnica biopolítica de poder impõe; tal pensamento continua ativo, ao menos nas artes plásticas no Brasil até a atualidade<sup>160</sup> e foi uma tática de que Oiticica se valeu largamente na relação com o condicionamento promovido pelo dispositivo.

Em fevereiro de 1970, Oiticica escreveu o texto *Brasil diarréia*, no qual criticava, seja a complacência com importação cultural, seja a culpa moralista da ingestão:

Derrubar as defesas que nos impedem de ver “como é o Brasil no mundo, ou como ele é realmente” – dizem: “estamos sendo ‘invasidos’ por uma ‘cultura estrangeira’ (culturas), ou por hábitos estranhos, músicas estranhas, etc.” como se isso fosse um pecado ou uma culpa – o fenômeno é borrado por julgamento ridículo, moralista-culposo: “não devemos abrir as pernas à cópula mundial – somos puros” – esse pensamento, de todo inócuo, é o mais paternalista e reacionário atualmente aqui.

(...)

... convi-conivência: todos se punem, aspiram a uma pureza abstrata” – estão culpados e esperam castigo – desejam-no. que se danem.

A diarréia não deixa nada, não mistura, não produz o novo; deixa passar. Oiticica diagnostica a vontade de pureza como uma ridícula culpa relacionada à cópula com o exterior. A incapacidade de agir é o pior dos venenos. A alternativa, para Oiticica seria assumir a

---

uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

<sup>160</sup> Em 1998 a XXIV Bienal de São Paulo, curada por Paulo Herkenhoff, teve como tema a Antropofagia e denominava-se *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.*, numa alusão direta ao Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade.

ambivalência como constituinte do processo de decisão sobre a ingestão:

É preciso entender que uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar qualquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos, é cair em erro constantemente – envelhecer fatalmente; ...<sup>161</sup>

A liberdade se produz em relação à ambivalência; se há valores fixos não há escolha. Antropofagia, neste sentido, é também uma abertura à capacidade de julgar e o afastamento da culpa como fundamento da Lei. Para o antropófago, para Oiticica, o laço social não deve decorrer da culpa, mas da ambivalência e da capacidade de julgamento traduzida em liberdade.

---

<sup>161</sup> OITICICA, Hélio. Brasil Diarréia. Tombo 0328/70

## BLOCO 1 - CORTE

O fio da gilete corta, separa. Produz assim órgãos, não os órgãos que tende-se achar naturais. Produz países, identidades. Há sempre o CORTE em algo que se separa. Há sempre fronteiras e o corte é instrumento da biopolítica, é também o meio através do qual o dispositivo se aplica, principalmente quando há linguagem, que é também, como nos informou Agamben, talvez o primeiro dos dispositivos a capturar o homem.

Hélio Oiticica faz proliferar os cortes bagunçando o espaço quadriculado que a disciplina, o controle e a norma impõem. Oiticica faz proliferar os cortes produzindo (des)identidades excessivamente cambiantes.

A tática de Oiticica em relação ao corte é a proliferação. Juntar os díspares e separar os iguais até que similitudes e diferenças percam o sentido.

Odeio  
Esta vida de instrumento,  
Busco uma rachadura,  
para ser quebrado.  
(Georges Bataille, A experiência interior)

Nós não vivemos num espaço neutro, plano.  
Nós não vivemos, morremos e amamos no retângulo de uma folha de  
papel.

Nós vivemos, morremos e amamos num espaço enquadrado,  
recortado, matizado, com zonas claras e escuras, diferenças de nível,  
degraus de escadas, cheias de corcovas, regiões duras e outras friáveis,  
penetráveis, porosas.  
(Foucault)

A arte começa talvez com o animal,  
ao menos com o animal que recorta um território e faz uma casa.  
(Deleuze)

Oiticica preferia os terrenos baldios aos parques.

Nos *Penetráveis* as solas dos pés descalços experimentam pedras, areias, água, plástico, madeira, grades; as narinas cheiram café, capim cheiroso, as fezes de araras, tinta. Os olhos acolhem texturas, cores, luminosidades. A pele recebe também as texturas, rugosidades, lisuras, bordas, superfícies. O ouvido está atento ao ruído. A coluna se recurva, experimenta inflexões. Joelhos formulam outros ângulos. O peso desta unidade duvidosa que chamamos corpo procura outros pontos de (des)equilíbrio; uma segunda unidade duvidosa, o sujeito, solicita ser pensado; como surge e se separa, atribuindo-se algo como um eu? Corte é o que separa.



PRODUZIR ESPAÇOS INCONFORMADOS - TÁTICAS DE HÉLIO OITICICA –  
PENETRÁVEIS E BÓLIDES

Em seu livro *Homo Sacer*, Giorgio Agamben refere-se, quase do mesmo modo que Foucault, ao corte como característica central da biopolítica:

Uma das características essenciais da biopolítica moderna (...) é a sua necessidade de redefinir continuamente, na vida, o limiar que articula e separa aquilo que está dentro daquilo que está fora.<sup>162</sup>

Agamben denomina de *vida nua* a simples vida natural a qual, na modernidade, estão endereçados os cálculos do poder. Agamben coloca mesmo a *vida nua* como o “evento decisivo da modernidade”<sup>163</sup>. O autor afirma que Foucault orientou suas investigações na década de 1970 a duas linhas gerais: a) as formas da técnica política como, por exemplo, as relativas às tecnologias de policiamento, b) os processos de subjetivação. O ponto em que essas duas linhas de investigação coincidem, uma teoria do poder, que indique “qual é o ponto em que a servidão voluntária dos indivíduos comunica com o poder objetivo”<sup>164</sup> não foi, entretanto, desenvolvida por Foucault. Neste ponto de coincidência, Agamben coloca a vida nua incluída nos cálculos do poder. Mas é mais ainda que isso, Agamben reivindica, como função central da modernidade, o *homo-sacer*,

...uma obscura figura do direito romano arcaico, na qual a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sob a forma da sua exclusão (ou seja, de sua absoluta matabilidade).<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> AGAMBEN, Giorgio. Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 137, 138.

<sup>163</sup> AGAMBEN, G. *Homo Sacer*. Op. Cit. P. 12.

<sup>164</sup> AGAMBEN, G. *Homo Sacer*. Op. Cit. P. 14.

<sup>165</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. Op. Cit. p. 16.

Na já citada conferência de Oswald de Andrade sobre a sátira na literatura, ele lê um texto de sua autoria denominado *Panorama do fascismo*, contra o fascismo:

Ante a multidão encapelada e comprimida numa praça, o Chefe surge num estrado alto e embandeirado. Cercam-no o Burro, o Pirilampo, a Força, o Urubu, setenta capangas, uma banda de música, cinco microfones, trinta e dois refletores duplos e centúrias de fotógrafos e operadores de cinema.

A multidão (desesperada) - Viva!  
 Vivooooooooooooooooo! Oooooooooooooooooo!  
 O Chefe - Em 1931...  
 A multidão (desvairada) - Bravo! Muito bem!  
 Bravíssimooooooooooooo!  
 O Chefe - Enganei-me... em 1913!  
 A multidão - Bravíssimo! Muito bem!  
 O Chefe - O céu azul...  
 A multidão (desvairada) - Muito bem! Muito bem!  
 Tem toda razão! Tem sempre razão!  
 Oooooooooooooooooo!  
 O Chefe - Azul cor de laranja!  
 O Burro - Hi! On! Hi! On!  
 O Chefe - Obrigado!  
 Uma voz - Até a natureza se manifesta!  
 A multidão - Bravíssimo! Muito bem! Muito bem!  
 Oooooooooooooo! Aaaaaaaaaaaaaa!  
 O Chefe - Abóbora com farofa!  
 A multidão - Brrrrrrrrrrrrravo! Brrrrravíssimo!  
 Muito bem!  
 O pirilampo pousa no nariz do Chefe e acende e apaga, acende e apaga.  
 A multidão (em êxtase) - Milagre! Milagre! O bichinho de Nosso Senhor deu o sinal!  
 O corvo grasna ao microfone.  
 A multidão (pensando que é o Chefe) - Muito bem! Vivooooooooo oo! Que elegância de estilo!  
 Que profundidade! Colossoooooooooo! Aaaaaaaaaaaa!  
 O Chefe - Toalhinha... espiriteira!  
 A multidão - Brrrrrrrrravíssimo! Como fala! Que clareza! Vivooooooooooooooooo!

O Chefe - Cambada de idiotas!  
 A multidão (delirante) - Muito bem! Muito bem!  
 Brrravo! Oooooooooo!  
 O Chefe - Vamos matar todos os nossos  
 desafetos!  
 A Forca sorri.  
 A multidão (urrrando) - Vamooooooooos!  
 Vamooooooooos! Abaixo os desafetos!  
 Abaixooooooooo!  
 O Chefe - Os indiferentes também!  
 A multidão - Vamooooooooos! Abaixo os  
 indiferentes! Matamos todos!  
 O Chefe - Vamos dizer que são todos  
 comunistas!  
 A multidão - Vamooooooooos!  
 O Burro - Eu sou fascista! Da primeira hora!  
 A multidão - Sabemos! Vivooooooooooooo!  
 O Burro - Fascista histórico. Hi! On!  
 O Chefe (num acesso de oratória) - Pinhão!  
 Sacudidela! Tornozelo! Barraca! Prato-fundo!  
 Almofada! Marmelada! Oceano Atlântico!  
 A multidão (fora de si) - Brrravíssimo! Vivoooooo!  
 Ooooooo! Aaaaaaaaaa!  
 A banda de música - Fron-fron-frin! Tá-rá-rará!  
 Tchin! Tchin! Tará-ra-rá! Bum!  
 O Chefe (terminando a frase) - Cadeira de  
 balanço de bigode!  
 A multidão (boquiaberta) - Aaaaaaaaaa!  
 Oooooooooo! Que imagem!  
 Brrravíssimoooooooooooooooooo!  
 A forca - Estou com fome!  
 O Urubu - Eu também!  
 O Chefe - É preciso dar de comer aos que têm  
 fome! Abaixo os judeus!  
 A multidão (enfurecida) - Abaixooooooooo!  
 O Chefe - Os judeus pobres!  
 A multidão (enfurecida) - Abaixooooooooo!  
 O Chefe - Vamos tirar tudo dos judeus pobres!  
 A multidão - Vaaaaamos! Vaaaaamos!  
 Oooooooooo!  
 O Chefe - Quando eles não tiverem mais nada,  
 tiraremos a vida!

A multidão (sanguinária) - Sim! A vida!  
Vaaaaaaamos! Ooooooo oo!

O Chefe - Não há nenhum perigo! Deus está conosco! A polícia também! Papai-grande garante!

O ruído da guerra estronda de repente. Choros convulsos de mulheres, de homens, de crianças. Manchas de sangue espalham-se nas casas desarmadas, nas prisões e nas ruas. Países desprevenidos tornam-se escravos. Cidades livres são algemadas. O luto toma conta da Terra, entre soluços de mães, de noivas, de irmãs e de filhos apavorados.<sup>166</sup>

Gostaria de sublinhar um procedimento bastante comum das vanguardas modernas e que, neste texto, aparece na boca do Chefe. É o procedimento de alinhar objetos discrepantes, retirando-os de uma rede de significação que lhes proporcionaria um sentido predefinido pelo uso cotidiano. Por exemplo, o Chefe diz: "- Pinhão! Sacudidela! Tornozelo! Barraca! Prato-fundo! Almofada! Marmelada! Oceano Atlântico!" num artifício que reconhecemos na frase de Lautrèamont que ferveceu nas mentes surrealistas: "Belo como ... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação."<sup>167</sup> Segundo Eliane Robert Moraes, a compreensão que Max Ernst desenvolveu da colagem deve muito à fórmula de Lautrèamont. A colagem seria, segundo Ernst "o encontro fortuito de duas realidades distantes em um plano não pertinente"<sup>168</sup>. O anti-sentido é também recurso do Chefe, recurso soberano.

A vida nua aparece neste texto de forma quase exemplar. O Chefe denigre os judeus "em defesa da Sociedade". Para aplacar a fome, os judeus devem morrer; advém o extermínio. Mas como se relacionam esta disposição de coisas díspares na mesma boca e o discurso nazista

<sup>166</sup> ANDRADE, Oswald de. A sátira na literatura brasileira. Op. Cit. p. 82-85.

<sup>167</sup> LAUTRÈAMONT. Les chants de Maldoror. Apud: MORAES, Eliane Robert, O corpo impossível. São Paulo: FAPESP, Iluminuras, 2002. p. 40.

<sup>168</sup> ERNST, Max. Escrituras. Apud: MORAES, Eliane Robert. O corpo impossível. Op. Cit. p. 44.

da eugenia? Foucault inicia o livro *As palavras e as coisas* relatando seu assombro com um texto de Borges onde a justaposição de coisas díspares aparece através de uma classificação de animais arrolados pelas letras do alfabeto. O assombro não se dá por causa da justaposição, mas sim em função de um espaço onde ela seria possível: "O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se (...) "no não-lugar da linguagem"<sup>169</sup>. Foucault continua argüindo acerca do espaço que possibilitaria essa justaposição impossível e arruinado por uma classificação que o embaralha. Se os animais enumerados sob a letra "h" são aqueles "incluídos na presente classificação" então todas as ordens de animais classificadas sob as outras letras estão incluídas na ordem de letra h, que, por conseguinte incluiria a si mesma. Assim "O absurdo arruína o e da enumeração, afetando de impossibilidade o *em* onde se repartiriam as coisas enumeradas."<sup>170</sup> Este espaço que se arruína pela justaposição destes seres díspares, é a mesa e o quadro (o termo *table* que, em francês, tem o sentido tanto de mesa quanto de quadro), um lugar-comum que sustenta as classificações, as taxonomias. Assim como a classificação de Borges arruína o espaço onde ela se coloca, não seria o mesmo que acontece com as palavras na boca do Chefe ao qual Oswald dá voz? Não é este o mesmo procedimento dos Tupinambá que, não reconhecendo a ordem implícita da cesura entre civilizados e incivilizados, come o inimigo? Não se trata de, comendo o inimigo, incluir na sua própria, uma ordem heterogênea?

\*\*\*

A Antropofagia aparece na cultura brasileira de tempos em tempos e poderia ser pensada como um recalque que insiste em retornar, que insiste em se atualizar. A violência de sua proposta pressupõe uma ação nunca tranqüila, fácil ou assimilável, mas parece muitíssimo útil em tempos de desassossegos. É particularmente interessante notar que a Antropofagia não retorna nos movimentos Concreto e

---

<sup>169</sup> FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Op. cit. p. xi.

<sup>170</sup> FOUCAULT, Michel. Idem. p. xii.

Neoconcreto, mas apenas depois da diluição destes, nas obras de alguns de seus integrantes, entre eles, Hélio Oiticica .

Rosalind Krauss nota que a grade é uma forma que se repete com grande constância na arte moderna e a discute em dois de seus importantes artigos publicados na *October*. A grade é também uma das formas mais pesquisadas entre os artistas que se iniciam na arte no começo dos anos 1950, nas aulas com Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na obra de Hélio Oiticica pode-se observar que foi a partir desta forma que o artista pode considerar e levar adiante uma expansão de sua arte do plano ao espaço.

Como observamos uma coincidência na forma grade que Rosalind Krauss assinala e a forma espacial quadriculada através da qual Foucault percebe que se dá com maior eficiência a disciplinarização e normalização dos corpos, tratamos de, neste capítulo, apontar que uma parte considerável da pesquisa de Hélio Oiticica sobre o espaço foi dirigida para a crítica e desarticulação deste espaço.

Foucault<sup>171</sup> distingue este espaço quadriculado, em sua forma mais acabada, nos hospitais marítimos militares. A exemplaridade deste lugar deve-se ao seu caráter de encruzilhada por onde transitam mercadorias e homens das mais diversas origens, portanto lugar de deserção, contágio, contrabando, enfim, circulações proibidas. De fato este espaço não se desfaz na chamada "sociedade de controle". Ele se aprofunda e especializa. Se é verdade que a aparência da nossa vida contemporânea está mais para a extravagância e o excesso do que para a disciplina, é verdade também que a normalização<sup>172</sup> está mais

---

<sup>171</sup> FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1997.

<sup>172</sup> A normalização não está presente somente no melhoramento biológico dos corpos e seu controle; ao contrário a proliferação de modos e recursos de normalização é grande; as revistas femininas fornecem modelos de corpo, vestimenta, relacionamento a serem reproduzidos. Existem, atualmente, inúmeros programas de TV tais como *Esquadrão da moda*, *Se ela dança eu danço*, e muitos outros, geralmente copiados de modelos norte-americanos nos quais se repete a estrutura de uma pessoa submetendo-se a um júri. Os de moda são os mais agressivos. A pessoa a ser "repaginada", ou seja, normalizada, não se

ativa que nunca na forma biopolítica da programação e melhoramento biológico dos corpos.

Contemporaneamente vemos que toda lei se reporta mais enfaticamente a uma identidade jurídica e não física (daí Foucault nos faz compreender que os suplícios têm seu declínio acentuado a partir do século XVIII). O corpo é remetido então a uma rede de controles relacionadas sempre a uma localização. Assim, por exemplo, no Brasil, a exemplo dos Estados Unidos, haverá um só documento de identidade onde se congregam todos os papéis que cada corpo cumpre na vida social. A carteira de trabalho, o seguro social, a carteira de motorista, os registros médicos, etc, tudo deve remeter a uma identidade e a uma localização. Discute-se a implantação, no Estado de Santa Catarina, do uso das coleiras eletrônicas pelos condenados. Estas coleiras informam continuamente a localização do

---

apresenta por vontade própria, mas por solicitação de familiares e amigos. Submete-se a uma avaliação, sempre negativa, na sua forma de se vestir, maquiagem, etc. Praticamente todas as suas roupas são jogadas agressivamente no lixo; vestimentas para as quais, freqüentemente, o desavisado participante guarda intensos afetos. As normas para a aquisição de novas roupas (patrocinadas por marcas e lojas) são didaticamente explicadas ao participante de modo que fique claro tanto as tendências da moda quanto os “defeitos” que a pessoa deve encobrir e “qualidades” a serem ressaltadas. Desse tipo de programa há para todos os gostos: moda, decoração, comportamento, peso, alimentação, criação dos filhos, etc.

Veja por outra o júri tem de se render aos desvios de seus participantes. O programa *Ela dança eu danço* é um concurso de dança no qual os participantes submetem-se a um júri que avalia sua performance e são classificados de acordo com ela. Numa das edições deste programa apresentou-se um rapaz chamado John Lennon, vestido de camiseta de malha, calça jeans e tênis, dizendo que iria dançar *A Morte do Cisne*, do *Lago do Cisne*. O júri riu-se do nome e das intenções do rapaz, indagou em tom jocoso sobre a impropriedade de seu traje e de seu gênero (*A morte do Cisne* é geralmente interpretada por uma mulher). O rapaz apresentou uma belíssima interpretação da música, performando em street dance a música clássica; levou dois dos três jurados às lágrimas.

Em uma das edições do *Esquadrão da Moda*, os apresentadores do programa perguntam à participante o que acha de sua própria aparência, esperando, como sempre acontece, uma auto depreciação pública. A mulher respondeu rapidamente: “Eu sou linda, maravilhosa”, deixando os apresentadores perplexos e mudos por segundos eloqüentes.

condenado. Se o condenado não é mais detento numa casa carcerária, é detento de uma localização informacional, cuja forma é a da quadrícula (latitude e longitude). Estas formas do controle prevêm um esquadramento cada vez mais minucioso do espaço.

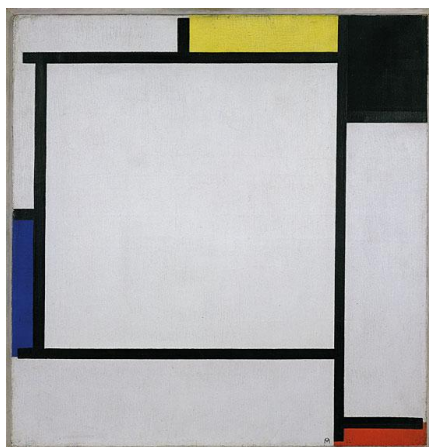
Como já assinalamos, um dos procedimentos literários de Oswald de Andrade consistia em borrar certas fronteiras, em produzir uma Nação a partir de Estados inexistentes, ou melhor, produzir um espaço onde seja possível a convivência (embora não sem embates) de seres dispares numa ação que é correlata àquela infantil de profanar, de dar uso subversivo, desprogramado às coisas. É preciso transformar o tabu em totem. Não apenas uma vez para fundar a humanidade e traçar sua diferença à natureza. A totemização deve ser contínua, uma forma de devolver ao uso àquilo que dele foi retirado. Em relação ao espaço, isso significaria borrar suas fronteiras institucionais e formar fronteiras sempre instáveis, fronteiras sentimentais, estabelecidas de acordo com as necessidades do uso e dos afetos.

Em *As Palavras e as Coisas*, Foucault se pergunta como cada época estabelece as similitudes e as diferenças, as classificações, nomeações. Porque parece que, para Oswald de Andrade assim como para Hélio Oiticica, o que estaria em jogo seria justamente embaralhar, borrar as classificações. Essa rasura pressupõe um espaço novo a ser articulado. Melhor formulado: implica em abrir continuamente espaço para reelaboração. Assim que um novo espaço não é senão a sua própria reinvenção. Se tomamos a estrutura da grade para pensar isto, como esta grade, um espaço propício para a normalização, é o ponto de partida de Oiticica? Desta pergunta decorre outra, necessária para responder a primeira: qual a relação que se pode estabelecer entre a queda do espaço representativo apontado por Foucault em *As palavras e as coisas* e a forma da grade como espaço biopolítico? Estas questões ainda estão ressonando sem resposta definitiva. Entretanto um começo, um lugar para puxar o fio da meada, pode ser as transformações que Hélio Oiticica impôs ao espaço quadriculado de Mondrian.

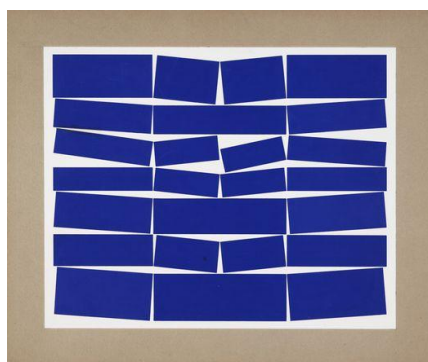


## MUTAÇÕES NO ESPAÇO DE MONDRIAN POR HÉLIO OITICICA

Em 1972 Hélio Oiticica, ao preparar, de Nova York, uma exposição a ser realizada na Galeria Ralph Camargo, em São Paulo, escreve sobre os *Metaesquemas*, obras que deveriam ser expostas nesta ocasião. Os *Metaesquemas* são trabalhos realizados entre 1957 e 59, possuem estruturas gradeadas e foram largamente informadas pelas formas concretistas, entre elas as de Mondrian.



Mondrian, Tableau 2,  
Óleo sobre tela,  
1922.



Hélio Oiticica, *Metaesquema*  
N° 348  
Guache sobre papel  
46 x 58 cm  
1958

Nas telas de Mondrian pode-se observar uma experiência insistente no estudo de um espaço cujas características diferiam do espaço representacional. Não se pode perceber um centro organizador. Suas composições caracterizam-se por uma estrutura gradeada, não simétrica, na qual a visão fica impossibilitada de se firmar em um centro; ou seja, é uma composição que destitui um centro pictórico onde a força plástica se concentraria. A forma gradeada também permite que se imagine uma continuidade da estrutura para além das bordas do quadro, que se costumou chamar de *all-over*.

Yves-Alain Bois<sup>173</sup> dedicou uma crítica à Joseph Masheck, que afirma uma certa profundidade que se teria criado na obra tardia de Mondrian. Bois retrucou que, ao contrário, toda a experiência de Mondrian tinha três sentidos: busca de uma constante e definitiva diluição da arte na vida, destituição da representação e uma intenção de eliminar a divisão longitudinal do quadro característico de uma representação gravitacional. Este, por assim dizer, programa, respondia plasticamente em duas formas: através da grade que se reproduz e replica para além do espaço pictórico e do uso da grade como grossas linhas que separam as cores e portanto, evitam uma interferência entre elas. Essa estratégia permite também que se considere o branco como uma cor e não como um fundo sobre o qual surge a imagem. Deste modo a sugestão de profundidade na tela seria mínima, bem como se evita a submissão do quadro à lógica gravitacional segundo a qual vemos com mais peso e próximos à terra as formas gráficas na seção inferior do quadro e na superior uma tendência ao céu. Mondrian, através da teia, elimina a divisão longitudinal do quadro.

Oitica, por meio dos *Metaesquemas*, de certa forma, continuava as experiências de Mondrian: manteve a monocromia a fim de evitar a interferência entre cores, buscou a eliminação da dualidade figura/fundo (embora no exemplo apresentado aqui a tentativa não tenha sido completamente exitosa) e manteve o uso da grade. E é

---

<sup>173</sup> BOIS, Yves-Alain. Piet Mondrian, New York City. In: Critical Inquiry. Vol. 14, No. 2. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. p. 244-277.

neste ponto que nos deteremos um pouco mais. Esta grade se forma através dos interstícios entre retângulos monocromáticos. Este tipo de experimentação com retângulos saturados de cor justapostos e organizados num outro plano está na origem da formação que Hélio Oiticica obteve nas aulas de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. As aulas davam-se em torno de um nascente construtivismo brasileiro que vinha a se antepor ao Abstracionismo Informal. O construtivismo carioca nascia já informado das pesquisas da Gestalt, das seriações matemáticas e da produção de artistas tais como Malevich, Mondrian, Klee e Kandinsky, entre outros.

As linhas dos *Metaesquemas* são diferentes daquelas das grades mondrianescas por sua instabilidade. Como salientou Beatriz Scigliano em seu excelente estudo sobre Oiticica:

...percebe-se o movimento, como se correntes de ar passassem entre as linhas e formas de cor chapada desestabilizando-as com sutileza. Assim elas dançam, ou pelo giro, ou por um deslocamento levemente assimétrico.<sup>174</sup>

A instabilidade desta linha, criada como que por lufadas de vento, garante à composição uma certa inconstância contrária às hieráticas composições de Mondrian. Depois dos *Metaesquemas* Hélio realizou *Invenções*, obra constituída de quadrados monocromáticos de 30 x 30 cm organizados diretamente sobre a parede. Hélio mais uma vez se aproxima de Mondrian que realizou experiências semelhantes. Mas diferente de Mondrian, um dos focos da pesquisa de Hélio era o espaço como bagaço, resto, um espaço de caderno de estudante, segundo documento reproduzido a seguir:

---

<sup>174</sup> CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Relâmpagos com Claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida com arte. São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004. p. 186.

hõ nyk febr.12,72

metaesquemas 57/58

não há porque levar a sério minha produção pré-59

metaesquemas : obsessiva dissecação do espaço

espaço sem tempo : frestas no plano mudo

mondrianestrutura infinitesimalada



não-contar : divisão traçada

plano q se quer reduzir à linha

côr anulada : encontro traço-plano horizontoverticaluzente

estruturas q nascem sem continuidade sem comêço recomêço

reinsistência

espaço-bagaço da representação última : apintura

metaesquemas abertos às estruturas abertas : nos quadro-planos branco com branco ou côr com mesma côr que se seguem e mais adiante nas invenções

(quadrados de uma só côr) de 59, cheguei à pintura quando pra mim a

representação se havia secado nêsses metaesquemas e logo a pintura também

chegava ao seu fim : descoberta do fim da pintura no quadrado de côr :

invenções porque comportam total carga-pintura : porque preveem possibilidades paralém da pintura

metaesquemas da não-gratuidade do espaço : espaço-bagaço caderno de aula do espaço não-desperdício

marcação de passo q postura batalhas

joy sem tempo sem códigos subjetivos sem preocupações plásticohistóricas só

dissecar filamentos de espaço

conjecturar esquemas de possibilidades

não-"desenho"

silêncio

agustação

lumen d'espaço definido

A busca por uma arte silenciosa, uma arte que não induzisse à narração era também uma das preocupações da arte moderna e esta busca está presente, neste período inicial, na arte de Hélio Oiticica.

A estrutura de Mondrian é descrita por Hélio como “estrutura que nasce sem continuidade sem começo recomeço” e é esta a estrutura espacial a ser pesquisada, não mais como representação, mas agindo diretamente no espaço, numa “obsessiva dissecação do espaço”.

Num outro texto de Hélio, escrito em 1964, sobre os *Bólides*, Hélio discorre sobre a necessidade de movimento que estes objetos provocam no observador:

...essa oscilação no ponto de interesse, esse contínuo deslocamento estrutural (inter-estrutural, aqui) é que criam a disprivilegiação da visão total da obra. Ela (a obra) não é vista “assim” ou “de outro modo” mas totalmente, segundo a intuição do espectador no deslocamento a que é levado na estrutura, nem “dentro” nem “fora” (...) mas no todo da obra.<sup>175</sup>

Uma “disprivilegiação” é a conseqüência do movimento. Este deslocamento leva à percepção de um todo que a obra propõe, mas não um todo como significação autônoma. A obra só adquire significação revelando e trabalhando as estruturas espaciais. Neste sentido os *Metaesquemas* abrem o caminho para a produção posterior de Hélio; os *Bólides* e os *Penetráveis* decorrem da noção de um espaço que revele a sua própria estrutura. No mesmo documento citado acima, Hélio se refere à “...criação da própria virtualidade do espaço” e de uma “germinação” que o espaço proporcionaria. Hélio Oiticica propõe que nesse mesmo momento da revelação da estrutura espacial, seja necessário subvertê-la:

A visão do espaço, como este se revela na obra de arte, é patentemente ambivalente: liberado

---

<sup>175</sup> OITICICA, Hélio. Os *Bólides* e o sistema espacial que neles se revela. Tombo: 0144/64.

este da pura percepção de “coisa” como tal, possui-a (sic), entretanto incorporada, ao mesmo tempo em que revela o espaço na sua primeira intuição, na criação de uma “outra visão” desse espaço.<sup>176</sup>

O “espaço-bagagem caderno de aula” pode ser, neste sentido, comparado à desterritorialização e reterritorialização contínuas que Oswald de Andrade propõe no *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia* ao qual aludimos. Para ambos, poeta e artista, há um espaço marginal, um espaço cuja estrutura pode ser subvertida na marginalidade, na infância. Um espaço de bolso de criança que carrega os bagaços alheios, os restos para novas invenções. Então não é uma estratégia de denegação de um espaço sempre articulado ao poder, à circulação da mercadoria. É uma tática que busca desarticular os dispositivos do poder, fazê-los falhar. Podemos observar como esta tática é posta a funcionar por Hélio Oiticica através do *Bólido Cama 1*, de 1968.

Nos arquivos de Hélio Oiticica, encontra-se, entre tantos outros, um recorte de jornal a partir do qual, segundo sugere Luciano Figueiredo<sup>177</sup>, podemos observar certas correspondências. As formas cúbicas das caixas enfileiradas que servem ao corpo reaparecem no *Bólido Cama 1*, estruturado por sarrafos que sustentam um tecido translúcido. A cama se torna, tanto quanto o *Bólido*, um meio de amenizar a exposição visual dos moradores de rua.

---

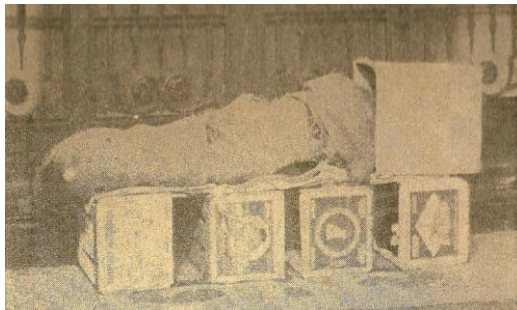
<sup>176</sup> OITICICA, Hélio. Idem.

<sup>177</sup> Embora Figueiredo não se referencie à interligação das imagens, de forma direta, no texto, ele as coloca juntas, numa mesma página do catálogo, num gesto que repetimos, evidenciando sua correspondência.

FIGUEIREDO, Luciano. Hélio Oiticica: obra e estratégia. Catálogo de exposição. Mostra Rio Arte. Rio de Janeiro: MAM, sem data.

Recorte de Jornal encontrado nos Arquivos de Hélio Oiticica pertencentes ao Acervo do Programa Hélio Oiticica.

Jornal do Brasil, 24.05.1968



Hélio Oiticica  
*Cama Bólide*  
1968



Num estudo sobre as formas de habitar dos moradores de rua, Christian Pierre Kasper<sup>178</sup> as caracteriza como tática, em oposição à estratégia. Ele retoma estes dois conceitos de Michel de Certeau como forma de refletir sobre os modos de vida que estas populações criam sem, no entanto, denegrí-las como forma subalterna e mimética das formas de habitação nas casas e apartamentos. Embora o componente mimético não esteja ausente na produção destas habitações, nem todas as suas características podem ser derivadas das formas das casas. Tampouco podem ser reduzidas aos problemas de função. Elas obedecem a uma lógica de bricolagem que põem num uso novo os restos do consumo, que administram uma posse do espaço sempre instável e sujeita ao despejo.

Segundo Kasper os moradores de rua vivem numa fresta onde sua visibilidade é máxima e seu poder de dizer é mínima. Sujeitos ao extermínio e conscientes ao máximo desta condição, sua vida se passa

<sup>178</sup> KASPER, Christian Pierre. *Habitar a rua*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Doutorado em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2006.

na precariedade, num espaço rachado e num tempo sem previsibilidade. Populações excedentes, *lumpenproletariado*, que não podem mais ser enquadradas no exército industrial de reserva, ou seja pessoas excedentes, cuja própria vida é pouco tolerada, entrando assim nos cálculos do poder como um excesso que é preciso eliminar. O autor ressalta que as reclamações dos moradores e transeuntes acerca dos moradores de rua são, na quase totalidade, relativas aos seus cheiros, aos seus dejetos, ao fato de que “enfeiam a paisagem”.

Kasper relata ainda um conjunto de práticas visando o extermínio das populações de rua que vão desde a criminalização do uso dos espaços públicos para dormir, comer, morar nos Estados Unidos da América, até o design de uma arquitetura “anti-mendigo” em São Paulo. Essas medidas visam, em última instância, retirar os poucos meios de vida dos moradores de rua e sua expectativa é que, sem ter que matá-los diretamente, se possa eliminá-los.

Para Oiticica:

... terrenos baldios da cidade são bem mais belos que os parcotes tipo o Aterro da Glória no Rio, a chamada estética dos jardins é uma praga que deveria acabar, os parques são bem mais belos quando abandonados porque são mais vitais.<sup>179</sup>

A diferença entre os terrenos baldios e os parques é justamente que nos primeiros o espaço se abre para um novo uso, um uso desprogramado, passível de ser possuído. No livro *Estética da Ginga*, Paola Berenstein Jacques analisa a obra de Oiticica a partir da prática de construção nas favelas e mostra como tanto a favela quanto o samba foram centrais para a constituição dos conceitos de participação do espectador e de arte ambiental. Sobre o samba, Hélio Oiticica afirmou:

Está aí a chave do que será o que chamo de “arte ambiental”: o eternamente móvel,

---

<sup>179</sup> OITICICA, Hélio. Programa Ambiental. Apud JACQUES, Paola Berenstein. Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p. 128.



transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura.<sup>180</sup>

Neste sentido, o que Hélio procurava e teria achado tanto no samba quanto nas favelas e nas construções temporárias dos moradores de rua é a construção de um novo uso do espaço e do tempo. Esta construção se desenvolve dentro de uma estrutura fixada pelo poder. O espaço de liberdade somente se constrói a partir do espaço do poder, dentro dele, penetrando nas suas frestas, desviando seus fluxos.

Kasper reporta-se a uma diferenciação que Michel de Certeau estabelece entre tática e estratégia a fim de delinear as formas através das quais os moradores de rua constituem seu espaço dentro e a partir de um espaço definido pelo poder. Segundo Certeau:

Chamo de *estratégia* o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (...). Gesto cartesiano, quem sabe: circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do outro. Gesto da modernidade científica, política ou militar. (...) chamo de *tática* a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal

---

<sup>180</sup> OITICICA, Hélio. A dança na minha experiência. Apud: JACQUES, Paola Berenstein. Op. Cit. p. 31.

como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento "dentro do campo de visão do inimigo", como dizia von Büllow, e no espaço por ele controlado. Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as "ocasiões" e delas depende, sem bases para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva.<sup>181</sup>

Nesses termos, a Arte ambiental que Hélio propõe pode ser pensada nos marcos colocados pela tática; um espaço em contínua construção nos interstícios do espaço do controle. Um espaço que se constrói sem que haja um "próprio" ao qual recorrer, uma produção espacial que se dá inteiramente a partir do espaço do outro. Não é essa mesma a atitude do Antropófago de Oswald que diz "Só me interessa o que não é meu"? A construção de um "espaço tático" não é fruto de uma solidariedade ingênua por parte de Hélio Oiticica em relação aos excluídos. Pode mais ser aproximado a um programa ético em que, ao poder, deve-se oferecer resistência. Em um espaço arquitetado por um poder que visa disciplina e normalização, portanto uma visibilidade acentuada, Hélio constrói dentro desses espaços quadriculados, espaços labirínticos. Dentro de espaços lisos e higiênicos, espaços rugosos; a partir de espaços visíveis, cria opacidades e turvamentos; a partir de signos totalmente legíveis, cria recalitrâncias.

---

<sup>181</sup> DE CERTEAU, M. A invenção do cotidiano: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 100.

“FLOREST’S OU QUARTO?”

“Florest’s ou quarto?” perguntava-se Hélio Oiticica num texto denominado *Romance*<sup>182</sup> (reprodução do texto consta na página seguinte), escrito em outubro de 1970. Guy Brett havia dito ao artista que as florestas que circundavam as tabas serviam aos índios de “...fuga ou vida secreta, lugar onde se possa fugir de “obrigações comunitárias”.” Através de maquetes e desenhos arquitetônicos de plantas é que Hélio Oiticica planejava os *Penetráveis*. Num outro manuscrito datado de 1971, denominado *Prepared Apollo* (reprodução do texto consta na página subsequente), Oiticica trabalha repetidamente com uma quadrícula rabiscada e com um quadrado traçado com régua. Próximas à primeira rede quadriculada estão as palavras “smitheon l’air” que, embora não possa ser traduzido, possa ser pensado com uma justaposição da palavras *smith*, relacionada à forja em metal, com l’air, ar. Forjar o ar como metal? Metal que se dá como o ar? Na junção de opostos Oiticica desafia a linguagem como mensagem.

Toda a escrita é construída a partir de palavras em quatro línguas: português, inglês, espanhol e francês, numa babélica construção em que os limites das línguas são testados por sua justaposição à outras línguas. Numa língua nunca se diz tudo; tampouco em todas as línguas reunidas; ou antes, diz-se da dificuldade e impossibilidade de traduzir completamente, fielmente, em linguagem o visto e o sentido. A linguagem interpõe-se entre os seres, não na forma de mensagem, mas na forma do contato, dos sulcos, das rasuras, das marcas que o dito de um causa no outro. A língua no uso que Oiticica a faz, principalmente nos escritos dos fins da década de 1960 até o fim de sua vida são desafios à linguagem comunicativa.

Em 1976, no já referido curso ministrado no College de France, Foucault mostrou o funcionamento dos dois mecanismos através dos quais se busca manipular os corpos para torná-los “úteis e dóceis”. Esses mecanismos são divididos em duas séries, aqueles

---

<sup>182</sup> OITICICA, Hélio. *Romance*. Mimeo. 1970. Tombo: 0317/70 - 13/21.

disciplinadores que incidem mais diretamente nos corpos e mentes dos indivíduos e aqueles regulamentadores que incidem sobre o "contínuo biológico das populações". Esses mecanismos são articulados um ao outro e Foucault usa o exemplo da configuração das cidades para demonstrar a forma dessa articulação:

hélío oiticeira 21 outubro, 70 romance

um dia guy brett me contou : floresta segundo ele 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.

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.

veja você pegar água molhar-se.

maldizer o que vi ? no not me nem sei o que digo sem seu dandar pepamarilyn gatear senta-levanta por mim no perfil do meu dia que é de sol luz cerejeira mordida : ser cobra truant pensar que durante um certo tempo m'encarcero no meu castelo com telefone pra chamar outros cárceres sem mim largo ambições que não a de ser eu mesmo mundo que acabou times a'changing clouds ~~gone~~ gone with the wind!!!!  
sprinkles chover secar não sei o que devo não creio não quero só sei

falar o vazio o que não se quer tirar a foto calçar sapato lamber o corpo dourar a pele saber o certo errar o ponto limpar a casa pensar temores comprometer o tempo

atear fogo às vestes.

as regiões que não ventam clima de clima mornitude lukewarm sem cupim termostato not decayed sem falácia sucumbir solapar queimar no sol quieto mediodia sem música anseio como a pintura de doze anos o amarelo sem cor que sei de cor desalocado de seu tempo o que s'esconde pelas frestas dos caixotes dormidão caixa d'água quarto fechado



floresta ou quarto ?

telefone bell descer o morro gritar por quem não ouve esperar que o que se abra se abra portas pernas listas velhos papéis escritos corrigidos malnutridos sentir o frio quente que antecipa a chegada : é a charrete pelo moor inglês ou gerard philipe capa 'té o chão firmar ponta do pé compasso suprir a pouca área lençol estear-se no chão

ruído de carrêta de leite "um momento que mandei avisá-lo" quero lhe ver sozinho by bus in the wilderness of south america o pasquim a carta o texto "não li mas prefiro a carta" ângela maria no rádio paul mccartney saltando do navio shaved kodak desde o dia do paisandú pro passeio que passeio só v'ouvir mais rádio since de natal que parecem anunciar um tipo de morte breve quem chega e não me quer ver ou eu não quero ouvir saber que vive wireless (bonnie & clyde) be with or without you.

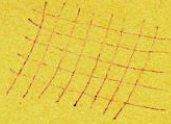
chegar de são paulo com uma bênção.

nem memorizar autobiografar cuspir em são livrar a cara correr pro abrigo do norte ir ao méxico ("\_\_\_") publicar meus contos where & how ? nem o barulho do tráfego pode afogar sua voz ao longe pra fora de mim sentir e colocar o fone no gancho respirar interference (qual o ponto de referência): jimi hendrix "isabella" diz o que me lembra que digo seu conselho o espelho onde não me vejo a quebra da molara lembrar fatos não fatuais ver que elas passam dentro do ray-ban a voz do microfone é igual à sua a aula de português é compulsiva logo agora qu'estraçalh'o verbo: a pátria está fora de mim (doesn't count anyway) carlos drummond elizete caderno de aula prefiro pensar colorir sumir do mundo

70-75 200 NYC APR 13, 74

from insidious stop exclusion o amargo background poetizar não saber o que vem  
to puits ~~~~~ rico exit: onde. bema-walkas:

smithean l'ain



fecer  
Pinutilité  
up-downear nua



wishian  
bajo olhos

SOUTH PROFILE

maze pendigão  
glamores  
montal prudência  
not wanted  
floor contas



não relacionar  
sub-train  
tuvantar  
manco como eu la vida: não-voza  
Curvds deom  
novens: manhattan D



slum-couleur  
l'ain again

(...) examinem, se quiserem, o problema da cidade, ou, mais precisamente, essa disposição espacial pensada, concebida, que é a cidade modelo, a cidade artificial, a cidade de realidade utópica, tal como não só a sonharam, mas a constituíram efetivamente no século XIX. Examinem algo como a cidade operária. A cidade operária, tal como existe no século XIX, o que é? Vê-se muito bem como ela articula, de certo modo perpendicularmente, mecanismos disciplinares de controle sobre o corpo, sobre os corpos, por sua quadrícula, pelo recorte mesmo da cidade, pela localização das famílias (cada uma na sua casa) e dos indivíduos (cada um no seu cômodo). Recorte, pôr indivíduos em visibilidade, normalização dos comportamentos, espécie de controle policial espontâneo que se exerce assim pela própria disposição espacial da cidade: toda uma série de mecanismos disciplinares que é fácil encontrar na cidade operária. E depois vocês têm toda uma série de mecanismos que são, ao contrário, mecanismos regulamentadores, que incidem sobre a população enquanto tal e que permitem, que induzem comportamentos de poupança, por exemplo, que são vinculados ao habitat, à locação do habitat e, eventualmente à sua compra.<sup>183</sup>

Hélio questiona-se, no texto *Romance*, dentre outras problemáticas, sobre as experiências que vem produzindo os *Bólides* e *Penetráveis*. Elas consistem na construção de ambientes em cujos interiores são propostas ações e sensações. Os *bólides* são objetos, caixas, potes de vidro e outros recipientes em que se pode manipular o que há dentro. E dentro há basicamente objetos, tecidos, tramas de texturas diferenciadas, bem como pigmentos coloridos em pó. Os *Penetráveis* são projetos ambientais, por vezes labirínticos, em cujos interiores se pode perceber a variabilidade que diferentes materiais provocam ao corpo. Também música, poesia, líquidos a serem experimentados, etc.

---

<sup>183</sup> FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade. Op. Cit. p. 305

Numa entrevista concedida à Carlos Alberto Messeder Pereira e Heloísa Buarque de Hollanda, Hélio Oiticica relaciona suas proposições espaciais ao desenvolvimento das pesquisas neoconcretas em torno do plano:

Nessa época do grupo Neoconcreto é que eu comecei a romper com o quadro. Quer dizer, eu já fazia quadros... uma experiência que eu chamava de Metaesquemas que era para limpar o quadro da cor. Depois passei a fazer quadros monocromáticos, que eram quadrados ligeiramente saltados da parede. Foram as últimas coisas que eu fiz na parede. Logo em seguida saí para o espaço, como se fosse assim uma paulatina desintegração da pintura no espaço... da pintura como ela chegou ao extremo de Mondrian. Durante os anos 60 desenvolvi as obras de espaço: umas que chamo penetráveis, cabines nas quais se entra, move-se painéis, tem cor... você pisa a cor. Depois, esses penetráveis se desenvolveram, até hoje, em uma porção de facetas: o Bólide, que inventei em 63, Núcleos, em 60 também... Bólides eram caixas de madeira ou de vidro, pintadas, que você mexe e desdobra.<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> Entrevista com Hélio Oiticica. Tombo: 0059/80.





*Bólide ninhos Éden* (visto de cima)

1969

300 x 400 x 500cm

Podemos dizer então que, de algum modo, Hélio Oiticica continua a trabalhar sobre as grades mondrianescas que foram centrais para o desenvolvimento da sua pesquisa. A tentativa aqui é enredar uma tensão constitutiva entre as obras *Penetráveis* e *Bólides* de Oiticica e os espaços quadriculados traçados pela disciplinarização e pela biopolítica. A questão de Oiticica em *Romance* (Florest's ou quarto?) remete-se diretamente ao destino dos *Bólides* e dos *Penetráveis*, e poderia ser descrita como uma escolha entre a fuga do espaço quadriculado cuja alternativa é a floresta (longe das obrigações comunitárias, ou seja, criar um espaço de distanciamento do Simbólico como dispositivo de linguagem que captura o pensamento), ou a provocação de instabilidades nesses espaços já constituídos pela grelha biopolítica, num ato similar ao de Oswald de Andrade ao reinscrever no mapa novas fronteiras, fronteiras escolares opostas à fronteira oficial.

\*\*\*

O texto *Romance*<sup>185</sup> se constitui a partir de uma perda amorosa diante de uma cena vista: “maldizer o que vi?”. A oposição que se insinua é entre o tempo que passa e vira “poeira: tudo se reduz” e a persistência da imagem que insiste. A fuga passa pela vontade de esquecer “nem memorizar autobiografar”, fazer virar pó; mas “nem o barulho do tráfego pode afogar sua voz ao longe pra fora de mim”.

Assim como a voz alheia e insistente, a mata, o lugar em que a obrigação com o comum se ausenta, aparece como constituinte daquele que escreve: “eu sou a mata: ela está em mim. basta.”

O que se delineia como fora está sempre dentro: a voz alheia que ressoa, a mata, a “lembrança das migalhas”; daí que o espaço privado burguês não consegue conter o que se insinua para dentro, a migalha, a poeira, o marginal, a memória daquilo que insiste, desagrada; mesmo a mata como sua oposição mais óbvia não deixa de penetrar por entre as frestas que Oiticica insiste em ampliar. Barthes, sob o termo *clausura*, demarca o termo *definição*, e nele, o edifício burguês:

O edifício burguês (Pot-Bouille) é certamente protegido (portas fechadas, trancadas, zelador e, hoje em dia, olho mágico), mas ele tem também todo um aparelho de delimitação: suas superfícies. As superfícies estão encarregadas de exibir o caráter retirado do interior, o “privado”. Zola as descreve abundantemente: fachadas, portas, janelas uniformes, sem nenhuma gaiola de pássaro (no pátio), persianas eternamente fechadas. Além disso, (simbolismo): fachada em material barato, pretenciosa, enganadora: relevos, dourações, veludos nas escadas, pintura (...). Este território geral (o edifício) define o ser da comunidade, a respeitabilidade burguesa. No interior desse território geral, territórios menores (mas rigorosamente delimitados): os apartamentos, [que] definem o ser canônico da família. A escada (burguesa), com todas as portas fechadas, funciona como o fora-do-limite. Berthe, em adultério com Octave, surpreendida com o amante, erra pelas escadas, com todas as

---

<sup>185</sup> OITICICA, Hélio. *Romance*. Tombo 0317/70.

portas fechadas, acuada, por assim dizer, por um exterior implacável: todas as famílias a rejeitam do ser família. Portanto clausura = sinal.<sup>186</sup>

\*\*\*

Em 1979 Rosalind Krauss publicou na *October* um importante artigo denominado *Grids* e que trata justamente da recorrência da grade como elemento estruturador de uma parte significativa da pintura moderna. A autora afirmou ainda que a grade anunciaria a hostilidade da arte – e assim a sua modernidade - à narrativa e, portanto, seu desejo de silêncio. Essa modernidade era assegurada por duas funções que a grade cumpriria; a primeira seria a espacial, através do nivelamento, da geometrização e da ordenação, eliminando assim, da arte, todo vestígio da *mimesis*, de uma referência à uma realidade alheia e exterior à própria obra de arte: “A grade declara o espaço da arte como sendo, simultaneamente, autônomo e autotélico.”<sup>187</sup>

Na dimensão temporal, a grelha permitiria afirmar a originalidade da arte moderna por sua ubiqüidade no século vinte e, aparentemente, sua inexistência nos séculos anteriores. A grade ofereceria portanto um corte entre o presente moderno e o passado. As experimentações renascentistas de traduzir um espaço tridimensional na bidimensionalidade que foram feitas através do uso de grades, segundo a autora, não poderiam ser associadas às grades modernas, justamente porque aquelas buscam mapear uma realidade para representá-la num plano. A grade moderna não buscaria nada mais além de “mapear a própria superfície da pintura.”<sup>188</sup>, sendo as qualidades estéticas da superfície seu problema mais central, num materialismo nu e cru. Não obstante isso, continua Krauss, grandes artistas que dedicaram uma parte importante da sua produção artística à grade freqüentemente associavam essa produção ao Ser, à Mente ou

---

<sup>186</sup> BARTHES, Roland. Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976 – 1977. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 115.

<sup>187</sup> KRAUSS, Rosalind. *Grids*. *October*, vol. 9 (Summer): 1979. p. 52.

No original: “the grid declares the space of art to be at once autonomus and autotelic.”

<sup>188</sup> KRAUSS, Rosalind. *Idem*.

ao Espírito, ou seja, um interesse intenso pelo Universal. Esta ambivalência entre materialismo e universalismo seria característica da arte moderna.

Krauss afirma que o poder da grade reside na sua estrutura mítica que consiste na manutenção do paradoxo (e não na resolução, em síntese, de uma contradição) de um materialismo exacerbado e de um universalismo, poder-se-ia dizer, metafísico. A função do mito seria, em termos psicanalíticos, reprimir a contradição. Krauss decide que é preciso encontrar as raízes da contradição na história recôndita da grade na arte do século XIX, mesmo que aí poucos vestígios existam. Ela os encontra nos estudos óticos que podiam ser resumidos em duas linhas: estudos das propriedades da luz e estudos dos mecanismos óticos de percepção, ilustrados, aliás, através de grades. A intersecção entre estes estudos, de natureza bastante díspares, era a separação entre a percepção e o mundo real. Nos estudos psicológicos, a grade era usada para demonstrar, entre outros objetivos, que a percepção de uma cor específica é afetada pela cor adjacente; sendo assim os estudos de Seurat e Signac poderiam ser vistos como precursores das grades do século XX. A grade aparece em outro texto da mesma autora em 1981, que leva o título de *The originality of avant-garde* no qual questiona acerca de uma certa incongruência da vanguarda que se explicitava, justamente, nas obras em que a problemática da retícula estava em desenvolvimento. A incongruência foi apontada inicialmente em torno de uma exposição das obras de Rodin em que eram exibidas muitas obras desconhecidas do artista, inclusive gessos que serviam de molde. Nesta ocasião surgiu a problemática dos direitos de reprodução da obra a partir desses gessos. Com o artista morto, as esculturas fundidas a partir de tais moldes poderiam ou não ser consideradas originais? A autora percebe que, por trás do discurso da originalidade do artista, estavam questões legais como o direito ou não de reproduzir a partir de tais moldes, direito de comercialização, certificados de autenticidade, etc. Se o próprio Rodin não acompanhava e nem sequer sentia necessidade de autorizar uma cópia que o fundidor tinha feito, porque requerer uma autenticidade relacionada à "proximidade do momento

estético”?<sup>189</sup> Tal proximidade reposicionaria o Eu como origem da obra de arte, uma origem que se dá como “um começo a partir do nada, um nascimento”<sup>190</sup>. A autora percebe na grade um momento exemplar em que esta origem seria perceptível, justamente a partir da grade, de sua tendência à rechaçar a narração possível através de uma estrutura que não permite hierarquias porque não possui um centro a partir do qual todo o resto da composição pudesse se referir e submeter. Da impossibilidade de referir-se a um mundo externo e da impossibilidade de projetar-se através da linguagem é de onde advém sua promessa de autonomia. A grade seria uma descoberta sempre nova:

Quizá sea este sentimiento de un comienzo, de una nueva partida, de un grado cero, el que condujo a todos esos artistas a trabajar con y a través de la retícula, utilizándola a cada instante como se acabasen de descubrirla, como si el origen que habían hallado (desnudando la representación, estrato por estrato, hasta llegar a esa reducción esquematizada, a esa cuadrícula fundamental) fuese su propio origen, y el echo de descubrir-la fuese un acto de originalidad. Por oleadas sucesivas, los artistas abstractos han “descubierto” la retícula (en su función de reveladora) es la de ser siempre un descubrimiento, un descubrimiento único.

Y como la retícula es un estereotipado que de manera paradójica no deja de ser redescubierto, es (otra paradoja) una prisión en la cual el artista encerrado se siente libre. *Porque lo que impacta de la retícula es que, por más eficaz que ella sea como emblema de libertad, no autoriza, en realidad, más que a una libertad fuertemente restringida.*<sup>191</sup> (grifo meu)

---

<sup>189</sup> KRAUSS, Rosalind. La vanguardia: una repetición postmoderna. In: KRAUSS, Rosalind. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza, 1996.

<sup>190</sup> Krauss, Rosalind. La originalidad... Op. Cit.

<sup>191</sup> Krauss, Rosalind. Idem.

A recusa à narração e à linguagem que a grade propõe, vamos fazer uma experiência, estaria relacionada à recusa da lei de que Agamben fala? Em *homo-sacer*, Agamben mostra que o soberano é aquele que pode determinar, legalmente, a suspensão da lei. Sendo assim o soberano está, ao mesmo tempo, fora e dentro da lei. Ele é aquele que a lei prevê poder nulificar a própria lei. De outro lado, o *Homo Sacer* é aquele que se prevê a matabilidade porque a ele concerne apenas a vida e nada mais. O que entra em jogo é a própria vida. A lei seria algo portanto, próximo à linguagem, algo de que nunca se pode estar inteiramente fora, mesmo estando à margem, se está sempre dentro; ou melhor, a exclusão é a forma, talvez a mais perversa inclusão. Na pequena planta que acompanha a pergunta "Florest's ou quarto?", Hélio Oiticica escreveu, no maior compartimento, a palavra "commun". A pergunta talvez pudesse ser traduzida para: - Será que é possível sair do quarto e ir à floresta, aquele lugar em que se foge da comunidade, aquele lugar em que se ausenta da lei? Se a pergunta estiver correta e se a resposta for relativa às proposições de Oiticica tais como os *Penetráveis*, a resposta seria, possivelmente, não.

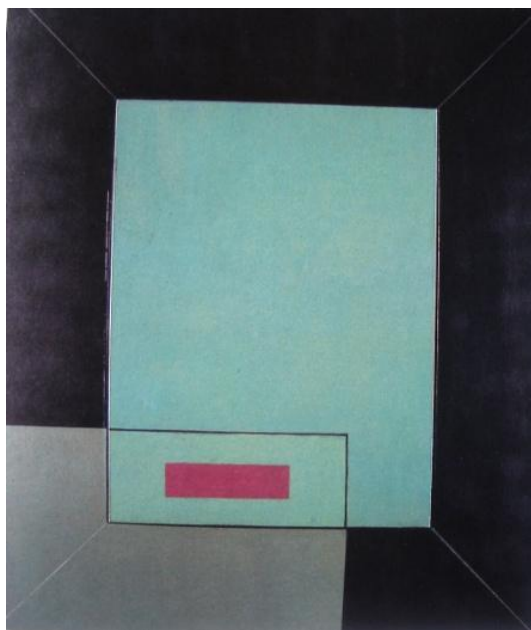
Os *Penetráveis* tinham por base uma proposta de *descondicionamento* (expressão utilizada tanto por Lygia Clark quanto por Hélio Oiticica) que pressupunha, por assim dizer, um relaxamento dos comportamentos automatizados. O descondicionamento era materializado, nas proposições de Oiticica, através das diferentes texturas dos materiais empregados, posições diferentes das cotidianas que o corpo deveria assumir diante a própria estrutura física dos *Penetráveis*, estruturas espaciais labirínticas, inserção de imagens e sons, incongruentes com seu lugar de aparição, etc. Mas estas estruturas eram realizadas dentro e a partir de um espaço organizado pelo poder. Não havia intenção de escapar deste espaço, mas de subvertê-lo por dentro a partir mesmo de sua estrutura. Assim, tendo começado sua vida artística a partir da grade de que fala Krauss, Hélio evade-se do mutismo que esta estrutura pressupunha e buscava. Logo voltou a inserir imagens, textos, sonoridades, música nas suas proposições. Assim, não há nada de "próprio" na sua arte. Ela é construída como as moradias dos moradores de rua, através de uma tática, ou seja, no campo do adversário, no campo do dispositivo, no

campo do Outro. Este Outro, entretanto, não está fora, além, mas é intestino, interno.

Não se trata, como tentamos mostrar, de tentar apagar as fronteiras que a biopolítica traça, mas de retraçá-las, borrá-las continuamente, vale dizer, agir dentro da linguagem, nos interstícios da lei. Nestes termos entre o multiculturalismo e a Antropofagia há uma defasagem, porque o Antropófago sempre reconhece que há restos, que nada pode ou deve ser inteiramente assimilado, e que há uma luta; e que além do mais, esta luta se dá num campo que é estabelecido pelo Outro. Hélio produz um espaço que não se conforma, é antes um espaço que se abre para a inconformidade.

RESSONÂNCIAS DA CONCEPÇÃO DE LINHA DE BAUDELAIRE EM LYGIA CLARK  
E A DESTITUIÇÃO DA IDENTIDADE NA MODERNIDADE

A LINHA REAL DE LYGIA CLARK



Lygia Clark  
Composição número 5. Série quebra da moldura,  
1954  
107 x 91 cm.

Nas séries de pinturas de meados e final da década de 1950, denominadas "Quebra de Moldura" e "Superfície modulada", Lygia Clark submete toda a composição às *linhas reais* (termo utilizado pela artista), linhas que se formam a partir do encontro entre a moldura e a



tela e, na segunda série, linhas de junção de pedaços de madeira que formam um plano. Assim, quando Clark expande a pintura para as molduras, numa mesma operação, destitui a moldura como sinalização de um espaço simbólico privilegiado e explora este signo de privilégio em sua plasticidade. Na série “Superfície modulada” os quadros são compostos por figuras geométricas recortadas em madeira e encaixadas formando o retângulo necessário, formando o plano. Sob a orientação das linhas reais Lygia Clark organiza a composição da superfície.

Clark comenta algumas maquetes arquitetônicas em que realizou experiências modulares:

Passei a trabalhar as superfícies moduladas feitas em madeira condensada, cortadas antes em dimensões diversas e pré-estudadas, procurando integrar pedaços dessa *linha real* com cores contrastantes. (...) O material deve ser empregado livre, absoluto na sua integridade, sem ser violentado.<sup>192</sup>

A integridade da matéria é um dos preceitos da arte construtiva. Albers, a quem Lygia admirava, expressava este pensamento quando se referia à sua atividade docente na Bauhaus, em que ele e outros artistas tinham por objetivo

o desenvolvimento de um idioma visual contemporâneo e novo. Isso, com o tempo, deslocou a ênfase na expressão pessoal e na representação gráfica e pictórica individualista do material para um uso mais racional, econômico e estrutural do material em si. (...) Levou também ao reconhecimento das capacidades internas e potencialidades práticas, ao lado de suas aparências exteriores (matéria),

---

<sup>192</sup> CLARK, Lygia. Conferência pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura em Belo Horizonte em 1955. In: LYGIA CLARK. Catálogo. Paço Imperial, 1997. p. 71.

e, portanto, a uma apresentação mais impessoal.<sup>193</sup>

Esta disposição respondia tanto a uma necessidade de adequação da forma aos métodos industriais quanto à negação do ornamento como produto do falseamento.

Lygia estudou intensamente os efeitos da junção de dois materiais ou de duas cores e a resultante do processo, a linha. Ou antes, estuda a linha como resultante de conexão. Esta linha surge assim não como rastro de gesto artístico, mas como produto da relação<sup>194</sup> entre dois planos. Eliminava-se assim o gesto, por exemplo, do Expressionismo Abstrato, do Tachismo e do Informalismo. Se houvesse linha ela precisava ser a junção de dois planos, portanto uma resultante de construção.

“Apague os vestígios!” leu Benjamin<sup>195</sup> em Brecht, o primeiro observando um interior burguês dos anos 80 do século XIX. Os vestígios da presença que só deseja isto mesmo, estar sempre aí, marcar tudo a sua volta com os desígnios da posse para que, mesmo na ausência, os rastros invoquem sua presença. Tudo o que a arquitetura de ferro e vidro visava eliminar. A eliminação do traço como gesto corresponde à eliminação do vestígio, logo, da posse, pode-se dizer, inclusive, de uma marcação de autoria como criação.

---

<sup>193</sup> ALBERS, Josef apud RICHKEY, Georges. Construtivismo – origens e evolução. Tradução: Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify. p. 66.

<sup>194</sup> Deve-se notar a este ponto que já para os impressionistas se coloca o problema da relação entre cores. Sabe-se, por exemplo, que o problema do pontilhismo deriva, em parte, das pesquisas realizadas para controle das tonalidades dos famosos tapetes Gobelin. No desejo da precisão da cor, notou-se que elas se alteravam de acordo com a presença de outra cor. Assim, passou-se a estudar a relação entre elas. Entretanto a questão era vista como um problema de anatomia, da “incapacidade” do olho humano em poder separar corretamente a pigmentação. Se a relação entre duas cores era estudada, isso acontecia para corrigir a percepção humana. Não se considerava, por exemplo, uma interafecção a três (duas cores e olho humano). Mondrian separava as cores com linhas negras e espessas justo para lhes evitar a afetação.

<sup>195</sup> BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única. Op. Cit. p. 266.

Cabia às linhas gráficas subordinarem-se aos ritmos das linhas reais. Uma linha real seria aquela surgida da conexão entre dois módulos. A *linha gráfica*, falsa, seria a linha do desenho. A *linha real* é um vazio configurado pela justaposição de dois planos. A linha vazia constitui tanto a separação quanto a conexão; pode-se dizer que é um efeito da justaposição. É um espaçamento que ocorre também em termos temporais na medida da sugestão de ritmos que as linhas marcam. A *différance* de Derrida é derivada do traço com o qual Freud busca construir uma economia das energias psíquicas. O traço não é, em si, nada, ele somente marca o espaçamento, uma defasagem.

Nas telas de Lygia Clark o espaçamento, poder-se-ia dizer, a *différance* é tomada por esta linha vazia, pela "linha real". Veremos, a seguir como o problema da linha real, ou seja, um problema da conjunção, será importante tanto nos *Bichos* (objetos articulados para manipulação) que Lygia produz na década de 1960, como numa proposição chamada *Baba Antropofágica* e nas *Máscaras Abismo*. Como destacamos, a linha real de Clark é eminentemente uma linha de conjunção que se aproxima da concepção da *différance* derridiana que aponta para a constituição da subjetividade como resultado não da identidade, mas sim da forma da conjunção que se estabelece entre os seres.

#### ANTECEDENTES: GUIGNARD E MADÍ

O *Manifesto Branco* (1944), de Fontana (e de seus alunos) e um texto sobre a moldura, de Rhod Rothfuss, de 1946 trabalham a equação arte – representação/realidade eliminando a cisão e tratando arte como vida. No Manifesto Branco declara-se um rechaço à narração de experiências: "Los hombres de este siglo, forjados em ese materialismo nos hemos tornados insensibles ante la representación de las formas conocidas y la narración de experiencias constantemente

repetidas.<sup>196</sup> Constituindo a moldura (marco), o limite entre tela e realidade, este limite vê-se problematizado ao ponto de negarem-se não apenas as molduras, mas as formas regulares dos quadros: “Una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema que solo desaparece cuando el marco está rigurosamente estruturado de acuerdo a la composición de la pintura.”<sup>197</sup>

Já a linha de Guignard é a linha tensa da contenção e liberação de um fluxo. Como Rodrigo Naves faz notar, Guignard não articula espaço e figuras, como no cubismo analítico de Braque e Picasso, mas

tende a enfraquecer seus limites. O espaço se instila nos seres, retirando quase toda sua solidez. O aspecto lavado dos quadros decorre dessa infiltração lenta, e o mundo parece prestes a escorrer, como se o víssemos através de uma janela molhada. Convertida numa substância homogênea, a realidade se condensa aqui e ali em massas mais claras ou mais escuras, numa dinâmica singela e aquosa.

Depois Naves associa as paisagens de Guignard tanto a uma individualidade fraca quanto a trocas e produção sociais amenas:

Essas paisagens difusas e desabitadas pedem uma coletividade que mal arranhe suas superfícies; pedem intercâmbios amenos, tanto entre elas e seus eventuais habitantes quanto entre os próprios homens: algum extrativismo, caça, pesca, etc. Aquilo que no cubismo era mediação aqui é proximidade. O mundo do

---

<sup>196</sup> FONTANA, Lucio et alli. Manifiesto Blanco. Opúsculo publicado por los alumnos de Lucio Fontana en la Escuela de Arte Altamira. Buenos Aires, 1946. Disponível em: <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/concretos/lanzadoc13.php>

<sup>197</sup> ROTHFUSS, RHOD. El marco: un problema de la plástica atual. Publicado originalmente em: Arturo. número 1. Buenos Aires, 1944. Disponível em: <http://www.feeds4all.com/Item.aspx?ItemID=12603756>. Acessado em 08.08.2009.

trabalho e suas trocas não atrai a atenção de Guignard. Não por acaso seus quadros têm algo de primitivo – todas as formas mais fortes lhe desagradam.<sup>198</sup>

Podemos inverter a equação de Naves e dizer que, ao contrário, Guignard atém-se a uma sociedade de fluxos, onde a única variante entre as coisas é um acúmulo de intensidades e a velocidade do fluxo. Não há nem forma forte nem identidade forte. E daí deriva o caráter aquoso de suas paisagens das décadas de 1950 e 1960. Ao invés de extrativismo, caça e pesca, temos capital financeiro e moeda circulando sem lastro. Talvez uma poética de inflação, em que o que está em jogo é o problema da desvalorização, ou seja, a perda de critérios de valor para as trocas sociais.

Não é desprezível que entre os alunos de Guignard estejam Lygia Clark, Farnese Andrade, Amílcar de Castro e Franz Weissman, todos desenvolvendo poéticas que traduzem em problema plástico a questão da articulação, da junção, da dobra, mais do que das identidades. Neste ponto, conectamos a linha vazia de Lygia Clark à moldura recortada, à linha sulco de Guignard e ao choque que Benjamin absorve de Baudelaire. Delineia-se não mais uma poética do ser, mas uma poética do choque.

Assim é que Raul Antelo aponta a relação entre a política de Pettoruti na Direção Geral De Belas Artes da província de Buenos Aires no ano de 1945, ano da exposição circulante de arte brasileira (intitulada Vinte Artistas Brasileiros) idealizada por Marques Rebelo e a necessidade de “redistribuir valores” que caberia ao mestre. Os museus de arte na América devendo ser “... rotativos, dinâmicos, verdadeiros centros de cultura” em oposição à função tradicional de “adquirir, expor e conservar obras de arte”<sup>199</sup>.

---

<sup>198</sup> NAVES, Rodrigo. A forma difícil. Ensaios sobre a arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996. p. 133, 134.

<sup>199</sup> ANTELO, Raul. Potências da Imagem. Chapecó: Argos, 2004. p. 71.

A partir daí vemos outras confluências, as do movimento Madí e o concretismo argentino sob a luz da perspectiva de um capitalismo de fluxo e não mais de estoque, ou seja, de acumulação. De alguma forma, o que Guignard colocou em tela era o problema dos artistas do concretismo da década brasileira de 1950, ou seja, a questão da conexão perdida, a ausência de valores a balizar as trocas, ou seja, as relações, a comunidade.

#### VASARI E BAUDELAIRE - LINHA DE CONTORNO E LINHA RESULTANTE DO CHOQUE

Começemos por uma linha. Linha que separa. Distingue um e outro e lhes põe fronteiras. Uma linha é algo que não existe, dizia um professor de desenho. Olhe para as coisas. Há linha nelas? Não há. Linha, dizia, é um artifício da mão que desenha para destrinchar o que a língua afirma separados, o que a língua nomeia. Demorará, dizia mais, para que o homem volte a ver o mundo sem linhas. Apenas transmitir das impressões do olho ao papel. Pintar como criança afásica é a verdadeira pintura. Pintar sem nomear.

O mesmo disse Malevich: “Pouco a pouco desaparecem os contornos dos objetos; e assim, passo a passo, o mundo dos conceitos objetivos (...)”.<sup>200</sup> Linha é algo que separa, e no separar constitui. Pode-se dizer que é constituída por aquilo que separa, pelo “entre” que delimita coisas.

Houve querela acerca da importância maior da linha ou da cor na pintura pelo menos desde o século XVI a partir da Itália, e girava em torno da tentativa de garantir à pintura o status de arte liberal. Como o desenho é capaz de fornecer contorno e definição, como era, ao

---

<sup>200</sup> MALEVICH, Kasimir. Suprematismo. In: CHIPP, H. P. (org) Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 346.

mesmo tempo, concepção e contorno, era logo associado à razão e ao intelecto. Os termos *disegno* e *dessein* respectivamente em italiano e francês guardavam duas acepções simultaneamente: a de concepção, desígnio, ou seja, projeto; e a de desenho. Assim é que para Vasari o desenho é “oriundo do intelecto”.<sup>201</sup>

Essa concepção de linha perdurou, por exemplo, na arte acadêmica brasileira. Baudelaire, como veremos, concebe a linha de forma radicalmente diferente.

Para Baudelaire a cor encarna o problema das massas e exige o contraponto: “A cor é portanto, o acorde de dois tons. O tom quente e o tom frio, em cuja oposição consiste toda a teoria, não podem ser definidos de maneira absoluta: eles só existem relativamente.” O colorista deve dar conta, não dos objetos, mas das massas e a cor somente funciona por contraponto, não existindo isoladamente. Aqui a cor é sempre um problema de choque. Os desenhistas são coloristas fracassados porque “...começam por delimitar as formas de uma maneira cruel e absoluta e querem depois preencher estes espaços.”<sup>202</sup>

Assim, para Baudelaire, o desenho deve ser submetido às massas de cor. Vemos aqui como a concepção de linha de Lygia Clark se aproxima daquela proporcionada por Baudelaire, o escritor que enfatizou o caráter impermanente e fluido da vida moderna.

---

<sup>201</sup> VASARI, Giorgio. As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (org). A pintura. Textos essenciais. Volume 9. São Paulo: Editora 34, 2006.

<sup>202</sup> BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1846. In: LICHTENSTEIN. Op. cit. p. 99.

## BICHOS E BABA ANTROPOFÁGICA – DOBRADIÇAS COMO FORMA DE CONSTITUIÇÃO DO HUMANO

### O PROBLEMA DA COMUNIDADE

Do canto da boca caía uma ponta áspera. Abri a boca e puxei. Era um colar de areia, uma folha de alga, um longo verme sem cor que vinha da língua e chegava à garganta, como um delta cuja extremidade se transformasse em pele, em carne, em nervo.

(Metro de Ulna - Marcos Siscar)







Lygia Clark  
Baba Antropofágica  
1976

Numa proposição de Lygia Clark de 1973 denominada Baba Antropofágica, uma pessoa mantém-se deitada enquanto a sua volta outras pessoas ajoelhadas possuem carretéis cheios de linhas coloridas nas bocas. Puxam os fios úmidos de saliva das bocas e os depositam sobre aquela pessoa deitada, formando uma trama. Terminados os fios, há um trabalho doloroso, que machuca as mãos, de quebrar a trama formada.

A linha desta proposição produz a conexão entre os participantes. Esta conexão, porém, tanto é agressiva, geradora de atrito, quanto é destinada a se desfazer. Hélio Oiticica comentou Baba Antropofágica em uma das cartas à Lygia Clark:

... e digo mais: essa linha do ventre/out-saliva-o corpo do outro deitado-morcellemant-baba e a quebra da baba (...) gera agressividade e sofrimento como que extensões que cresceram e

(...) quebrá-las envolve um despedaçamento do próprio corpo...<sup>203</sup>

Como em Baudelaire, há mais uma vez a questão dos fluxos<sup>204</sup> e do choque. A geração de uma ligação e seu rompimento são ambos agressivos. Como não ver que a tentativa de libertação desta trama é impossível porque ela mesma nos constitui, sendo produzida como os fluidos e excrementos de nosso corpo e em conjunto com eles?

Baba – uma necessidade de reconstituir a comunidade através de uma ligação direta entre os corpos, uma ligação também simbólica. Uma ligação que não é nunca tranqüila, ou automática, ou mesmo natural.

Uma pesquisa começada com o estudo das *linhas reais* e que coloca o real em oposição ao *gráfico*, através do acoplamento de placas, metamorfoseia-se em um problema de conexões, de afetações e de efeitos. Uma linha real oposta a linha gráfica e ornamental se transtorna em linha vazia, linha fruto de conexão e fricção, enfim: efeito.

Deleuze, em leitura de Spinoza, refere-se ao efeito como

...o vestígio de um corpo sobre o outro, o estado de um corpo que tenha sofrido a ação de um outro corpo (...). As afecções variam segundo as cadeias de associações entre os corpos.(...) Os signos não têm por referentes diretos objetos. São estados de corpo (afecções) e variações de

---

<sup>203</sup> CLARK, Lygia. Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74. Organizado por Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editada UFRJ, 1998.

<sup>204</sup> Sennett chama atenção para o fato de que o século XVII com William Harvey, mudou-se tanto a concepção de corpo quanto a de cidade a partir da idéia da centralidade da circulação do sangue para a continuidade da vida. Assim como Harvey, Adam Smith atentou para o fato de que o elemento dinâmico da sociedade seria o mercado, ou seja, o fluxo das mercadorias e a supremacia do valor de troca em relação ao valor de uso.  
SENNETT, Richard. Carne e pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 1997.

potência (afectos) que remetem uns aos outros.  
205

Na década de 1970, Lygia Clark formula as *Máscaras Abismo*. Máscaras que turvam a visão, alteram o olfato, modificam o paladar através de adição de matéria com odores diferenciados e à visão são impostas lentes ou plásticos turvos. Lygia diz: "O homem quando põe essas máscaras vira um bicho autêntico, pois a máscara é um apêndice dele."<sup>206</sup> Quando Lygia acopla as máscaras ao corpo, o que provoca, o que parece provocar, é fazer o corpo mancar, redistribuir pesos, turvar a visão, alterar o tato, forjar um outro corpo. Provoca também uma desleitura do mundo, uma impossibilidade de designar, ao que é visto, um nome, um signo.

Os Bichos são formas planas articuladas por dobradiças que devem ser manipulados, testando-se as várias formas que são capazes de assumir. Foram elaborados, por Lygia Clark, no início dos anos 60. São corpos metálicos compostos de planos articulados por dobradiças acessíveis, dir-se-ia mesmo, sedentos de mãos. Ao manipular os bichos as dobradiças equivalem-se às articulações do corpo. Corpos que se dobras uns aos outros, talvez estendendo-se uns aos outros. Afetando-se uns aos outros, gerando efeitos uns em outros.

O Bicho agrega-se ao corpo desfazendo-o assim como os fios da baba que trazem para fora o ventre. Há um costurar na Baba antropofágica, uma cesura feita de fluidos do corpo, deste que se desfaz até o Corpo-sem-Órgãos. Segundo Deleuze, "O corpo sem órgãos é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações."<sup>207</sup> O que se retém neste desfazer-se do corpo não é uma memória do corpo, ou mesmo, nas palavras de Lygia Clark, uma nostalgia, mas este processo mesmo de desfazer-se, desfazer os nomes e os órgãos para uma abertura aos afectos, aos efeitos.

---

<sup>205</sup> DELEUZE, Gilles. Spinoza e as três "éticas". In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 156, 158.

<sup>206</sup> Carta a Hélio Oiticica de 14.11.68. In: *Lygia Clark e Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

<sup>207</sup> DELEUZE, Gilles. Mil platôs, vol 3. p. 12.

Pela primeira vez o existir numa mudança radical do mundo em vez de ser somente uma *interpretação* do mesmo.

(...)

Para mim o objeto, desde o Caminhando<sup>208</sup>, perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação. As luvas sensoriais por exemplo são para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parecia esquecida. Em tudo o que faço há realmente necessidade do corpo que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma *experiência primeira*.<sup>209</sup>

Assim a operação de Lygia Clark parece fazer invaginar o corpo, não para dentro, mas através de acréscimos a ele. Fazer o corpo se estender embaçando as fronteiras, parece fazer tremer as linhas que separam um dentro de um fora. As máscaras de Lygia Clark proporcionam uma hifenização.

Uma costura, uma dobradiça, uma linha vazia, que não é nada, apenas conjunção, articulação. Mas o que faz um hífen? Um hífen impede a taxonomia e a hierarquia. Pergunta-se Derrida<sup>210</sup>: como caracterizar o franco-magrebi por excelência a partir do qual os outros seriam elencados, hierarquizados? Ora, pode-se dizer como deve ser um francês típico e um magrebino típico, mas como seria um franco-magrebi típico? O hífen descarta, assim, a possibilidade da identidade.

O procedimento alegórico de Baudelaire, como observou Benjamin, põe-se como fruto da desconexão entre um presente e seu futuro.

---

<sup>208</sup> Proposição de Lygia Clark em que o participante é incentivado a, com uma tesoura, percorrer as tiras de uma fita de Möebius.

<sup>209</sup> CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Op. Cit. p. 59 e 61. Carta de 26.10.1968.

<sup>210</sup> DERRIDA, Jaques. *El monolingüismo del outro o la prótesis de origen*. Tradução de Horácio Pons. Edição digital em: [www.jaquesderrida.com.ar](http://www.jaquesderrida.com.ar). Acessado em 20.06.2007.

Uma impossibilidade de contar, uma expulsão da experiência para fora do homem que extingue a tradição e põe no lugar da experiência (*Erfahrung*) a vivência (*Erlebnisse*), onde tudo é sensação. Com a experiência relegada aos instrumentos e aos números<sup>211</sup>, o que forja uma comunidade entre os homens? O fato mesmo da incomunicabilidade, o abismo nos pés, a falta de escada. Aí onde abismo se instala, e o melhor é deixá-lo bem descoberto. O abismo é o lugar da inexperiência, por isto é um lugar privilegiado da poesia de Baudelaire e de outros poetas posteriores à Baudelaire, disse Agamben. Daí que o choque (*spleen*) é um procedimento central na poética baudelaireana, forjado a partir da impossibilidade da experiência, "O *spleen* é a sensação que corresponde à catástrofe permanente", afirma Walter Benjamin em *Parque Central*<sup>212</sup>. Procedimento este que retira do estranhamento seu alimento e também alimento de um "...projeto poético que visa fazer do Inexperienciável o novo "lugar comum" a nova experiência da humanidade."<sup>213</sup>

Se é preciso colocar o inexperienciável como único elo de comunidade, então será necessário proporcionar vivências. Se a linguagem (mediação por excelência), para Lygia Clark, provoca uma leitura condicionada da realidade, é preciso eliminá-la também.

A comunidade, como se viu com Benjamin, não pode mais ser mantida por nexos produtivos artesanais como o do contar. Será necessário algo mais (ou algo a menos). A modernidade implicaria algo mais. Uma disjunção abismática em que uma separação somente é possível por uma ligação através de um vértice. Mas este vértice é justo o inexperienciável. Assim também a alegoria, como a mercadoria, e mais ainda, a moeda, são o abismo, um vazio onde os desejos se tentam suprir. A intercambialidade radical das coisas na linguagem é a alegoria.

---

<sup>211</sup> AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: destruição de experiência e origem da história, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

<sup>212</sup> Walter Benjamin. *Parque Central*. In: Flávio R. Kothe (org.), Walter Benjamin, São Paulo: Ática, 1991.

<sup>213</sup> AGAMBEN, G. *Idem*. p. 52.

Se a experiência é impossível, interessa expor o abismo. Assim as Máscaras Abismo de Lygia Clark pretendem provocar o corpo e retirá-lo da linguagem, provocar o choque. Elas são penduradas aos rostos provocando apêndices, agregando aos corpos, não órgãos, para, a partir da perda da experiência, desencadear a singularidade.

Num texto intitulado *Da supressão do objeto*, Lygia Clark escreveu:

Receber as percepções em bruto sem passar por qualquer processo intermediário. (...) O reconhecimento dos espaços percebidos nas últimas proposições em que já não havia nenhum objeto intermediário, como um espaço que reconheço como espaço interior do corpo.

Lygia, ao descrever Baba Antropofágica à Hélio Oiticica numa carta, diz: "...eu não posso me exprimir mais como num espetáculo em que as pessoas nada vivem..."<sup>214</sup>

A baba dupla. Baba que produz a comunidade. A baba como conexão mesma – mas uma conexão corpórea. A baba antropofágica, baba de digestão, de inclusão portanto, tem também este caráter duplo de repulsão e ligação, constituição de comunidade e cáustica, não da comunidade mesma, mas do possível, da "possibilidade de ser".

A linha deixa de ser linha de contorno para se constituir apenas mediante o choque e o espaçamento. Um pensamento sobre linha resulta do problema de comunidade, ou seja, das formas de ligação que se estabelecem entre os pertencimentos e as partilhas. Se pensarmos, com Rancière<sup>215</sup>, na constituição das comunidades a partir das partilhas, ou seja, a partir, simultaneamente, do estabelecimento do comum e da partilha de partes exclusivas, veremos que a distribuição é sempre polêmica, ou seja, pressupõe o choque. Neste sentido, as concepções de linha que abordamos buscam uma resposta para a forja deste comum que não se sustém mais pelos contornos, ou

<sup>214</sup> Lygia Clark – Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*. Op. cit. p. 223.

<sup>215</sup> RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 43, 2005.

seja, pelas fronteiras, mas antes que degradam as fronteiras e se colocam atentos aos fluxos.

\*\*\*

É sem remédio a associação entre Lygia Clark e Hélio Oiticica e, entretanto, alguma coisa vaza dessa associação. Algo que sugere uma ligação menos amena. Não na vida pessoal, mas nas respectivas obras. O pensamento de choque implicado na concepção de linha que extraímos da obras de Clark não difere muito daquela de Oiticica; linha como resultado de encontro, linha como consequência de justaposição e atrito. Uma certa bifurcação, um corte se insinua, principalmente se observamos as obras finais dos dois artistas sob a perspectiva do dispositivo. A última fase da carreira da artista em que arte e terapia indiferenciam-se possui características é consequência de uma constância na busca de Lygia Clark pela “experiência primeira”<sup>216</sup>, enquanto Oiticica, como veremos adiante, retoma o uso da imagem a partir da instância de plágio, ou seja, como “secundariedade”, como reprodução e repetição.

#### ANTROPOFAGIA PER-VERSA

As máquinas de fazer nada não estão quebradas  
(Arnaldo Antunes, Todos)

O prefixo per da palavra PERVERSÃO significa desvio e Oiticica a usa esta palavra interpondo um hífen: “PER-VERSÃO da “sadia” arte brasileira”, escreve em “Lamber o fio da gilete”. Perversão seria então uma versão desviante.

---

<sup>216</sup> CLARK, Lygia. Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74. Op. Cit. p. 59 e 61. Carta de 26.10.1968.

Era 1972. Imagino Hélio Oiticica sentado em frente a uma máquina de escrever, datilografando freneticamente e depois parando abruptamente as mãos; os pensamentos em profusão. Era então esse corpo sentado ali e o meu corpo aqui, algum tempo depois lendo cópias das folhas que Oiticica datilografou. Essa distância entre a escrita de Oiticica e a minha leitura é um pouco óbvia, mas é também um contato meu com isso este artista teria produzido. Contato e distância se produzem mutuamente. É como Lacan que diz que a relação sexual não existe porque o outro é anteparo dos fantasmas e o sexo é sempre, portanto virtual. Mas os fantasmas não aparecem senão na relação, senão no contato e comer (não nos referimos também assim ao sexo?) o outro propõe, certamente, o contato, trazer ao interior o que há de externo, provocar o *Unheimlich*, tornando o estrangeiro em familiar, mas uma familiaridade sempre tensa carregada de sua própria negação, o *Un*.

Oiticica estava lá, escrevendo. Havia traduzido para o inglês o Manifesto Antropófago. E escreveu o texto de título: "LAMBER O FIO DA GILETE". Logo depois seguem-se mais três palavras escritas assim em maiúsculo mesmo:

GÉLIDA GELATINA GELETE

Três palavras que se contaminam na última GELETE, que irradia sua frieza e uma nova característica gelatinosa essa qualidade de ser facilmente cortada. A GELETE congrega em si o instrumento do corte e seu objeto, a gelatina que se oferece ao corte, guardando a ambiguidade do que está dentro e fora num processo assemelhado à Antropofagia oswaldiana. Antropofagia é o contato que retira o colonizador de seu altar e o devolve à carne do mundo, inteiramente profanado pelo contato mais profanatório que existe, ser comido.

Oferecer-se ao palato alheio inverte a proposição antropofágica. Quem oferece o próprio corpo, essa residência da vida nua, ao uso comum pratica uma antropofagia avessa, uma antropofagia reversa, oferece-se como objeto, profana o próprio corpo, profana a própria vida, coloca para o uso comum a própria vida, aquilo que, como afirma Slavoj Zizek, é o mais sagrado contemporâneo.



Escrita como experimentação da linguagem, per-versão da linguagem.

Hélio Oiticica tinha na escrita uma atividade presente e de crescente constância a partir da primeira metade da década de 1960. A escrita de Oiticica, no início, era feita de um certo prestar contas com a sua atividade plástica. Entre descrições e esquemas de formas e cores há também um conjunto de reflexões referentes a questões conceituais, formais e políticas que se colocavam a partir do contato com o pensamento artístico da época e com suas próprias atividades plásticas.

Essa mesma escrita se transforma, paulatinamente, numa experimentação com a linguagem que depõe a sua obra plástica do lugar de objeto da escrita. A escrita de Oiticica passa a ter como objeto a própria escrita, ou melhor, uma experiência com a própria linguagem que não deixa de se contaminar com as experiências plásticas e que se instala no lugar limítrofe da fronteira entre arte e poesia, linguagem e forma plástica.

A constância e a precisão da escrita de Oiticica, sua plena liberdade no trato com a linguagem, ou seja, a própria postura do artista coloca questões à prática da escrita, seja ela crítica ou história da arte, que coloca (um verbo mais adequado seria produzir – o texto produz seu próprio objeto) a arte como seu objeto. Na lida com esses objetos, corre-se o risco de aprisionar o que afinal era o mais puro “exercício experimental da liberdade” em esquemas interpretativos empobrecedores e numa escrita burocrática. Outro risco é o de buscar o que está por trás da escrita como um trauma que se esconde por baixo do comportamento e que seria mister desvendar. Não me parece que haja nada a desvenda, nada a descobrir na obra de Oiticica, nenhum a véu a se retirar. Não porque seja uma obra clara e transparente e que se entrega sem mediações à leitura, mas porque é uma obra que se escusa da concepção de arte como idéia representada. Neste sentido a arte, como para Deleuze, pensa, não representa.

Pensar, portanto sobre a obra de Oiticica requer muito mais exercícios de dobra e de desdobra de uma obra que se instala na superfície do

que busca de desvelamentos a procura da “verdade da obra”. Talvez porque a obra de Oiticica seja mais uma des-obra.

Em 1974, numa carta enviada por Oiticica à Lygia Clark, o artista compara a descrição de Baba Antropofágica feita por Guy Bret e outra feita pela própria Lygia Clark numa carta anterior enviada à Hélio:

De nada adiantam essas descrições se não forem como você as faz; e digo mais: essa do linha-ventre/out-saliva-o corpo do outro deitado-morcellement-baba e a quebra da baba, que gera agressividade e sofrimento como que extensões que cresceram e que quebrá-las envolve um despedaçar do próprio corpo é GENIAL: DAS MAIORES COISAS EU JÁ VI E DÁ UMA DIMENSÃO INCRÍVEL EM TODA ESSA DIALÉTICA/DESCOBERTA/ETC. DO CORPO EM SUA OBRA E NO TODO MUNDIAL (QUE NADA É COMPARADO COM VOCÊ). Isso me alegra pois agiu como uma descoberta como deve ser e não uma descriçãozinha factual de uma experiência coletiva: a expressão verbal e escrita da coisa importa mais que nunca. Não basta o factual: isso e aquilo; as palavras e a escolha dos termos e a construção (como num poema) é que dão a dimensão ao relato da coisa. Guy nesse ponto é um desastre; fica assim como se fosse pica sem tesão: grande e mole; pode haver coisa pior? Quem relata e quem critica ou é artista ou nada é; inadmissível essa merda de crítico numa posição de espectador: volta tudo ao antigo e não há quem possa; principalmente quando se refere a experiências que têm a ver com o comportamento e a ação deste; esse pessoal todo ainda dava certo até o Bicho, mas agora, quando você chega a essa dilatação aguda e impressionante de todos os começos (corpo, sensorialidade, etc.) e já está muito além do que se poderia pensar, essa gente falha; essa relação de cada participante com a força da baba é algo

grande demais, não pode ser descrito factualmente (...)<sup>217</sup>

Este trecho de carta nos dá a noção da exigência de Oiticica quanto aos escritos sobre arte: que não sejam escritos *sobre arte*, não impliquem uma poética adicional, um ornamento de linguagem, mas que se apresentem como um trabalho da própria linguagem a partir de uma linguagem de outra ordem, a partir da plasticidade da linguagem. Se a linguagem não é apenas e só comunicação de uma verdade descoberta, como escrever uma história da arte? Oiticica me interroga, interroga este trabalho e não há escapatória. Na continuidade da carta, Oiticica escreveu:

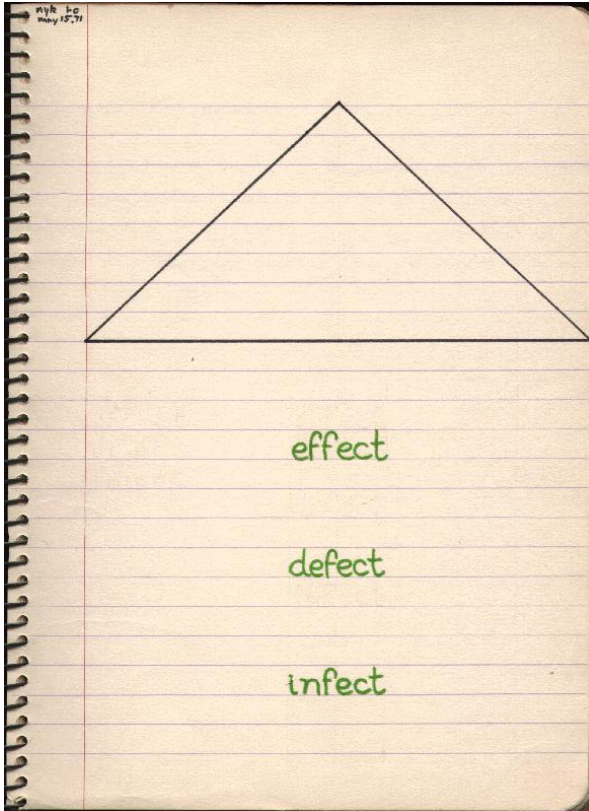
CRÍTICO OU É DA POSIÇÃO DE ARTISTA OU NÃO É. Como já dizia Nietzsche há cem anos: como pode uma COISA MAIOR ser reduzida a UMA MENOR – da descoberta/invenção do artista às mesquinhas idiossincrasias do espectador que não existe mais. Quem vive o que você propõe e dá ou vive ou não vive, mas nunca fica na posição de “assistir” como de fora! Voyeurs da arte! Pior que a pior das inutilidades; eu e a PRIMA [nome dado por Hélio à cocaína] nada temos com isso! Pertencemos à outra raça: VOCÊ É OUTRA RAÇA!

Oiticica vaticina contra a posição de espectador que críticos e, por contiguidade, historiadores assumem. O espectador radicaliza a cisão presente na relação entre o sujeito que contempla e o objeto contemplado. Mas como seria possível se destacar desta posição de conforto no confronto com o dado histórico e assumir essa “posição de artista”? Que confronto com o dado histórico Oiticica nos exige? Que posição, para usar o termo do artista, um historiador deve assumir ao refletir sobre essa obra que se configurou de modo a por em questão a posição de observador/espectador que o sujeito assume?

---

<sup>217</sup> CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 74. Op. cit. P. 226, 227.

Talvez caiba ao crítico e ao historiador per-verter, verter de forma desviada ou desvairada; Oiticica exige “lamber o fio da gilete”, expor-se ao risco, ao contato, ao contágio.



Nesta enigmática página (Tombo: 0317/71) de um de seus inúmeros cadernos, uma triangulação entre efeito, defeito e infectar; talvez uma melhor tradução a esta última palavra fosse contaminar; em seu sentido figurado pode significar corromper ou viciar. Sendo um verbo, Oiticica a mantém para tirar proveito de sua terminação igual. Cada uma das palavras liga-se às outras duas.

A per-versão talvez possa ser lida por meio desta página. Um efeito relaciona-se tanto a um defeito quanto a um contágio. O Contágio gera defeito e produz efeito. Um efeito origina-se de um contágio ou

de defeito. Que o defeito pertença a essa triangulação sugere o aparecimento de um diferimento na repetição, um desvio. Assim que este triângulo estático é gráfico de um movimento em moto-contínuo espiralado da versão. O ponto de partida é sempre arbitrário e a versão relaciona-se com desvio da origem.

Talvez isso responda também ao questionamento à crítica e, por e extensão (ou contágio), à história: effect, defect, infect: efeito, defeito-diferimeto, contágio.

#### UMA ÉTICA DA MALANDRAGEM, ÉTICA DA MARGINALIDADE OU A VIDA NAS QUEBRADAS

Bezerra da Silva, partideiro dos melhores que o Rio de Janeiro já produziu, já no título de uma música, afirma, na forma da tautologia: Malandro é malandro e Mané é Mané. Essa tautologia não tem a forma mesma daquela do minimalismo estadunidense e, de modo geral, da arte moderna, que diz: “O que você vê é o que você vê”<sup>218</sup>.

A música é composta de duas estrofes e um refrão; as estrofes caracterizam o mané e malandro na forma de dualidade.

Na primeira estrofe, “malandro é o cara que sabe das coisas, malandro é o cara que sabe o que quer.” Na segunda estrofe: “Já o Mané, ele tem sua meta”. Entre saber o que quer e ter uma meta há uma diferença, um diferido. Na meta, o objetivo se esgota quando alcançado. Meta é termo usado geralmente na linguagem gerencial e determina o

---

<sup>218</sup> Em “O que vemos, o que nos olha” Didi\_Huberman constrói uma crítica a partir da tautologia minimalista “O que você vê é o que você vê” do minimalismo americano e a estende à busca de autonomia empreendida pela arte moderna. A tautologia caracteriza-se por uma atitude de recusa diante do volume, diante da possibilidade de que nele se encontre mais que sua própria forma que conduz (ou deseja) “uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar”.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. P. 39.

objetivo da instituição. A meta é uma estrada, um tanto reta, que liga um início a um fim, um sujeito a um objeto, uma estratégia a um objetivo, enquanto o querer é claudicante, anda nas quebradas e se reformula a cada passo. Era um gíria comum, e ainda hoje usada, o termo, “nas quebradas”. Malandro anda nas quebradas, nas linhas sinuosas, nas arestas, nas bordas, “na aba”. “O malandro anda assim de viés”<sup>219</sup>. A arte do malandro é o desvio, não a meta. A arte do malandro é o desvio da meta.

## CAGUETE

Sobre o avô Oiticica comentou:

Devo a ele saber todas as línguas latinas bem. Eu falo bem francês (...); eu leio bem o italiano; e eu estudava latim com meu avô que falava onze línguas. (O avô) Tinha princípios de comportamento que, para mim, eram valores que me guiavam, que eu nunca mais esqueci, que meu pai me contou. Certa feita, alguém escolheu meu avô para fazer parte de um júri, que ia julgar alguém, matéria policial. Meu avô não podia se negar a fazer parte do júri 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 um comportamento que nunca me saiu da cabeça. Mas jamais perdoarei alguém que entrega alguém. Para mim a pessoa que entrega, dedura, ou condena alguém é o crime pior, pior até que matar alguém.<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> Da música de Chico Buarque, *A volta do malandro*.

<sup>220</sup> OITICICA, H. em entrevista a Jary Cardoso. In: *Folhetim da Folha de São Paulo*, 05.11.1978.

Coincidem no pensamento de Oiticica a rejeição à caguetagem presente no anarquismo do avô e na malandragem, ambos refratários ao Estado. Na música de Bezerra da Silva:

Já o Mané, ele tem sua meta  
Não pode ver nada que ele cagueta  
Mané é um homem que moral não tem

A moral do Malandro se relaciona ao desvio da normatividade estatal. De dentro do aparelho estatal da justiça, o avô de Oiticica proclama que, frente a ele, qualquer um e todos são inocentes, porque é a relação mesma do indivíduo com o Estado que é desprovida de justiça. É preciso então desviar da norma e da lei, lhe dar um nó. Proclamá-la de uma vez inoperante.

Como hoje, nas periferias das grandes cidades a caguetagem era matéria de julgamento moral, e o malandro que é malandro não cagueta porque não reconhece a face da justiça. Sabemos também que em tempos de ditadura era matéria vital para os que contra ela lutaram. O que se arruína, então, na relação com o Estado é o próprio estatuto da verdade, e se o malandro tem moral é porque desvia deste espaço arruinado.

Em 1968, em homenagem ao amigo morto assassinado pela escuderia Le Cocq, Hélio Oiticica faz o Bólido Cara de Cavalo. O bólido consiste de uma caixa aberta em duas de suas faces. As faces receberam a fotografia de Cara de Cavalo morto com os braços estendidos em forma de cruz. Na face inferior há uma espécie de almofada de plástico contendo pigmento vermelho e a frase impressa: "Aqui está e aqui ficará. Contemplai seu silêncio heróico." Um tecido translúcido se interpõe entre a caixa e nosso olhar.

A crítica de Oiticica sobre o historiador e o crítico de arte é da mesma ordem da crítica que seu avô proclama contra o dispositivo de julgamento ao negar-se a culpabilizar alguém perante a lei. A posição tanto do juiz quanto do júri se duplica na posição do espectador ou daquele que observa os eventos através da luneta ou do microscópio: seu distanciamento em relação ao objeto.

“PER-VERSÃO DA “SADIA” ARTE BRASILEIRA”

Quem é desterrado (*nesso al bando*) ou mesmo bandoleiro, longe de ser um espírito primário, é um sujeito muito peculiar e complexo, alguém não só excluído da lei, mas alguém orientado para que a lei nele permaneça intacta, ao preço de mantê-lo amarrado, *ab-bandonando-o*.<sup>221</sup>

Perversão é uma palavra perigosa. Tanto é assim que pode ser associada tanto aos atos terríveis de tortura do mais recente período negro da história do país quanto a comportamentos desviantes da norma. Assim tradicionalmente se inclui sob esta denominação a pedofilia, o sadismo, o masoquismo, o fetichismo, o canibalismo, a coprofilia, o homossexualismo, a necrofilia, entre tantas outras ditas patologias.

Se Oiticica evoca a perversão, certamente isso não significa a conclamação aos atos que a patologia prescreve, mas um novo termo de subjetividade. Vale perguntar por que o artista não usou o termo subversão, tão mais em voga, tanto mais que havia trabalhado numa certa poética *sub* (na qual “o suplente suplanta”) em dois textos denominados Subterrânia, escritos entre setembro e outubro de 1969<sup>222</sup>.

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*<sup>223</sup> (escrito em 1905), Freud refere-se à perversão como a forma mesma da sexualidade infantil, uma sexualidade polimorfa que pode apontar para uma diversidade de objetos e de formas de satisfação e na qual o objeto ao qual pulsão se dirige é arbitrário, não havendo portanto uma norma (equivalente a um comportamento sexual sadio), ou uma normalidade

---

<sup>221</sup> ANTELO, Raul. *Limites, limi ares*. In: Boletim de Pesquisa – NELIC - Edição Especial Lindes (2008).

<sup>222</sup> OITICICA, H. *Subterrânia*. Tombo: 0382/69

<sup>223</sup> FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Rio de Janeiro: Imago, 1997.



que devesse conduzir a pulsão a um objeto apropriado, próprio. O conceito de pulsão se refere a uma perversão do instinto, um instinto sexual destinado biologicamente a reprodução que se desvia de sua finalidade a partir da entrada do sujeito no mundo simbólico. A primazia genital (o objeto considerado próprio da pulsão) é contingencial e não necessária na formação psíquica do adulto. Freud coloca a perversão como “o negativo da neurose”<sup>224</sup>, ou seja, enquanto os desejos na neurose precisam, para seu exercício, por assim dizer, se travestir por conseqüência do recalque, na perversão o desejo apareceria em estado livre e explícito.

Entretanto, em 1919, no texto *Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais*, as fantasias de espancamento de um de seus clientes forçam Freud a pensar em outra direção, num certo posicionamento do sujeito em relação ao complexo de Édipo em que se evita a angústia resultante da castração. Tendo visto e se certificado da falta de pênis na mãe, a criança não renega a falta mas transfere para outro objeto o falo maternal. O perverso tanto aceita a falta quanto se empenha em saná-la com um objeto substituto, o fetiche, enquanto o psicótico renega a falta e fantasia o falo (recusa a castração) e o neurótico recalca e sublima o desejo pelo proibido. Assim, pode-se considerar que a perversão é uma modalidade de relação com a angústia de castração em que se substitui o falo materno (inexistente) por outro objeto e se elimina também a diferença sexual.

A perversão é então, por conseqüência um modalidade subjetiva de relação com a Lei e como o Outro, ambos tendo interdito o incesto, a complementariedade pré-edipiana entre mãe e filho. A falta no Outro é um atestado da falta em si e a visão da falta na mãe gera um fenda, uma fresta que cinde o eu que só se amplia quando o pai faz a criança perceber (por meio do desejo da mãe que se dirige ao pai) que não é o complemento da mãe e que esse lugar é ocupado pelo pai. O desejo do perverso é então o de se restituir a esse lugar de objeto do Outro como forma de aplacar a cisão.<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> FREUD, S. Idem. p. 157.

<sup>225</sup> SAFATLE, Vladimir. Fetichismo: colonizar o outro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Em *Lamber o fio da gilete*, Oiticica opõe a perversão à saúde (*sadia arte brasileira*) e a associa à borda, e a ambiguidade. Também a perversão é associada à gilete, instrumento de corte, instrumento de separação, de geração de distância, e mais uma vez o artista nos remete à antropofagia "IVAN quer ser mordido".

O que a perversão segundo Freud e Lacan nos podem dizer da perversão abordada por Oiticica nos termos sociais e artísticos e não nos termos da psique individual? Se Oiticica nos propõe a perversão e não a subversão é porque se há uma transmutação de uma ordem, não é uma transmutação em seu contrário, não prevê uma destruição simples da ordem anterior, parece que aí há algo mais complexo e, pra começar, que pressupõe a assunção de uma fresta, de um corte que cinde o sujeito que não apenas se submete ao corte, mas se oferece a ele. Seria preciso *lamber o fio da gilete*, ser mordido, oferecer-se à lâmina, ou seja, assumir a posição de objeto do Outro, essa mesma abordagem que Lacan constituiu, a partir de Freud, para a definição de perversão.

A saúde está, de certa forma, relacionada à norma. Não ignoramos que toda vez que há remoção de favelas, o argumento está sempre relacionado à higiene.

This brings us back to perversion: for Lacan, a pervert is not defined by the content of what he is doing (his weird sexual practices, etc.). Perversion, at its most fundamental, resides in the formal structure of how the subject relates to truth and speech. The pervert claims direct access to some figure of the big Other (from God or history to the desire of his partner), so that, dispelling all the ambiguity of language, he is able to act directly as the instrument of the big Other's will. In this sense, both Osama bin Laden and President Bush, although politically opponents, share a pervert structure: they both act upon the presupposition that their acts are directly ordered and guided by the divine will.<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> ZIZEK, Slavoj, *The Fundamental Perversion: Lacan, Dostoyevsky, Bouyeri*. Disponível em: <http://www.lacan.com/lacinkXXVII6.htm>

\*\*\*

Oiticica, num de seus escritos, cita Gertrude Stein:

Não me consigo ver sem estar falando o tempo todo e desse modo sentir que quando estava falando quando estava observando não estava somente ouvindo mas observando enquanto falava ao mesmo tempo a relação entre o saber-me falando e os a quem estava falando e incidentalmente a quem estava ouvindo e que me vinham dizer e dizer-me à sua maneira tudo o que os constituía.<sup>227</sup>

A reversibilidade e incompatibilidade entre ver, falar, observar, saber-se falando, ver-se falando, sentir-se observando, saber-se ouvindo aparece nesse texto de Gertrude Stein, Oiticica anota, incorpora em seus arquivos, logo depois que discorre sobre seus *Parangolés*. Vestimentas, próteses corporais assimétricas, que cheiram, que performam, que variam em texturas, que dizem e imaginam (porque têm escritos e imagens), que fazem o corpo balançar e mudar de centro de gravidade a cada movimento, pois possuem um peso também assimétrico com o qual o participante aprende a lidar, jogar.

A perversão é assim um jogo, uma troca de papéis, assumir-se outro em plágio: joy, play e hole, palavras que estavam constantemente nos escritos de Oiticica e asseguravam suas táticas, suas malandragens. O pervertido veste a máscara que o Outro lhe designa, coloca-se na função suplementar, mas no jogo de Oiticica essa máscara corrói as microcapilaridades por onde o poder se estrutura ao ler a lei em sua forma literal.

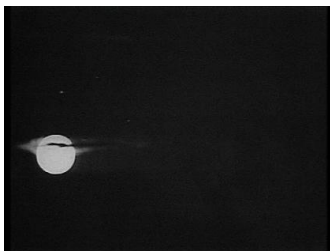
---

<sup>227</sup> OITICICA, H. Eu, como Gertrude Stein. Tombo: 049/72.

**BLOCO 2: NUVEM-FRESTA**

No filme “Um cão Andaluz” de Buñuel, uma NUVEM-FRESTA atravessa a lua e anuncia a navalha que corta o olho da moça-animal. Essa mesma imagem repete-se nas Mancoquilagens que Oiticica faz com Neville D’Almeida que consistem em traçar frestas de cocaína em imagens emblemáticas da época tais como as de Marilyn Monroe e do próprio Buñuel, entre outras. Produzir frestas nos clichês as devolve ao uso; cortar o olhar condicionado e perverter os dispositivos escópicos que o capturam: frestas no espetáculo.

Ninguém no mundo jamais segue a linha reta, nem o homem, nem a ameba, nem a mosca, nem o ramo, nada (Lacan)



Stills do filme *Un Chien Andalou* de  
Buñuel e Dalí. 1929

Em 1974, num extenso documento denominado *BLOCO-EXPERIÊNCIA in COSMOCOCA programa in progress*, Oiticica produziu um arrazoado das experiências de Cosmococa e colocou sua origem na inquietação com a relação espectador-espetáculo: "... a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: porquê?"<sup>228</sup> Oiticica referia-se ao cinema, em cuja relação espectador-espetáculo o primeiro termo é "hipnotizado", "submetido" e "numbeizado" pelo segundo, ou seja, o olhar é capturado pelo dispositivo escópico que é o cinema e, nessa captura do olhar, o corpo se nulifica e o sujeito se condiciona.



Mancoquilagens para Cosmococa

Nos rascunhos de outro texto que o artista pretendia publicar, escrito em 1971, denominado *Auto-retrato*, entre outros assuntos, Oiticica abordou as performances:

performer; performance –

Codificação; tomada de consciência → propor um tipo de atividade que não esteja irremediavelmente reduzida à contemplação do acabado<sup>229</sup>

Ainda neste mesmo documento, Oiticica cita o fragmento 30 de *A Sociedade do Espectáculo* de Guy Debord:

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

<sup>228</sup> OITICICA, Hélio. BLOCO-EXPERIÊNCIA in COSMOCOCA – programa in progress. Tombo: 0301/74

<sup>229</sup> OITICICA, H. Auto-teatro [atribuído]. Tombo 0511/15.

relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de que 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.<sup>230</sup>

Neste documento Oiticica relatou como as COSMOCOCAS tiveram início:

Tudo começou com o q vim a chamar de MANCOQUILAGENS (MANCO (CAPAC) + MAQUILAGENS): invenção de NEVILLE: paródia dos concerns dos 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 que esconde na própria disposição q assume como se fora parte do desenho (...)<sup>231</sup>

Artista e cineasta distribuía em linhas a cocaína em cima de imagens variadas. Entre elas a de Buñuel no New York Times Magazine. Uma linha fina corta os olhos de Buñuel e um instrumento cortante, faca ou navalha, descansa sobre a fotografia. Dois anos antes Oiticica havia escrito *Lamber o fio da gilete* em que imagens de corte, fresta, nuvens intercalam e sobrepõe-se. Invoca-se a célebre cena de *Un chien andalou* de Buñuel de Dalí e imagem do corte na língua, possivelmente inspirada na fotografia de Lygia Pape, como já foi dito.

No filme surrealista de 1929, a primeira cena é de um homem afiando sua navalha e testando seu corte. Saindo do interior de um aposento para uma sacada, o homem observa a noite e a lua cheia enquanto

---

<sup>230</sup> Oiticica cita o texto em inglês. Aqui usamos a tradução brasileira: DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: contraponto, 1997. P. 24.

<sup>231</sup> OITICICA, Hélio. BLOCO-EXPERIÊNCIA in COSMOCOCA – programa in progress. Tombo: 0301/74

fuma. A fumaça do cigarro que sobe sugere a formação de uma nuvem sutil. Corte seco para a figura do homem e outro corte para o rosto em *close* de uma mulher de quem um dos olhos é aberto por uma mão que afasta as pálpebras para expor o globo ocular. Outra mão segurando uma navalha coloca-se em posição de cortar o olho. Outro corte seco e uma nuvem negra e estreita atravessa a lua. Na cena seguinte um olho é fendido por uma navalha e deixa escorrer o líquido vítreo.

Todo o filme, como num sonho, é constituído de imagens cuja relação deve ser construída pelo espectador. Um homem observa sua própria mão de cuja palma saem formigas que se transformam numa mancha negra, uma axila e depois um arbusto. As imagens geram-se umas das outras, transmutando-se e criando conexões impróprias.

Na primeira *Cosmococa*, Hélio incluiu um *slide* em que aparece o retrato de Buñuel impresso numa página do *The New York Times*, com uma carreira de cocaína que corta o olho do cineasta. Algumas nuvens do pó passeiam por cima da sobancelha, num orifício e por cima do nariz e nos lábios. Em *Um cão Andaluz* a nuvem passa rasgando a lua, a navalha passa por sobre o olho e corta ambos: olho e, é fácil imaginar, a tela onde se projeta a imagem; produz-se uma fresta. Neste filme é precisamente a montagem que se mostra, ela mesma, entre as cenas (por que sua seqüência não permite uma leitura de causa e efeito) e na cena do corte no olho. Nas *Cosmococas*, *Oiticica* e *Neville* criam um espaçamento maior, perceptível, entre as imagens, já que são *slides* que se sucedem. Nenhuma imagem se apresenta como seqüência ou conseqüência da outra; não há narração possível, nem mesmo onírica. As músicas se sucedem e *Oiticica* fazia questão que entre a projeção de slides e as músicas houvesse descontinuidades, nunca iniciando no mesmo momento. O sulco de que *Oiticica* falava ainda em fins da década de 1950 e início da década de 60 reverbera aqui em seu limite e reinscreve o ato de Fontana ao fender a tela, suporte do olhar.

O corte no olho do filme surrealista, o corte na tela, o espaçamento entre os *slides* e o corte cocainômano da imagem de Buñuel produzem uma fresta que se replica no olhar, num olhar que se produz como fresta, espaçamento e corte.



A nuvem, essa coisa diáfana situada entre materialidade e impossibilidade de apreensão, corta a lua, e a cocaína corta o olho. Nuvem e cocaína adquirem capacidade de corte, de criação de frestas, ou seja, de inserir um elemento disruptivo na imagem que provoca uma abertura que poderíamos chamar, com Lyotard<sup>232</sup>, de obstáculo à apreensão. Mas, e quando uma fresta, aquilo que, por definição, é o que deixa passar, passa a ser um obstáculo, algo que interrompe, impede?

Em *Lamber o fio da gilete* intercalam e interpenetram, provocam-se imagens de fresta: "layout-gilelte", "gilete-lâmina", "carne vaginada", "o nipple na margem a fresta no avesso", e continua numa proliferação e contágio das palavras. A reciprocidade de todas essas aberturas culmina na última frase do texto: "Corte no olho-vagina sangrando frestas".



---

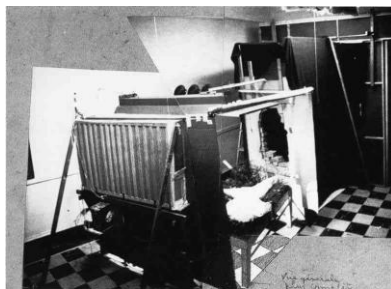
<sup>232</sup> LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Éditions Klincksieck, 1971.

A última obra de Duchamp que só pôde ser exibida depois de sua morte segundo sua vontade, foi assim descrita por Lyotard:

Você põe os seus olhos nos buracos da porta espanhola, você vê uma vulva iluminada ao ar livre por uma lâmpada de 150 watts, sem pêlos, e você acredita ver tudo que quer ver. O que você queria mesmo ver pelo buraco da porta? Justamente, após tê-lo visto, este buraco de mulher, você não sabe mais. Isto e não-isto. Buracos sobre buracos.<sup>233</sup>



Somente se pode ver através de dois buracos de uma porta de madeira, que é o que se apresenta ao público. Dos buracos se vê um torso feminino, feito de couro e outros materiais, deitado sobre a relva. De 1946 a 66 durou a construção desse dispositivo óptico que rivaliza com o constructo perspectivo de Brunelleschi que, segundo Argan, enquanto praticava a ourivesaria, antes da controversa empreitada da construção da cúpula de Santa Maria Del Fiori em Florença, interessava-se pelas investigações do campo da visão. Brunelleschi construiu, no início do século XV, um dispositivo que produz o tipo de visualidade que, segundo Argan, teria sido formalizada por Alberti na teoria da perspectiva.



Marcel Duchamp,  
*Etant donnés*  
1946-66

<sup>233</sup> LYOTARD, Jean-François. Les transformateurs Duchamp. apud RIVERA, Tânia. Arte e Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. P. 56.

Pela descrição é fácil deduzir que os dois retábulos (representando o Batistério e a Praça da Signoria) possuíam acentuado caráter experimental; um deles, aliás, parece ter sugerido a Alberti o princípio da câmara obscura. O primeiro dos dois retábulos tinha de ser olhado pelo reflexo de um espelho posto na frente e paralelamente à superfície pintada, através de um furo que fora aberto nele. No lugar do céu havia uma superfície de prata brunida, que refletia o céu verdadeiro, com suas nuvens movidas pelo vento. O segundo retábulo, grande demais para permitir o artifício do furo no espelho, era recortado ao longo dos tetos dos edifícios representados e devia ser observado de maneira que o céu verdadeiro ocupasse o fundo, completando a pintura. (...) Pelo artifício do furo aberto no meio do retábulo, o espectador era obrigado a observar a pintura, refletida no espelho, do mesmo ponto de vista em que se colocara o pintor.<sup>234</sup>

Brunelleschi fez coincidir a visão do pintor e do espectador através do furo colocado exatamente no ponto de fuga da imagem, conduzindo a uma noção de homem separado da natureza apto a apreender de forma objetiva o objeto, ou antes, de constituir o objeto como tal. O dispositivo da perspectiva posiciona o homem frente à realidade fornecendo a todos e a qualquer um a mesma vista do objeto. Nestes termos e diante dessa possibilidade,

Pela primeira vez, reconhece-se no artista uma personalidade histórica, cuja obra ultrapassa o círculo de artes e abre horizontes novos ao conhecimento humano. No início de uma época que define a arte como invenção, Filippo Brunelleschi surge como o grande inventor, aquele que abre à arte não apenas uma nova

---

<sup>234</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Clássico anti-clássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. P. 86, 87.

dimensão do espaço, a perspectiva, mas também uma nova dimensão no tempo, a história.<sup>235</sup>

Convergem assim, nesse ponto de fuga que estrutura a imagem não apenas o pintor e o espectador mas também o homem como objeto e sujeito da história. Segundo Edgerton<sup>236</sup> a intenção de Brunelleschi não era científica no sentido como conhecemos hoje, mas a de reforçar a espiritualidade cristã na intenção de Deus, ponto a partir do qual se organiza toda a imagem. Entretanto, pouco menos de dois séculos depois, segundo o mesmo autor, Galileu criaria o telescópio e somente pôde compreender o que via (por exemplo, interpretar a superfície irregular da lua como imagem de um objeto redondo e não plano) em consequência dos estudos da perspectiva.

De todo modo o modelo de uma realidade que se organiza a partir de um ponto e que se reproduz a todo e qualquer espectador se fez presente desde Brunelleschi, passando pelas lunetas às câmeras fotográficas e filmadoras atuais.

O buraco deve deixar ver através, mas quando se vê um buraco através de outro, o que exatamente, se vê? Vagina e olho intercalam-se como fresta: Duchamp, Buñuel-Dali e Oiticica.

A fresta não é, materialmente, absolutamente nada, mas assim como o vaso dá forma a um vazio que solicita preenchimento, a fresta é um espaçamento que solicita tanto o encaixe quanto o olhar:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? [...] é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação

---

<sup>235</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Idem. P. 81.

<sup>236</sup> EDGERTON, Samuel Y. Brunelleschi's mirror, Alberti's window, and Galileo's 'perspective tube'. *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, Rio de Janeiro, 2011

. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010459702006000500010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010459702006000500010&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 13.10. 2010.

mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.<sup>237</sup>

No espetáculo, no entanto, tudo se mostra e as frestas cessam, produzindo indiferença entre os objetos de desejo.

O corte que a navalha traça no olho da moça ecoa no corte cocaína nas imagens que Oiticica utilizou nas *Cosmococas*, na proliferação de frestas nos *Penetráveis*, nos *Ninhos*, e nas dobras dos *Parangolés*.

Os dispositivos ópticos produziram sujeitos cujo olhar se destaca do corpo e ganha autonomia, forjando-se instrumento da razão. Oiticica deslocou o espelho para o chão no *NC1* e faz os espectadores girarem a sua volta. O espelho não reflete mais uma realidade organizada a partir de “um ponto só” como disse o artista. As vistas proliferam-se e dependem da posição corporal; o olho incrusta-se no corpo.

#### NAVALHA NO OLHO, GILETE NA LÍNGUA E O OLHAR

No Seminário 11, ministrado no ano de 1964, Lacan trata dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise, entre os quais a pulsão, que o psicanalista aborda a partir de uma pulsão específica, a escópica. Lacan parte de um texto inacabado publicado postumamente de Merleau-Ponty, *O visível e o invisível* e explicita a discordância que surgiu entre os amigos por ocasião do Congresso de Bonneval em 1960, no qual tratou de defender o freudismo visto pela perspectiva do inconsciente estruturado como linguagem; Merleau-Ponty opôs-se duramente porque, argumentou, essa perspectiva guardava um totalitarismo que submetia o inconsciente à ditadura da linguagem.<sup>238</sup>

<sup>237</sup> BARTHES, R. *O Prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.16.

<sup>238</sup> ROUDINESCO trata da questão em: Jaques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: companhia das Letras, 2008. P. 346.

Como o homem é feito do estofado do mundo, no que diz respeito ao olhar, argumenta Lacan, é imprescindível, como o fez Merleau-Ponty, perceber que há uma reciprocidade assimétrica entre ver e ser visto; “vejo de um ponto e sou visto de toda parte”<sup>239</sup>. Assim como a linguagem, o olhar já está lá, antes do nosso nascimento. O olhar preexiste àquele que olha assim como a linguagem preexiste ao sujeito e ele é falado antes de falar. Se Merleau-Ponty atribui isso ao fato de que o homem é do mesmo estofado do mundo, Lacan atribui a uma estrutura suportada por uma falta resultante da castração. Sendo assim, se há uma esquizo que interessa a Lacan não é aquela entre visível e invisível.

A esquizo que nos interessa não é a distância que se prende ao fato de haver formas impostas pelo mundo e para as quais a intencionalidade da experiência fenomenológica nos dirige, donde os limites que encontramos na experiência do visível. 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 angústia de castração.<sup>240</sup>

A esquizo da qual trata Lacan é aquela que se estabelece entre olho e olhar, ou seja, uma fenda, uma fresta se abre entre aquele que se vê olhando e seu próprio olhar que o vê de outra parte. Há sempre um Outro que, quando olho, me olha olhando e esse olhar Outro está como que incrustado no meu.

A última frase de *Lamber o fio da gilete* é:

---

<sup>239</sup> A reciprocidade e dissimetria entre ver e ser visto, me apareceu de forma inusitada numa conversa na fila do ônibus. Ouvi uma senhora relatar à outra ter sido abordada por uma vizinha que veio lhe reclamar de sua tendência à fofoca. A senhora respondeu à vizinha, em tom de chacota e justificativa, apontando a injustiça fundamental implicada no saber sobre o outro: “oras, sou eu apenas a falar de todo mundo e o mundo inteiro a falar de mim.”

<sup>240</sup> LACAN. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques Alain –Miller. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. P. 74.

qual a relação entre MONDRIAN e BUÑUEL? para onde escorre o ketchup? corte no olho-vagina sangrando frestas

Assim mesmo, sem ponto final e sem letras maiúsculas no início das sentenças. O ato anunciado no título “Lamber o fio da gilete” se duplica na cena do corte do olho de *Um cão andaluz* de Buñuel e Dalí. Entre Mondrian e Buñuel, faz sua aparição neste texto montagem a nuvem-fresta, uma nuvem/mancha que em sua característica imaterial, inconstante, evanescente, é capaz de cortar não qualquer coisa, mas o olho. Brunelleschi não pintava o céu, segundo Argan porque “...seu interesse é pois limitado às coisas que, como dirá Alberti, ocupam ‘um lugar’; o céu não ocupa ‘um lugar’, portanto não pode ser reduzido à medida nem conhecido por comparação.”<sup>241</sup>

Oitica escreveu um outro texto ao qual intitulou *Clouds in my coffee*, homônimo a uma música de Carly Simon, popular na época:

...pergunto: qual a relação entre as nuvens de CARLY SIMON e as de EINSENSTEIN – medição de tempo interior ou constatação de realidades aproximadas – enquanto isso estou deitado lendo entrevista do novo ídolo-sem-querer-ser LANCE LOUD o negócio é o seguinte: há uma série (as revistinhas daí já devem ter dado) na TV (channel 13) chamada AN AMERICAN FAMILY na qual durante 8 meses a família LOUD foi escrutinada pela presença do vídeo na sua vida diária...<sup>242</sup>

*Clouds in my coffee* é uma frase de uma música de Carly Simon. No *site* da cantora, alguém pergunta sobre a frase:

Can you tell me what the meaning of the phrase "clouds in my coffee" has in the context of your song "You're So Vain"? I can't quite pin down the metaphor. What are the "clouds" in your coffee?

---

<sup>241</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Clássico anti-clássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. Op. Cit. p. 88.

<sup>242</sup> OITICA, Hélio. *Clouds in my coffee*. Tombo 0481/73 ()

A cantora respondeu:

"Clouds in my coffee" are the confusing aspects of life and love. That which you can't see through, and yet seems alluring...until. Like a mirage that turns into a dry patch. Perhaps there is something in the bottom of the coffee cup that you could read if you could (like tea leaves or coffee grinds).<sup>243</sup>

Nuvem – miragem – mancha: sem forma, sem contorno, delícia dos delírios da não-formas imaginadas, das não-formas inconstantes e mutantes. No texto de Oiticica as nuvens associam-se também ao primeiro *reality-show* televisivo. Lance Loud era um dos filhos da família que, aos 14 anos descobriu-se gay e usava uma peruca em homenagem à Andy Warhol.

O interesse perséptico sobre extensão e distância entre extensões despreza, portanto, aquilo que não se pode conter nessas noções, precisamente o céu e suas nuvens. A nuvem que toma o lugar da navalha e produz fresta, nuvem-fresta, é essa coisa que possui existência sem, entretanto, poder se apreendida através da extensão, que se opõe a organizar-se a partir de um ponto e, portanto, fende as imagens que produzidas com os dispositivos escópicos que se determinam como modelo da visualidade humana.

Um corte ambíguo, que transita entre barbear e castrar. Característica mesma da gilete, cortar dos dois lados; corte também, talvez, o sujeito que empunha a própria gilete; o Outro se apresenta como fendido.

---

<sup>243</sup> Disponível em: <http://www.carlysimon.com/askcarly/archives/archive-052001.htm>

Acessado em: 01.09.2009

"Nuvens no meu café são os confusos aspectos da vida e do amor. Aqueles que não se pode ver diretamente e ainda assim parecem tentadores... Como uma miragem que se torna uma mancha ressecada. Talvez exista algo que esteja no fundo da xícara de café que se pudesse ler, se fosse possível (como as sobras de folhas do chá ou resto dos grãos moídos do café.)" (tradução da autora)



Hélio Oiticica, planejou, neste mesmo começo de década, conjuntamente com o cineasta Neville d'Almeida, as *Cosmococas*, ações que incluíam projeções de *slides* em ao menos duas paredes de um ambiente, música que iam de John Cage a baião, e instruções que deveriam ser seguidas pelo público. Os *slides* eram projetados guardando um intervalo entre eles. A música não deveria nunca terminar ao mesmo tempo que a projeção, impedindo sincronia ou simultaneidade que desse a imaginar qualquer narrativa. Os *slides* tinham a função precisa de aludir ao mecanismo mesmo do cinema que produz movimento, conexão e narrativa a partir de imagens estáticas e desconexas. Justamente, trata-se de expor a maquinaria do cinema através da ampliação temporal das frestas entre um *slide* e outro, entre *slides* e a trilha sonora e ainda as instruções que o público deveria executar, produzir frestas.

O “corte no olho de un chien andalou” é pois, também corte na superfície, na tela onde se projeta a imagem cinematográfica, numa superfície que se oferece de lugar comum e anteparo onde a imagem pode ser acolhida e acomodada, para ser oferecida a um olhar, o olhar do espectador.<sup>244</sup>

Segundo Tânia Rivera: “Espelho ou porta, entre eu e o outro há alguma tela, o que faz de mim um sujeito irremediavelmente cinematográfico.”<sup>245</sup> O *entre* o eu e o outro também produz os dois termos. É a partir de um outro que reconhecemos o nosso próprio eu, bem como estabelecemos uma unidade corporal. A tela da pintura, o espelho, a tela do cinema não diz apenas do mundo, diz de mim, neste

---

<sup>244</sup> Hal Foster relaciona o anteparo ao Simbólico. Para Lacan o homem não vê apenas o mundo como externalidade na forma do cone (ou pirâmide), idealizado no Renascimento, que se projeta a partir do olho daquele que vê. Há um olhar que se dirige do objeto ao homem (assim como a linguagem, a visualidade pré existe ao nosso nascimento). A instância do simbólico como aquela relativa à partilha dos significantes na forma de rede relaciona-se ao anteparo, na medida que este produz uma “mediação entre o olhar-do-objeto (que é da ordem do Real) e o sujeito.”

FOSTER, Hal. O Retorno do Real. In: Concinnitas. Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro Ano 6, vol. 1, número 8, 2005.

<sup>245</sup> RIVERA, Tânia. Arte e Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. P. 58.

caso, me produz. Na citação a autora refere-se tanto ao Estágio do Espelho de Lacan quanto à porta com dois buracos através dos quais se vê um torso nu de mulher com a vagina exposta e nua deitada sobre a relva que Duchamp produziu em *Etant Donn e*, atualmente no *Philadelphia Museum of Art*.

A, digamos, perspectiva cinematográfica do sujeito pode ser pensada pelo menos por duas vias não totalmente contrárias.

Walter Benjamin, no seminal artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, nos alerta para a especificidade da produ o cinematográfica que coloca o ator na condi o de ser testado por um "gr mio de especialistas" que avaliam não a representa o do ator como tal, mas a sua justeza em rela o aos dispositivos de capta o de imagem e som:

Representar   luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone   uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. O interesse desse desempenho   imenso. Porque   diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadinos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões, nas fabricas, durante o dia de trabalho.<sup>246</sup>

Se Benjamin escreve este texto entre os anos de 1935 e 1936, Oiticica trabalha décadas depois, quando a tecnologia de produ o de imagens se torna mais complexa, mais variada nas formas de distribui o, com as televisões, a os videocassetes e na produ o com as tecnologias portáteis de capta o de imagens móveis como as filmadoras Super 8. Mais atualmente a produ o de imagens se expandiu para o âmbito da vigilância e do controle. Isso aponta para outro fen meno ao qual Benjamin já havia se referido: o declínio do mundo privado com a

---

<sup>246</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Walter Benjamin, Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 179.

arquitetura de ferro e vidro. Contemporaneamente se escasseiam os espaços onde o indivíduo se sinta protegido do olhar alheio. Em quase todos os espaços, públicos e privados, há câmeras de vigilância (e onde não existem pressupomos sua existência), o que nos coloca a todos na posição do ator diante do aparato, expostos ao julgamento e ao teste. Essa situação dá um novo significado à paranóia, distúrbio no qual a pessoa tem a sensação de estar sendo vista por todos os lados. É precisamente nesse sentido mesmo que o ator e, por consequência, todas as pessoas, estão expostas à aprovação e desaprovação<sup>247</sup> de um Outro, ou, nos termos de Benjamin, da massa que vê por um olho não mais humano, um olho de máquina. Esse olho não é de ordem divina que organiza o mundo a partir de um ponto só, a partir do ponto mais alto, mas aquele produzido por um conjunto de técnicas maquinicas disseminadas na produção audiovisual. Na produção cinematográfica não há mais a figura de um artista que decide as cores, a composição, o tema, as dimensões; há um conglomerado de especialistas que decidem a partir da possibilidade técnica de cada aparelho. Diretor, técnico de som, diretor de fotografia, cenógrafo, diretor de arte, figurinista, iluminador, editor, etc.

Quando o olhar do Outro se dissemina por todas as partes, Oiticica tratou de produzir opacidades, lugares provisórios protegidos do olhar do Outro e dos outros, lugares propícios para a sacanagem, ou seja, para o desvio. Ainda que nos termos lacanianos o Outro não seja nenhum agente externo onipresente, mas antes uma figura que suporta a imagem que o sujeito produz de si mesmo, a ditadura como terror do estado instalada no Brasil a partir de 1964 produz um Outro que se produz a partir do Estado, através do terror e da extração de informações sob tortura ou caguetagem espontânea, de modo que os

---

<sup>247</sup> É interessante atentar para os fenômenos mais ou menos recente das pegadinhas que proliferaram, sobretudo na década de 1990 nos programas de auditório de TV. Nele, uma pessoa, sem o saber, é colocada em alguma situação e filmada secretamente. Suas reações são julgadas pela audiência. Em um outro caso as formas de vestir são expostas à avaliação de especialistas e moda e etiqueta que julgam a adequação da vestimenta às ocasiões e à moda. Há um programa (no Brasil transmitido pela GNT) que avalia o desempenho sexual de um casal (que é filmado no ato) e sugere formas de torná-lo mais eficiente na geração de prazer.

olhos espalhados por todas as partes como os imagina o paranóico tem sua correspondência nas estruturas sociais. O mesmo pode ser observado em outras situações como vizinhos que denunciaram vizinhos sob o nazismo, nas outras ditaduras na América Latina, etc. A Doutrina Bush, implementada depois dos ataques de 11 de setembro às torres gêmeas, instalou um estado de ataque preventivo em que qualquer nação sob suspeita pode ser atacada, mesmo que não haja nenhum fato que justifique a retaliação. Sabemos já alguns dos resultados dessa doutrina. De qualquer modo, o estatuto do Outro lacaniano se cola de uma forma radical à estrutura social de controle.

## Segundo Debord

No plano das técnicas, a imagem construída e escolhida por outra pessoa se tornou a principal ligação do indivíduo com o mundo que, antes, ele olhava por si mesmo, de cada lugar aonde pudesse ir. A partir de então, é evidente que a imagem será a sustentação de tudo, pois dentro de uma imagem é possível justapor sem contradições qualquer coisa. O fluxo de imagens carrega tudo; outra pessoa comanda a seu bel-prazer esse resumo simplificado do mundo sensível, escolhe aonde irá esse fluxo, e também o ritmo do que deve aí manifestar-se, como perpétua surpresa arbitrária que não deixa nenhum tempo para reflexão, tudo isso independe do que o espectador possa entender ou pensar.<sup>248</sup>

O espe(tá)culo é então o espelho, superfície com a qual lidamos e que produz subjetividade.

Em Marienbad, em 1936, num congresso da IPA (*International Psychoanalytical Association*) Lacan foi apresentar O Estágio do

---

<sup>248</sup> DEBORD, Guy. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. In: DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: contraponto, 1997. P. 118.

Espelho. Embora tenha sido interrompido em sua explanação e não inteiramente compreendido por uma IPA dividida entre seguidores de Melanie Klein e Anna Freud, este texto sempre esteve envolvido em debates e adquiriu centralidade no constructo lacaniano da psique humana. Lacan, segundo Elisabeth Roudinesco<sup>249</sup>, teria se apropriado da concepção de Wallon segundo a qual as crianças têm sua imagem unificada a partir do reconhecimento da própria imagem no espelho, e a desenvolveu em conseqüências interessantes. No estágio do espelho, uma mãe leva seu bebê ao espelho que, como sabemos, não controla ainda seus membros, não tem mando sobre as partes do seu corpo e desconhece sua unidade. Essa mãe nomeia o bebê para ele, lhe diz quem ele é, e essa criança junta virtualmente seu corpo desmembrado numa unidade tendo a imagem da mãe como suporte dessa unidade. Pronto, o bebê entrou no mundo imaginário. Mas ainda não é sujeito porque é apenas, e se compraz em sê-lo, um suplemento da mãe. É o nome do pai, que porta uma lâmina afiada, que corta a relação simbiótica da criança com a mãe, ou seja, castra.

Não importa que tais descrições tenham correspondência com uma psicologia colhida dos dados das pesquisas. Importa a nós aqui uma similaridade de procedimento. Não é que haja uma realidade inteira e toda, completa onde não falta nada antes, e que depois, com a interveniência daquele que ocupa a função paterna, o sujeito venha a aparecer como figura extirpada desse fundo. É que antes do corte não há nada. Vale dizer que é com o corte que o sujeito, a realidade e esse antes do corte, essa totalidade virtual e o próprio corte vem a emergir de uma só vez e a um só tempo. É como na cena de *Um Cão Andaluz*: a nuvem somente vira lâmina depois da cena seguinte, o corte no olho. Assim é após a cena do corte no olho (digamos a cena do trauma) que tudo se constitui, inclusive os acontecidos antes do corte: significar a nuvem como lâmina e a lua como olho. O corte no olho tem um efeito retroativo e ressignifica os eventos ocorridos antes dele; reestrutura a memória em torno deste ponto.

Neste sentido, tanto para Lacan quanto para Benjamin, a despeito de intermináveis diferenças, há sempre um outro refletido num anteparo

---

<sup>249</sup> ROUDINESCO, Elisabeth. Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema. Op. Cit. P. 152 – 163.

que constitui a noção de unidade, funda o sujeito. Que esse outro seja reflexo no espelho ou projeção numa tela de cinema, temos aí a conseqüência dos dispositivos. Eles estão sempre interpostos à própria constituição identitária. Ao fim do congresso em Marienbad, Lacan teria se dirigido à Berlim a fim de assistir às Olimpíadas. Segundo Roudinesco, Lacan não se envolvia nas agitações políticas da época:

A recusa a qualquer engajamento político tinha por corolário uma fascinação confessada pelas formas mais extremas do exercício do poder: poder hipnótico dos ditadores, poder transferencial dos mestres, poder manipulador dos tiranos, poder delirante da loucura no poder. Em suma, esse homem que aspirava ele próprio tornar-se um chefe encontrava prazer em ver funcionar ou em comentar os modos de sujeição das massas pelos mestres e a servidão voluntária daquelas em relação a estas.<sup>250</sup>

Embora Benjamin nutrisse maior empatia com os vencidos, o interesse pela relação entre poder, sujeição e subjetividade era comum aos dois autores. Que esta sujeição não surja apenas das formas violentas, mas da servidão voluntária, era algo que não se poderia ignorar. O sujeito cartesiano presente a si (ao menos no tempo do pensamento) e que tem nos instrumentos a forma de ampliação, uma projeção, de poderes e de razão se encontra com um sujeito opaco a si.

Como nos mostra Safatle, Lacan dedica um lugar importante ao cogito cartesiano, na medida em que é a consciência de si cartesiana que assegura o princípio da razão, ou antes, a razão assegura essa existência autoconsciente, certeza da própria existência como aquele que pensa. Para Lacan, entretanto não há uma coincidência entre aquele que enuncia a frase – sujeito da enunciação - “Eu penso, logo existo” e o sujeito do enunciado. Segundo Safatle, é na década de 1960 que a leitura lacaniana de Descartes teria conseqüências mais

---

<sup>250</sup> ROUDINESCO, Elisabeth. Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema. Op. cit. P. 163, 164.

significativas. “Para Lacan, o cogito nada mais é que o sujeito da ciência (...) O cogito cartesiano encarna o estatuto de sujeito que suporta o discurso da ciência moderna”<sup>251</sup>. A presença a si do sujeito cartesiano implica que o pensamento seja transparente ao sujeito que pensa, ou seja, o sujeito precisa ser consciente; esse sujeito tem acesso a um mundo passível de ser conhecido e representado em conformidade; quando a representação corresponde ao seu objeto: eis a verdade. A positividade e inequivocidade desta relação necessita de um Outro de nome Deus. Para Lacan o sujeito do cogito é um “ato de fala”<sup>252</sup>, não corresponde a nenhuma verdade transcendental na medida que se extingue no momento imediatamente posterior ao da fala: “eu penso, logo existo”.

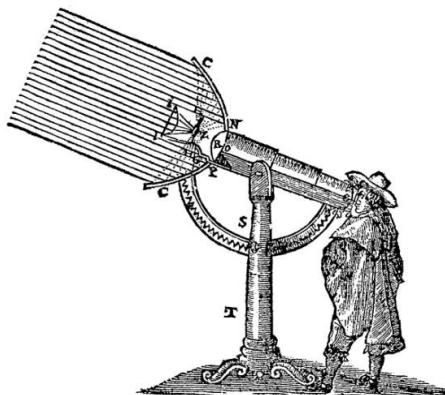
A evidência do *cogito* é uma espécie de evidência visual na qual eu me coloco diante de mim mesmo, ou seja, como Lacan afirma no seminário XI, utilizando uma metáfora de Paul Valéry, em que *eu me vejo me vendo*. Fazendo um pequeno curto-circuito, o que temos na experiência do *cogito*, no final das contas, é algo simétrico à experiência da auto-apreensão de si através do espelho. A consciência é este olhar que examina minhas representações e o pensamento é como um espelho que reflete, de forma clara e distinta, os objetos, dentre os quais o próprio *eu (moi)*. De onde se vê que a consciência é como o olhar que examina e suporta o “eu”.<sup>253</sup>

---

<sup>251</sup> SAFATLE, Vladimir. A ilusão da transparência: sobre a leitura lacaniana do *cogito* cartesiano. In: Ágora - Estudos em teoria psicanalítica, v.III, n.1, Rio de Janeiro: 2000. UFRJ, p.59-76.

<sup>252</sup> SAFATLE, Vladimir. Idem.

<sup>253</sup> SAFATLE, Vladimir. Idem.



Quando a questão é referente ao olhar, a pergunta é a mesma: vejo ali mesmo de onde digo que vejo? O pressuposto da visão é um Outro. O domínio dos dispositivos pelo homem que se pode tirar como consequência do pensamento de Descartes como está figurado no homem que amplia seu olhar através da luneta (a ilustração encontra-se na *Dióptrica* de Descartes) torna-se equívoca; os dispositivos são, de certo modo, anteriores aos sujeitos que são produzidos e distribuídos de acordo com os dispositivos de poder-saber. O poder, entretanto, dirá Foucault, não se produz sem resistência. Entre poder e resistência há antes uma polaridade do que uma dualidade.

Em parte alguma podemos escapar às relações de poder: em compensação, sempre podemos, e em toda parte, modificá-las; pois o poder é uma relação bilateral; ele faz par com a obediência que somos livres (sim, livres) para conceder com mais ou menos resistência. Contudo, bem entendido, essa liberdade não flutua no vazio e não pode querer qualquer coisa em qualquer época; a liberdade pode ultrapassar o dispositivo do momento presente, mas é esse dispositivo mental e social que ela ultrapassa; não se pode exigir do cristianismo antigo que ele tivesse



pensado em abolir a escravidão. O dispositivo é menos determinismo que nos produz do que o obstáculo contra o qual reagem ou não reagem nosso pensamento e nossa liberdade. Estes se ativam contra ele na medida em que o próprio dispositivo é ativo; trata-se de um instrumento "que tem sua eficácia, seus resultados, que produz algo na sociedade, que está destinado a ter um efeito".<sup>254</sup>

O que as fendas oferecem são as rachaduras nestas distribuições dos sujeitos, novos modos de usar os dispositivos, novas articulações nos espaços estratificados da sociedade que garante fluxos e retenções. Quando Oiticica perverte o espaço do dispositivo-moradia (que divide os espaços em lugares de comer, de dormir, de fazer sexo, de limpar-se, etc.) como fez instalando em seu Loft 4 os *Ninhos*, muda toda a forma de usabilidade deste espaço pré estabelecido.

## BLOW UP

Abre-se o portão do que parece ser uma fábrica e por ele passam homens de aspecto cansado. Um deles se demora numa esquina, como que esperando que os outros o percam de vista. Corre até seu carro conversível, de onde manda avisar, por um aparelho de voz, que está a caminho. Logo é abordado por um grupo - um tanto carnavalesco de pessoas com rostos pintados e fantasias - que lhe pede dinheiro. Entre os jornais do banco de trás do automóvel procura um dinheiro que entrega ao grupo. Pega, também do banco de trás, uma máquina fotográfica embrulhada em papel que havia trazido de sua jornada proletária. Salta do carro com a máquina e entra no número 39 onde encontra uma modelo aborrecida com a demora e a

---

<sup>254</sup> VEYNE, Paul. Foucault: seu pensamento, sua pessoa. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. P. 168, 169.

espera. Ela reclama a hora perdida e ele responde “que bom.” Dá um sinal pra Reg, seu assistente, que, rapidamente, faz os preparativos para a seção. O fotógrafo posiciona algumas plumagens. Pede ao assistente um pouco de música. A moça começa a posar diante da máquina e das orientações do fotógrafo, diante, portanto, de um olhar que só se efetiva por meio da câmera. Lentamente o casal se aproxima, os disparos da câmera tornam-se progressivamente mais tensos e rápidos assim como o balé litigioso entre a câmera empunhada pelo fotógrafo e a moça. Quando a intensidade parece máxima, o fotógrafo, que tem a modelo entre as pernas exclama: Yes, yes, yes. Ele desenlaça a alça da câmera do pescoço, levanta-se e senta no sofá. A moça mantém-se deitada. Um telefone toca. O assistente, indiferente à tensão da cena, atende.

\*\*\*

Sons de tiros e sirenes. Manchas claras em um fundo vermelho aparecem em *flashes* fugazes, instantâneos assim como foto variadas. Rosto de mulher, homem próximo a uma mesa de sinuca, pessoas com capas, escritos. Um par de mãos remexe a terra empapada de água. Outras foto: caixotes de feira, casal. Depois uma garrafa encimada por tecidos gira, um homem deitado coberto por tecidos levanta e movimenta-se numa estranha dança. Um rosto aparece transformado a cada instante pela combinação de superfícies coloridas e reticuladas. Depois um homem aparece envolto em um claustrofóbico envelope plástico transparente. Tudo termina com um homem praticando ardorosamente felação com o cano de uma arma, enquanto dirige o olhar para nós que o espiamos.

\*\*\*

Alguém já notou que a palavra inglesa *shot* é tanto o tiro disparado por uma arma quanto o ato que aciona o obturador de uma máquina fotográfica e captura uma imagem, de modo que a forma mesma de captação, tanto fotográfica quanto cinematográfica, implica já uma violência. Também nas duas descrições acima, uma sexualidade está implicada, aquela que se desembaraça de seu objeto tido como natural (outro ser humano do sexo oposto) e tem como objeto a câmera e a arma, artefatos tecnológicos de grande centralidade no século passado. As descrições acima são de dois filmes, sendo o primeiro,

*Blow up* de Antonioni (1966) e o segundo, *Hélio Oiticica*, de Ivan Cardoso (1979). Nos dois filmes faz-se jogo com a relação do ator com o aparato técnico de captação da imagem e sua replicação no espaço do espectador que é colocado no lugar de observador desta relação que se reproduz em sua vida cotidiana, o fato de estar disponível aos dispositivos.

\*\*\*

Entre uma seção de fotos de moda e outra, o fotógrafo escapa. Primeiro vai à casa de um amigo que admira uma pintura de Bracque enquanto pinta sua própria tela colocada no chão e respingada como os *drippings* de Pollock. Referindo-se a sua própria pintura, uma tela iniciada há cinco ou seis anos antes, diz que não significa nada e que apenas com o tempo encontra nelas algo que valha a pena. Depois de voltar ao estúdio e deixar modelos a espera, parte no automóvel até um antiquário onde pergunta por paisagens. O velho que o atende não se dispõe a mostrar nem a vender nada. O fotógrafo sai e fotografa o velho antiquário cuja entrada fica em frente a entrada de um parque.

Esquivando-se de seu estúdio e de seu trabalho repleto de modelos de moda, o herói de *Blow up* perambula, carregando sua máquina fotográfica. Ao chegar a um parque de extensos gramados verdes observa, de longe, um casal envolvido numa espécie de balé ao mesmo tempo amoroso e litigioso e os fotografa repetidamente. Quando tem a oportunidade de revelar o filme, o fotógrafo nota uma mancha estranha um tanto distante do casal. Suspeita de um crime. Amplia sucessiva e obsessivamente a imagem a fim de descobrir a verdade do que teria se passado ali, mas a cada ampliação a imagem se perde, torna-se mais abstrata, menos reconhecível e identificável. O valor documental da imagem fotográfica decresce a cada ampliação.

\*\*\*

*Apocalipopotes* foi uma manifestação ambiental que teria acontecido em julho de 1968<sup>255</sup> dedicado a Zé Celso Martinez Corrêa, pouco

---

<sup>255</sup> Apocalipopótese aconteceu num fim de semana dentro de um evento de duração de um mês denominado *Arte no Aterro* que acontecia no Aterro do

tempo após o teatro Galpão - que apresentava Roda-Viva de Chico Buarque - ter sido invadido, depredado e seus atores terem sido agredidos violentamente <sup>256</sup>. A manifestação prenunciou o Ato Institucional número 5, no fim de 1968, segundo Frederico Morais numa entrevista a Gonzalo Aguilar:

*Apocalipopótese* foi apresentado no fim de semana. Lygia Pape mostrou os *Ovos*, muito próximos à casa-corpo de Lygia Clark. Antônio Manuel fez o trabalho *Urnas quentes* com caixas fechadas. Uma das idéias era levar para o alto do morro umas urnas com um alpinista. No evento do aterro, quando as urnas quebravam apareciam fotografias e recortes de jornais com um claro conteúdo político. Como se fossem caixas de Pandora. Lanari fez umas coisas com plástico. O trabalho mais forte foi o de Rogério: *Cães amestrados*. Ele chamou um amestrador de cães e fez uma espécie de roda como num show circense onde ele fazia discursos.

O Hélio apresentou os Parangolés. Ele tinha participado com eles em Opinião 65 no MAM, onde foi impedido de entrar. Então ele começou a gritar com palavras como “o negro e pobre não entram no museu” e saiu. Aí, ele e o seu grupo (todos da Mangueira) foram para o Aterro fazendo uso do que eu chamo o *lado de fora* do museu. Em *Apocalipopótese*, eu

vesti *Guevarcália*, o parangolé dedicado a Guevara. Também estavam Nildo da Mangueira, Torquato Neto e outros. O parangolé já existia, eu apenas o vesti. Ele sempre acentuou o aspecto duplo do parangolé: visual (as cores em movimento que tem que ver com a experiência) e

---

Flamengo, Rio de Janeiro, organizado por Frederico Morais e apoiado pelo jornal no qual trabalhava na época, Correio da Manhã. Segundo o crítico, o espaço foi cedido à Oiticica que teria convidado Lygia Pape com quem coordenou os trabalhos.

<sup>256</sup> INVADIDO E DEPRDADO TEATRO GALPÃO. Folha de São Paulo, 19.07. 1968.

o tátil (tem compartimentos internos com areia, pode ser raízes de plantas, um pouquinho de brita, etc). O parangolé é tátil-visual. Quando você veste tem sensações hápticas que se ligam aos *bólides*. Cria mais pelas mãos que pelo visual em uma relação bem pessoal, íntima vamos dizer. E com a dança, o parangolé ganha, sobretudo, a dimensão coletiva.

O *Apocalipopótese* teve algo de profecia. Na segunda feira a polícia reprime uma das passeatas diárias que tinha nesse momento e é a primeira vez que usam, para reprimir, cães. A semana anterior tinham usado jatos de água colorida o que recoloca também o trabalho de Moriconi em *Arte no Aterro* que fazia explodir aquelas bolas de borracha com água colorida. Foi um espetáculo que, na sua aparente simplicidade, teve um caráter premonitório. Já no final do ano chegou o Ato Institucional e foi o fim.

Em um texto-poesia em Homenagem à Ligia Pape sobre esta manifestação Oiticica cita os gramados verdes do Aterro como do parque em que o fotógrafo de Blow-up encontra os amantes:

Nininha, xoxôba, xô-xô-ba, é a própria vida,  
 é a glória da tarde que se esvai, é a noite que cai,  
 são os cães que pulam, gestos e circeciam no  
 vazio blowupiano da grama verde.  
 vazio? Vazo comunicante do canto, da dança,  
 das  
 luzes nêgras que se acendem sôbre vestes  
 mattarianas.

Vastos gramados verdes, Aterro do Flamengo e o parque onde o fotógrafo de Blow up surpreende o casal. O campo não é vazio, nos informa Oiticica, é vaso comunicante, espaço aberto de comunicação entre dois espaços, lugar de troca, fluxo. A imagem passa a ser então não mais um registro documental e fiel do real, mas o exercício sobre

ele. A fotografia, como em *Blow up*, não é mais um registro de verdade mas vestígio de contato luminoso, indício<sup>257</sup>.

O espaço não é vazio e homogêneo, é “vazo” comunicante, que deixa passar os fluxos ou os interrompe, como corpos entre os quais se faz transfusão de sangue, como no *Manifesto Antropófago*, onde Oswald escreveu: “A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.”

---

<sup>257</sup> DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.

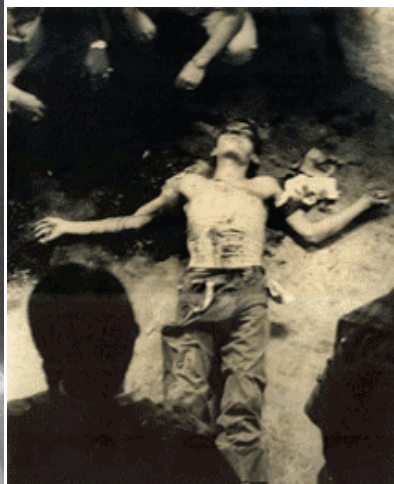
## 3 MORTOS, 3 SACRIFÍCIOS E O ESPETÁCULO.

E por que é que a gente tem que ser marginal ou cidadão?

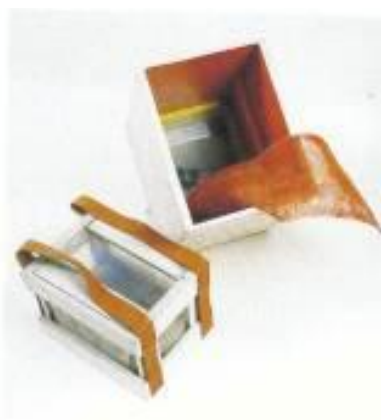
Diga, Zezé.

É pra dar a ilusão de que a gente pode escolher, viu, Dodó?

(Tom Zé, Dodó e Zezé do Álbum Todos os nomes)



*Bólide-Caixa nº 18 – B33  
Homenagem a Cara de Cavalô*



*Bólido Caixa n° 21 - B44*





Alguns mortos aparecem nas obras de Oiticica, seja literária, seja plástica, e nos rastros de sua vida, ou seja, nos seus arquivos.

Três mortos são citados por Oiticica num texto de 1968 denominado *O herói anti-herói e o herói anônimo*, escrito em março de 1968 a respeito da morte de Cara de Cavalo, executado com muitos tiros por policiais, tendo sido tratado pela mídia e governo da época como, nas palavras de Oiticica aquele "que deve morrer". Cara de Cavalo é o herói anti-herói; o Herói anônimo chamava-se Alcir Figueira da Silva e, segundo as notícias que Oiticica lera e descrevera no texto, teria se suicidado ao perceber a iminência da sua captura pela polícia depois de um mal sucedido assalto a um banco em pleno meio-dia. O terceiro morto é

Lamarca<sup>258</sup>, cuja foto e matéria de Jornal Oiticica guardou em seus arquivos. Aos dois primeiros mortos Oiticica dedica algumas de suas obras, nominadamente, *Bólido-Caixa n° 18 – B33* e *Bólido Caixa n° 21 – B44* e a bandeira *Seja Marginal – seja herói*. Nas três obras as imagens dos mortos publicadas nos jornais é (re)apropriada e transportada a um novo contexto distinto das descrições e legendas jornalísticas. Diante da dualidade sociedade x marginalidade, Oiticica questiona-se:

Qual a oportunidade que têm os que são, pela sua neurose auto-destrutiva, levados a matar, ou roubar, etc.. Pouca, ou seja, a sua vitalidade, a sua defesa interior, a sobrevivência que lhes resta, porque a sociedade mesmo, baseada em preconceitos, numa legislação caduca, minada em todos os sentidos pela máquina capitalista consumitiva, *cria os seus ídolos anti-heróis como o animal a ser sacrificado*. (grifo nosso)

Já outra vivência sobrevém a do ídolo anti-herói, ou seja, a do anti-herói anônimo, aquele que, ao contrário do Cara de Cavalo, morre guardando no anonimato o silêncio terrível dos seus problemas, a sua experiência, seus recalques, sua frustração (claro que herói e anti-herói, ou anônimo anti herói, são, fundamentalmente a mesma coisa; essas definições são a forma com que seus casos aparecem no contexto social como uma resultante) – o seu exemplo, o seu sacrifício.<sup>259</sup>

Num fragmento de texto intitulado *Capitalismo como religião*<sup>260</sup>, Walter Benjamin, enumerou quatro características que apontariam para uma “estrutura religiosa do capitalismo”. A primeira seria a

<sup>258</sup> Photo 6: repertory: Lamarca. Tombo: 0419/71-a. Esta imagem integra a série Newyokaises, um conjunto de arquivos com os quais Oiticica tinha intenção de produzir um livro.

<sup>259</sup> OITICICA, Hélio. O HERÓI ANTI-HERÓI E O ANTI-HERÓI ANÔNIMO. Tombo: 0131/68.

<sup>260</sup> BENJAMIN, Walter. Capitalism as religion. [Fragment 74]. In: MENDIETA, E. (Ed.), *The Frankfurt school on religion: key writings by the major thinkers*. Traduzido por Chad Kautzer. London: Routledge, 2004. P. 259 – 262.

extensão e universalização da forma do culto - “sans rève et sans merci”, a todos os campos da vida social; culto este desligado de dogma ou teologia que o sustente ou dirija. Relacionada a esta primeira característica, está a forma mesma da exibição sacra que se cumpre, ininterruptamente, com sua distintiva pompa e ostentação. A terceira característica é que o próprio culto é fonte universalizante de culpa e não mais o lugar de sua expiação ou alívio, implicando, inclusive, o próprio Deus, degradado em sua transcendentalidade, na culpa.

Dois aspectos surpreendem no texto de Oiticica. O primeiro é a afirmação de que a “máquina capitalista” cria o ídolo como ser, como animal (portanto na condição de vida nua) destinado ao sacrifício, ou seja, tanto à exposição pública, ao espetáculo, quanto à morte, ambas condições umbilicalmente ligadas. É particularmente interessante que Oiticica tenha incorporado aos *Bólides* imagens seja do Cara de Cavalo, seja de Alcir Figueira da Silva na posição sacrificial de Cristo morto na cruz cuja imagem carrega a tensão de uma reversibilidade entre sacrifício – morte pelo outro, morte no lugar do outro que se cria como criatura expiatória da culpa alheia – e espetáculo que traduz na imagem a expressão do valor de exposição máximo destituído completamente de valor de uso.

No *Bólide Caixa B33* em homenagem à Cara de cavalo temos um cubo aberto em um dos lados e onde, nos outros, estão impressas, em cada uma de suas faces, a fotografia de Cara de Cavalo morto vastamente publicada nos jornais<sup>261</sup> da época. Uma das faces do cubo é aberta e um véu vermelho se estende sobre o cubo. Dentro uma espécie de almofada de plástico contendo terra, traz impressos os dizeres: “Aqui está e aqui ficará. Contemplai seu silêncio heróico.”

Entra em jogo a disputa pela imagem e significação dos dois marginais e o próprio adjetivo marginal transformado em substantivo. Oiticica verte marginal em herói, anti-herói e anti-herói anônimo - constituindo todos uma mesma ordem de condição - e cujo antônimo não é o vilão

---

<sup>261</sup> Oiticica comprou as fotografias da agência JB, conforme o recibo encontrado nos arquivos de Oiticica: Compra de fotografia. Tombo 0249/66.

mas antes o cidadão, aquele a quem as leis são aplicáveis em sua forma não excepcional.

Oiticica descreveu assim o *Bólido B44*:

poema-romance q incorpora uma foto de jornal ampliada de um marginal q se matou num riacho ao ser alcançado pela polícia: a foto está colocada no fundo da caixa, poema-palavra numa tela q cobre a foto e é puxada, caixa com terra fechada em plástico q é retirada como destampando o mausoléu-poema<sup>262</sup>

Oiticica verte, também o marginal em sacrificado; traslada as significações oferecendo mausoléu ao marginal destinado às covas rasas ou coletivas.

Oferece à imagem espetacularizada tanto um velamento quanto um contexto alternativo àqueles da imprensa escrita. O texto inscrito no *Bólido* entrega-se não apenas ao olhar distanciado, mas ao contato que a almofada convida. A leitura se produz não apenas através do olhar mas também do tato, e estrutura a relação com o outro através de uma ética do contato, na qual a diferença não deve ser aceita através da distancia, mas antropofagicamente. Neste sentido, se há algum multiculturalismo na obra de Hélio Oiticica, ele implica sempre contato e toda a fricção que dele possa surgir. Para Slavoj Zizek<sup>263</sup> o propalado multiculturalismo consiste na aceitação do outro ou da sua diferença contanto que uma distância segura seja produzida, vale dizer, distância que previne o contato e o contágio. Outro modo de aceitação da diferença significa que esta não deve ser demonstrada nem assumida. Zizek utiliza o exemplo da política “não pergunte, não diga” que ainda no governo Clinton, foi assumida como a forma exemplar da lida com o homossexualismo no exército americano. A hipocrisia implícita nessa fórmula, nós a assistimos frequentemente. Nos últimos carnavais no Rio de Janeiro, a mídia, de modo geral, tem

---

<sup>262</sup> Sem título. Tombo: 0098/77.

<sup>263</sup> ZIZEK, Slavoj. Multiculturalismo, ou a lógica cultural do capitalismo multicultural. In DUNKER, C., PRADO, José Luiz Aidar. Zizek crítico: política e psicanálise na era do multiculturalismo. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

aplaudido a volta dos blocos de rua que situam em oposição ao carnaval dito comercial das escolas de samba. Na mesma sentença em que se aprova o carnaval de rua, desaprova-se a sujeira, as fezes, os bêbados, os vômitos, a voluptuosidade sexual, etc, ou seja, desaprova-se o excesso desde há muito relacionado a esta manifestação popular. Não é raro citar-se o exemplo do carnaval de Veneza como exemplo de civilidade. Para Zizek o homossexualismo é repudiado na sua forma explícita porque ele constitui a base libidinal mesma sobre a qual assenta a estrutura hierárquica militar cuja censura sustenta o edifício. Assim o carnaval de rua não pode ser institucionalmente e publicamente aceito com seu excesso.

O que parece estar em jogo nos *Bólides* de Oiticica é precisamente uma ética da diferença como atrito, lida com o excesso do Outro. Zizek nos lembra que:

Bill Gates costuma festejar o ciberespaço como algo que abre perspectivas para o que ele chama de “Capitalismo sem atrito” – expressão que traduz perfeitamente a fantasia social subjacente à ideologia do Capitalismo do ciberespaço: a de um meio de troca completamente transparente, etéreo, de onde desaparece o último vestígio da inércia material. O ponto crucial aqui é que o “atrito” que descartamos na fantasia do “Capitalismo sem atrito” não se refere à realidade dos obstáculos materiais em qualquer processo de troca se sustenta, mas, acima de tudo, ao Real de antagonismos sociais traumáticos, relações de poder, etc., que marcam o espaço da troca social como uma torção patológica.<sup>264</sup>

Tal fluidez e intangibilidade, tal ausência de atrito, já foram apontadas como características da obra de Oiticica, aproximando o pensamento

---

<sup>264</sup> ZIZEK, Slavoj. Multiculturalismo, ou a lógica cultural do capitalismo multicultural. In DUNKER, C., PRADO, José Luiz Aidar. Zizek crítico: política e psicanálise na era do multiculturalismo. São Paulo: Hacker Editores, 2005. P. 21.

plástico acerca da participação implicado nas suas obras e nas de Lygia Clark como forma de aproximação ao mundo virtual computacional:

Suas (de Lygia Clark e Oiticica) trajetórias que vão de trabalhos baseados em objetos às experiências centradas no corpo, de material a imaterial e de processos duros a maleáveis, entretanto, abriram um campo para práticas similares àsquelas da performance eletrônica e arte telecomunicacional, com sua ênfase no fluido, nas trocas intangíveis.<sup>265</sup>

Ao contrário, a obra de Oiticica parece oferecer crescente atrito; produz impedimentos à passagem e ao olhar, produz espaços nos quais o corpo precisa ceder em sua verticalidade em favor “das quebradas”, explora as texturas e as porosidades da matéria. O Outro não é assim nunca recebido em sua face folclórica, destituída de excesso, mas a partir mesmo dessa alteridade excessiva e perturbadora in-corporada (para usar um termo de Oiticica) na marginalidade.

## OUTRO

De fato Cara de Cavalo, alcunha de Manoel Moreira, fora assassinado por policiais com várias dezenas de tiros numa ação de extermínio completamente fora da legalidade, embora realizada por agentes da lei, policiais sedentos de vingança pela morte do Detetive Le Cocq, supostamente cometida por Manoel Moreira<sup>266</sup>. A ação fundou o

---

<sup>265</sup> OSTHOFF, Simone. Lygia Clark and Hélio Oiticica. A legacy of interactivity and participation for a telematic future. In: FUSCO, Coco (org). *Corpus Delecti. Performance art of the Americas*. London: Routledge, 2000. P. 167.

<sup>266</sup> Beatriz Carneiro discute longa e pertinentemente as condições da morte de cara de Cavalo e as reações de Oiticica com relação ao fato. O viés é próximo do nosso, ao abordar a questão a partir da noção de poder de Foucault, embora a autor não inclua a problemática do estado de exceção da forma como Agamben o aborda. Os dois textos (este e o de Beatriz) são, possivelmente, complementares e

grupo de extermínio Le Cocq com anuência do então governador Carlos Lacerda. Assim o próprio Estado sustentava (política e financeiramente) um grupo de extermínio que representava a anulação do próprio estado legal; advinha daí um estado de exceção em que a lei era suspensa a partir da decisão daquele mesmo cujo dever seria o de salvaguardar a lei, o Governador. Para Agamben o estado de exceção é o paradigma que rege a governança atual, é a forma biopolítica de governo cujo modelo central foi a forma de administração nazista, o campo de concentração que reverbera em Guantánamo e, de forma similar, nas favelas, nos lugares em que a lei é suspensa em nome da própria lei e da sociedade.

Lendo este texto de Oiticica com as formas com as quais ele estruturou os bólides é inevitável questionar como Oiticica articula, onde, de que maneira a biopolítica encontra e tem um campo coincidente com a sociedade do espetáculo? Qual o ponto de interseção entre biopolítica e sociedade do espetáculo?

No texto de Oiticica, exemplo e sacrifício pertencem à mesma ordem; aquele sacrificado em nome da sociedade é exemplar e precisa ser mostrado. No *Bólido Cara de Cavallo*, Oiticica retira a imagem do marginal da cova coletiva da imprensa e a reposiciona numa caixa-masoléu que exhibe a imagem através da ausência de duas de suas faces, cobertas, entretanto por um véu; vela-se a imagem.

Oiticica cita as estratégias de Godard como forma de lidar com o dispositivo cinematográfico de modo a não submeter o espectador:

como MONDRIAN pra PINTURA GODARD fundou o antes dele e o depois dele: como querer ignorar ou conjecturar sobre "a arte do cinema" depois q GODARD questiona metalinguisticamente a própria razão de se do fazer do cinema? em 10 anos ele levou a

---

não divergentes, Sobre os dados acerca da morte de Cara de Cavallo recorreremos largamente à pesquisa da autora.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Relâmpagos com Claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário: Fapesp, 2004. P. 216-230.

conseqüências-limite o q dificilmente outros cineastas fariam ou sequer teriam necessidade manifestada para tal: enquanto q nas artes plásticas as coisas caminhavam mais lentamente (e até amornaram e desinteressaram) e CAGE abria elegantemente as janelas da música à total liberdade de INVENÇÃO GODARD dissecou a linguagem-cinema com tanta posta e multivalência só comparáveis aos fenômenos TV e ROCK: o encontro GODARD-STONES-SIMPATY FOR THE DEVIL não foi o de mais um filme (mesmo q filme-invenção ou experimental) → GODARD em VLADIMIR E ROSA desintegra a fala – silencia a visão CAGEANAMENTE com instantes de Black leader – o NAGRA percorre percursos idênticos na quadra de tênis ao contraponto seco da bola de tênis – o NAGRA e ELE emitem fala desintegrante: silábico-melada (...); GODARD ao contrário do romântico naturalista q se volta ao que se chama cinema vérité (como se cinema fosse ficção!) penetra todos os meandros possíveis do cinema: joyful pela libertação gradativa do espectador numbeizado por absolutismos de linguagem e imagem (...)<sup>267</sup>

### Vladimir e rosa em estado de exceção

O filme *Vladimir et Rosa* (1970) de Godard inicia com a imagem de uma senhora sentada num banco ladeada por um carro e uma mala a espera de algo. Ouvem-se tiros (ou barulhos similares) e a mulher, impassível e lentamente, olha para o outro lado. Camisetas sobre o motor exposto de um carro; nas camisetas aparecem escritos os nomes Vladimir e Rosa. Na seqüência seguinte uma voz anuncia - sob imagens fotográficas intercaladas de Lênin escrevendo e Lenin

---

<sup>267</sup> OITICICA, H. BLOCO-EXPERIÊNCIA in COSMOCOCA – programa in progress. Tombo: 0301/74.



discursando, de uma câmera cinematográfica, de um gravador de voz e de manuscritos "pratique et théorie" sobre as imagens - que a própria seqüência fílmica que se apresenta tem por objeto indicar "prática e teoricamente o que vai ser o filme" e que "para encontrar os vínculos entre esta prática e esta teoria partimos de duas imagens de Lênin". A voz tampouco omite-se de anunciar-se como pertencente a Karl Rosa e pergunta porque o filme está sendo produzido. Responde-se que é para "pagar as imagens do filme Palestina". Ainda que assim seja, a voz diz que tal necessidade econômica não impede que o filme se situe dentro de um movimento mais geral e político "que se queria revolucionário". A voz diz que participará de tal filme para saber em que lugar se situa dentro do processo de produção do filme. Decorre desta necessidade de saber seu lugar no processo de produção que participará de um filme que "trata de analisar politicamente o que representa justamente o processo ao qual a justiça burguesa submete atualmente os militantes depois que sua polícia os detivera sob o pretexto de desordem ou de subversão. A voz se sente comprometida..."

Toda a seqüência se segue numa espiral paradoxal em que a voz anuncia os propósitos do filme e sua própria posição nele. Não é um sujeito comprometido com o filme que empresta ao filme sua voz, mas a voz, ela própria assegura estar comprometida com o processo revolucionário. A voz destacada, alienada e captada pelo dispositivo, desprendida de um corpo humano como a força de trabalho (talvez por esta mesma condição) anuncia-se revolucionária. Oiticica nos diz que Godard, neste filme, "desintegra a fala" e certamente essa separação observável em qualquer filme em que o aparato técnico se apropria de imagens e sons dos corpos (humanos, animais, maquímicos, minerais, etc) que os emitem é anunciada e não velada e constitui um novo corpo, o filme. A máquina cinematográfica constituiu com a voz e para a voz a capacidade de desejar. A operação de Godard é refinada. O narrador que normalmente aparece como uma voz alheia, distante, soberana que vê os acontecimentos de um ponto de vista superior, no filme de Godard, aparece totalmente implicada na máquina narrativa, e essa implicação, esta despossessão da voz de um corpo e sua incorporação no filme produz máquina, e a máquina deseja. Assim, a declarada desintegração, separação do corpo da sua voz problematiza,

além do mais, a percepção da unidade corporal como dado natural. Embora Oiticica refira-se, no texto, à metalinguagem este não parece ser o aspecto mais importante dentre as referências que faz à película.

O filme aborda o chamado “Processo dos oito de Chicago”, movido contra manifestantes da nova esquerda estadunidense que se reuniram em Chicago, em plena Convenção Nacional do Partido Democrata de 1968 para protestar contra a guerra do Vietnã. O movimento, organizado por vários grupos, reuniu milhares de jovens e foi severamente reprimido pela polícia. Até este ano, atos referentes à conspiração para incitação à desordem pública (conspiracy to incite a riot) eram uma questão restrita às forças e à legislação locais. Entretanto com o crescimento das manifestações contra a guerra do Vietnã o Congresso Nacional fez destas ofensas crimes federais, sob a nova “Anti-riot law”. A promotoria que antes relutara em indiciar e julgar líderes dos movimentos presentes, e tendia a julgar policiais por brutalidade e excessivo uso da violência, através de uma seqüência de manobras que incluiu aliados do governo Nixon, já em 1969, iniciou o indiciamento e processo contra oito lideranças manifestantes. O júri escolhido era majoritariamente branco, de meia idade e de classe média.

Dentre os acusados estava Bobby Seale, um dos fundadores dos Panteras Negras. Tendo seu advogado adoecido e hospitalizado durante o julgamento, Bobby recorreu ao direito à auto defesa, que lhe foi negado. O juiz Julius Hoffman então designou dois defensores públicos que Bobby recusou. Por insistir enfaticamente no direito à própria defesa Bobby foi sentenciado à prisão por dois anos por desacato à autoridade (contempt to court). A ele também coube prisão preventiva enquanto os outros acusados (todos brancos) ficaram livres durante o processo e foi processado em separado (motivo pelo qual as vezes, os eventos são denominados por “Julgamento dos 7 de Chicago”). Durante o julgamento, por contrapor-se várias vezes ao juiz, Bobby foi algemado e amordaçado.<sup>268</sup> Bobby amordaçado e algemado é mostrado no filme de Godard.

---

<sup>268</sup> SHULTZ, John. The Chicago conspiracy trial. New York: Da Capo Press, 1993.

Ainda quando a voz segue descrevendo o processo um quadro negro onde os nomes das cidades atingidas pelos movimentos estudantis de 68 tomaram lugar: Chicago, Paris, Múnich.

A voz do narrador, alienada do corpo e capturada no filme mostra-se como alienada, e é nessa condição mesma que pode ser revolucionária, desarranjada do lugar e afirmando-se parte de um produto da indústria cinematográfica, peça de um dispositivo. Godard não nos oferece nenhuma personagem empática ao qual poderíamos nos identificar; mesmo os réus do infame processo judiciário aparecem num distanciamento brechtiano<sup>269</sup>, vistos por um olhar que duvida e analisa suas intenções. Godard no entanto repete o gesto dos réus que, num julgamento amplamente reportado, expõem o ridículo maquinário judicial e a incongruência entre o lugar da lei e o espaço da revolta.

#### SANGUE – KETCHUP

As cenas seguintes mostram a perseguição dos jovens e as injúrias corporais que sofreram pelos policiais. As cenas se alternam entre o silencioso movimento de um policial, visto de baixo pra cima (contre plongé), portanto do lugar do estudante, que recebe os golpes do cassetete. As cenas são, entretanto, destituídas de realismo. O sangue é explicitamente derramado sobre os manifestantes sem que nada

---

<sup>269</sup> O distanciamento que Brecht propunha implicava que a ação cênica não deveria desenvolver no espectador a empatia ou antipatia com os personagens; estes deveriam ser mostrados como produto de fabricação, evitando o naturalismo cênico e incentivando uma visada crítica e analítica. A caixa cênica tinha sua quarta parede quebrada e os atores dirigiam-se diretamente à platéia; toda a cenografia era construída a partir das ações e movimentação dos atores em cena.

WILLETT, John. El teatro de Bertold Brecht. Buenos Aires: Cia General Fabril Editorial, 1963.

indique algum ferimento. Um sangue paródia, sangue-ketchup era o que escorria dos corpos dos manifestantes.



Uma segunda voz, em tom de leve deboche informa que a o relatório sobre os incidentes que o governo recebera indicam que a violência teve origem policial. Outro relatório indicava, porém, que dois terços de americanos e franceses aprovaram a violência policial. Diante dessa outra voz popular auferida por pesquisas, decide-se julgar oito policiais e oito manifestantes. Enquanto esse informe ocorre aparecem imagens que transitam entre fotos policiais e fotos das cabines fotográficas automáticas, em voga na época. Essa segunda voz nos avisa que se produziu silêncio sobre o julgamento dos policiais. O tom paródico prossegue em imitação aos documentários apresentando os personagens que se utiliza dos clichês construídos pela mídia em torno dos manifestantes em julgamento. Karl Rosa, a primeira voz, segue aparecendo em sucessivas interrupções à segunda, enquanto afirma: "Não! Sou eu, Karl Rosa!"

O último dos réus a ser apresentado é Bobby, preso, acorrentado, enquanto os outros eram apresentados em liberdade; o governo necessitava, nos avisa a segunda voz, de um negro entre os julgados; por isso Bobby fora preso.

O tom cômico segue apresentando os fatos e, em dado momento, afirma que uma certa lei constituída em 3 de junho de 1968 legisla que mesmo a intenção de provocar revolta constitui crime. "É o que a lei chama conspiração". A paródia segue e a voz nos afirma que, ao contrário do governo, que complicou o caso, o dever do filme é simplificá-los para prestar serviço ao povo "como diriam os camaradas chineses". Crítica e paródia não cessam de se entrelaçar.

\*\*\*

Oiticica havia incluído em Tropicália, penetrável de 1967, os Flãs de Antônio Manuel:

... quando montei TROPICÁLIA em abril de 67 e inseri a mesa-balcão de ANTONIO MANUEL contendo os flãs (ou flans como tem sido usado: o termo é do francês para matrizes de estereotipia: usadas em jornal q é de onde o artista as utiliza): e desse acima citado poderiam ter dito: o que tem isso com TROPICÁLIA: ilustração tristes tropiques decay de novo? Etc.: mas o que era q acontecia e q me fazia tomar essa e não outras obviamente próximas a mim era: q TROPICÁLIA era tentativa-limite não-surrealista de checar esse deslocamento IMAGEM (visual e sensorial: o TODO IMAGEM) numa espécie de salada multimídia sem muito 'sentido' ou 'ponto de vista': as araras e o ambiente fundo de quintal eram tão pouco 'realistas' ou 'meta-realistas' quanto os olhos no poema POPCRETO do AUGUSTO DE CAMPOS: nada com POP ART nem com SUPERREALISMO europeu (e recentemente americano): tão concreto quanto o q parecia evocar: fundação fragmentada de limites da não-representação: nos flãs de A. MANUEL não havia robustez suprarreal: pelo contrário: era pseudo-técnica: pun do plágio: não era poema sentimental do momento sofrido das realidades dos trópicos: era

o jornal-estória esvaziado do vazio da notícia diária ...<sup>270</sup>

A forma paródica (pun de plágio) dos flãs de Antônio Manuel esvaziam o conteúdo da sua forma, ou o contrário, a forma do seu conteúdo. A explicitação da alienação da voz do seu corpo e sua incorporação na máquina filme é explicitada assim como Antônio Manuel utiliza os elementos plásticos dos jornais produzindo sua própria notícia, notícia que a censura abafara: “Polícia militar mata estudante/ a queima roupa”. As imagens impressas no flã, segundo notou Artur Freitas<sup>271</sup>, a despeito de registrarem um corpo em posição horizontal, não deixam decifrar identidades, nomes, personalidades. Como as baixas entre os estudantes e jovens foram muitas durante a ditadura, a imagem transita entre luto e promessa de novas mortes. Como nota Barthes, o ocorrido que uma fotografia registrou é um acontecimento único, irrepetível<sup>272</sup>, mas em cuja reprodução está a promessa de repetição, uma repetição certamente diferida, mas uma repetição.

Antônio Manuel utilizava-se dos flans (usados nas bobinas para impressão de jornais antes do off-set); embora se saiba que o artista fazia interferências nos mesmos, não se sabe quantos e quais deles foram flans descartados pela censura e qual o nível de interferência Antônio Manuel impôs ao material, etc. Segundo o artista:

Continuei a trabalhar com o jornal, aproveitando o material do dia-a-dia, freqüentando oficinas do Jornal do Brasil, Correio da Manhã, O globo (...) de madrugada, às duas ou três horas, para selecionar os flans, pois eles são considerados material de sucata, e corria o risco de perdê-los, como perdi alguns. O flã é essa matriz do jornal que tem seus altos e baixos relevos necessários à impressão. Mas o flã é um material muito bom, quase invisível, e assim tinha de trabalhar sobre

---

<sup>270</sup> OITICICA, H. BLOCO-EXPERIÊNCIA in COSMOCOCA – programa in progress. Tombo: 0301/74.

<sup>271</sup> FREITAS, Artur. Arte e movimento estudantil: análise de uma obra de Antônio Manuel. Revista Brasileira de História, vol. 25, número 49. Associação Nacional de História: São Paulo.

<sup>272</sup> BARTHES, Roland. Câmara clara.

determinados enquadramentos de luz. Tinha que jogar a luz em diagonal, ou de frente, pra enxergar o que estava registrado nele. Alguns são inéditos, porque não se podia mostrar mostrá-los naquele tempo, e são quase todos relativos à violência de rua.<sup>273</sup>

Antônio Manuel, ao resgatar os flans da destruição, resgata a história reportada e imediatamente abortada, imagens abortadas do estado de excessão, os flans correm ao lado das imagens jornalísticas da época, paródias não cômicas, paradoxalmente, trágicas.

Ainda no texto sobre as *Cosmococas*, o espaçamento entre os slides concorre para outro espaçamento, aquele entre obra e paródia:

... explodir portanto em fragmentos-SLIDES é pretexto-conseqüência pra PERFORMANCE-AMBIENTE: isso nos junta e faz-nos saber q não tem mais sentido "obra conjunta" de autoria de artistas (integrativas): EU-NEVILLE não "criamos em conjunto" mas incorporamo-nos mutuamente de modo q o sentido da 'autoria' é tão ultrapassado quanto o do plágio: é JOGO-JOY: nasceu de blague de cafungar pó na capa de disco de ZAPPA WEASELS RIPPED MY FLESH: quem quer a sobrançelha? – e a boca?: sfuum!: pó-SNOW: paródia das artes plásticas: paródia do cinema: ...

A oposição autoria/plágio sede lugar à polaridade fluida entre obra e paródia. Agamben, em texto homônimo apresenta origens (bem entendido, na concepção benjaminiana de origem) e características da paródia.

Uma das origens era a Rapsódia, que, quando interrompida, era intercalada por versão da própria rapsódia que subvertia os acontecimentos, ridicularizando-os. Assim, segundo Agamben,

---

<sup>273</sup> MANOEL, Antônio. Depoimento de Antônio Manuel. Apud: FREITAS, Artur. Arte e movimento estudantil. Op. Cit.

... duas características canônicas da paródia (são): a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes.<sup>274</sup>

Uma outra origem da paródia vem do mundo clássico e se refere a uma “separação entre canto e palavra”, quando, tradicionalmente, mantinham correspondência. A discrepância entre um e outra caracterizavam a paródia; quando isto acontece, segundo Agamben, com Gorgias, abriu-se a possibilidade da prosa como arte. “O rompimento do vínculo liberta um *parà*, um espaço ao lado, em que se instala a prosa.”<sup>275</sup>

A Paródia tanto depende de um modelo quanto lhe é infiel e se caracteriza por “não ter um lugar próprio”<sup>276</sup>; a paródia move-se assim no espaço do Outro, reconhece-o, portanto, mas um reconhecimento através da negação. Antônio Manuel apropria-se do espaço do jornal disseminando nele algo que lhe era estranho, o reconhecimento da violência estatal. A operação de Oiticica, neste sentido, é também paródica, e utiliza-se da forma-cinema e da forma-artes plásticas para incutir-lhes algo que lhes é estranho. No caso do cinema a inoculação é, precisamente, uma separação entre imagem, palavra, trilha sonora que não compõem um “áudio-visual”, termo, aliás, que Oiticica rejeitava porque pressupunha um conjunto cujo propósito central é produzir uma unidade de sentido (produzida pelo ‘ponto só’ ao qual Oiticica referiu-se continuamente), quando essa unidade falseia a fragmentação implicada na produção cinematográfica. Em Vladimir e Rosa essa defasagem constituinte da produção cinematográfica não é apenas explicitada, mas é apropriada como a matéria mesma do cinema.

Assim o “espectador numbeizado” aparece no filme de Godard como o júri branco de meia idade e classe média que olha, sempre de fora, sempre um olhar alheio, o confronto entre o juiz e os acusados, e olha

---

<sup>274</sup> AGAMBEN, Giorgio. Paródia. In: Profanações. Op. Cit. p. 38.

<sup>275</sup> AGAMBEN, Giorgio. Idem. p. 39.

<sup>276</sup> AGAMBEN, Giorgio. Idem. p. 39.



também para a platéia que assiste, olha para fora do seu espaço e julga.



Os réus aparecem em close contra um fundo de madeira tipo pinus enquanto juiz e júri aparecem contra um fundo preto; réus e o sistema jurídico não compartilham um espaço comum. Particularmente no caso do julgamento de Chicago, os réus usaram o espaço jurídico como espetáculo portando-se de forma totalmente inadequada para os padrões da corte: usam roupas hippies, fazem refeições durante o julgamento, conversam entre si, etc.



Quando o advogado dos réus questiona acerca da composição do júri, o juiz responde que “O júri está agora constituído e fica claro que qualquer um com cabelos longos e roupas imbecis que não fale com palavras justas e cortesias em lugares apropriados e justos será considerado um acusado.”

Segundo McQuoid-Mason<sup>277</sup>, a defesa em três famosos e distintos julgamentos apresenta similaridades: os casos de Saddam Hussein, Nelson Mandela e os 8 de Chicago e refere-se a uma estratégia chamada “trashing” ou “power oriented” que distingue-se por - em alternativa a prosseguir com dados que demonstrem a inocência dos réus – questionar a própria legitimidade do sistema legal. A estratégia é próxima a da paródia: usa a estrutura normativa, modelar contra ela mesma, usando seus próprios artifícios para que caia em contradição. O que se expõe, entretanto? A desproporcionalidade entre o sistema

---

<sup>277</sup> MCQUOID-MASON, David. The ‘chicago seven trial’ reloaded: using the chicago seven, Nelson Mandela and Saddam Hussein trials to teach about The role of lawyers, judges and accused persons in the Criminal justice system.

Disponível

em:

[http://law.anu.edu.au/news/2009\\_College\\_Seminars/McQuoid\\_Mason\\_Paper.pdf](http://law.anu.edu.au/news/2009_College_Seminars/McQuoid_Mason_Paper.pdf)

Acessado em 20.08.2010.

jurídico e o réu e entre o sistema espetacular (ou a indústria do entretenimento se se preferir) e o espectador; a reunião de uma dissimetria radical em um espaço que, embora seja partilhado, não possa ser compartilhado; melhor dizendo, o que se partilha é a impossibilidade mesma do uso comum.

## INSTRUÇÕES

Infelizmente não encontrei uma história das instruções, daqueles papéis impressos que acompanham as mercadorias e que devem, supostamente, orientar o consumidor para a montagem e uso do dispositivo. Mas podemos deduzi-la do fato observado por Benjamin de que a tradição como forma de instrução de vida, transmitida oralmente entre os pertencentes de uma comunidade declinou com o trabalho alienado, portanto com o capitalismo e desse declínio surgiu a necessidade que os objetos, os produtos fossem acompanhados de suas instruções de uso e montagem. Crescentemente, a medida que a distância entre o produtor e o consumidor dos produtos se amplia, mais a necessidade das instruções foi expandida. Benjamin relata o declínio da experiência a partir do silêncio daqueles que voltavam dos campos de batalha e “Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca.”<sup>278</sup>

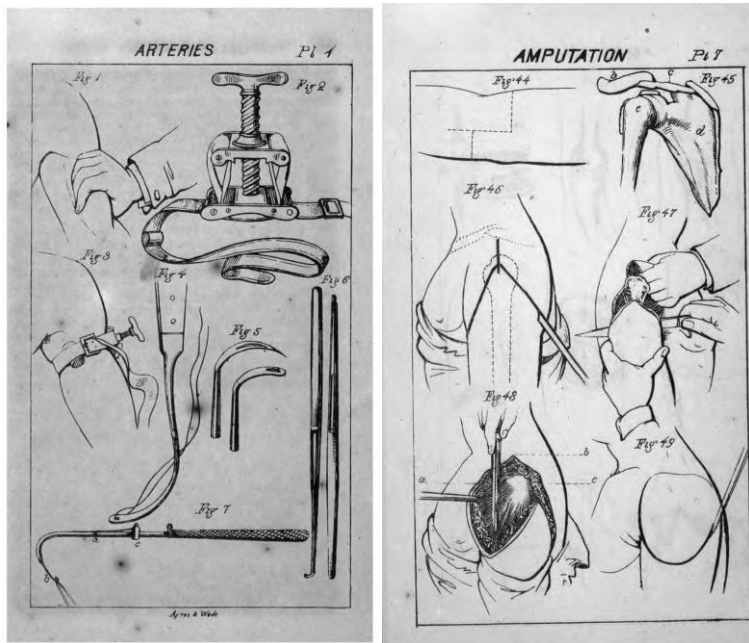
Talvez os livros de guerra mais eloqüentes sobre a perda da experiência sejam os manuais cirúrgicos destinados aos médicos enviados aos campos de batalha. Num manual<sup>279</sup> de bolso preparado pelos Estados Confederados para as suas forças bélicas, nos Estados Unidos, em 1863, encontra-se uma primeira seção explicativa acerca das mais comuns doenças e ocorrências médicas próprias aos campos

---

<sup>278</sup> BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. Op. Cit. P. 115.

<sup>279</sup> A MANUAL OF MILITARY SURGERY. Conferderate States Army, 1863. Disponível em: <http://jdc.jefferson.edu/milsurgcsa/1>  
Acessado em 23.12.2010

de batalha. Num segundo momento do livro, há uma seção de ilustrações de vários procedimentos médicos e o uso dos equipamentos necessários a sua realização.



O que parece haver de particularmente interessante nas instruções é a tentativa, de produzir uma rede concatenada em que as palavras correspondam, acrescentando-lhes ou confirmando sentido às imagens, aos objetos e a uma ordem de procedimentos, ou seja de ações por parte daquele que se propôs a seguir as instruções. Entra em jogo uma série de traduções de palavra em imagem, de imagens em interpretação e reconhecimento de objetos e peças ou partes do corpo humano, e destes em ações que devem levar a um resultado previsto nas instruções: uma amputação, a montagem de um aparelho ou de um móvel, etc. Estas traduções não visam, portanto, perpetuar ou estender a voz de um texto escrito em uma língua particular em outra, mas antes a de atravessar várias linguagens (escrita, imagética) e

vertê-las em ações com objetivos específicos. O prefácio do manual citado acima inicia-se assim:

A convenient Manual of Operative Military Surgery has been much needed in the army the Confederate States. To supply this deficiency, the Surgeon-General has directed the preparation of the present of brief collection of papers. Unambitious of authorship, the officers to whom this duty was confided have sought only to supply, in the briefest possible period, the most comprehensive and, as near as they could, the most convenient hand-book for the use, more particularly, of medicals officers in the field.<sup>280</sup>

A despeito das grandes diferenças entre a tarefa do tradutor e a do escritor e ilustrador de manuais, catálogos e instruções, uma característica preciosa os liga; Gagnebin chama o tradutor de “mestre das passagens e dos intervalos”<sup>281</sup>, aquele incumbido de transladar um texto de uma língua a outra, de um meio a outro. Quem nunca se viu diante do fracasso de montar um móvel, um equipamento ou fazer funcionar um dispositivo qualquer apenas através da leitura das instruções que os acompanham?

Há também um certo fascínio infantil pelas instruções de montagem que acompanham brinquedos, tanto que, freqüentemente, ocupa mais tempo e atenção que o seu uso. Parece que o encantamento decorre dessa distância entre palavra, imagem e ação que precisa ser preenchida por interpretação. A experiência vitoriosa nesse preenchimento de sentido que resulta no objeto montado e completo parece eliminar a angústia que a oscilação da linguagem causa em todos nós.

---

<sup>280</sup> A MANUAL OF MILITARY SURGERY. Confederate States Army, 1863. P. iii. Disponível em: <http://jdc.jefferson.edu/milsurgcsa/1>. Acessado em 23.12.2010

<sup>281</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin: tradução e melancolia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007. P. 14.

Na obra de Oiticica, instruções aos participantes aparecem, inicialmente em 1969, num projeto escrito em Londres e não realizado que, em vários sentidos, prenuncia as *Cosmococas*. Chama-se *NITRO BENZOL & BLACK LINOLEUM*<sup>282</sup> e o artista o caracteriza como “Cinema experimento”. O projeto é composto de *Ideas* numeradas de 1 a 10 para cada uma das quais é prevista a projeção de cenas (takes) e certas instruções são destinadas à audiência. O espaço que Oiticica imagina para esse experimento foi desenhado pelo artista neste documento e consiste de três telas e um espaço vazio que pode ser ocupado de várias formas; nesta IDEIA, por colchões:



Dentre as instruções estão: inalar nitrobenzol (que tem cheiro de amêndoas), tomar Coca Cola, deitar em colchões, sentir a diferença entre vários tipos de tecidos, dançar durante meia hora no palco, dançar na escuridão completa, experimentar objetos sensoriais de Lygia Clark, experimentar sorvetes e líquidos de diversos sabores, etc. No documento, entretanto, não fica claro a forma através das quais estas instruções seriam transmitidas à audiência.

Em outro escrito da mesma época, entretanto, Oiticica refere-se a um projeto (cuja nomeação lhe causava dúvida; estava entre *Helíadas*, *Variados* ou *Pica*) de peça que consistiria em 10 cabines escuras contendo pia e espelho fechadas por cortinas que dariam num espaço em penumbra onde estariam os “espectadores”. Dentre eles voluntários entrariam nas cabines e nela se masturbariam e procurariam “sentir contactos com coisas em volta, depois comer banana, etc;” Logo depois Oiticica localiza esta proposição em relação aos Penetráveis: “mas a relação e continuação lícita da evolução penetrável é que, enquanto antes no penetrável (...) a pessoa era

<sup>282</sup> OITICICA, Hélio. NITRO BENZOL & BLACK LINOLEUM. Tombo: 0322/69.

conduzida a coisas específicas, definidas conceitualmente – abertas, aqui ela é instruída a fazer isso ou aquilo pelo script dado ...”<sup>283</sup>

A continuidade que Oiticica vê entre os Penetráveis e essa peça, sugere também uma descontinuidade em relação à participação do espectador. Num primeiro momento ele é livre para agir como lhe convier em relação às obras que Oiticica lhes propõe. Num segundo momento as instruções (que têm, aliás, um tom imperativo) dirigem, como num *script*, as ações do participante, ou do “instruído”<sup>284</sup> como, humoristicamente, chama Oiticica. Como se pode conceber essa descontinuidade? De fato, a forma instrução ganha centralidade na arte a partir da década de 1960 e sua proliferação deve-se, de acordo com Bruce Altshuler<sup>285</sup> a dois fatores principais. O primeiro seria relativo ao fato de que a arte contemporânea afastou-se do fazer manual e passou a ser executadas por outros, através de projetos. Um segundo fator seria a crescente demanda de curadores de grandes mostras a artistas localizados em várias partes do mundo. Em alternativa ao dispendioso transporte das obras de grandes dimensões, optou-se pela realização da obra no lugar mesmo de sua exposição através de instruções dos artistas à curadores e montadores.

As imagens a serem projetadas nas telas (o uso de cada tela varia de acordo com a IDEIA) são tomadas longas de 10 a 30 minutos, geralmente de situações cotidianas como almoço em torno de uma mesa. Uma pessoa (neste caso o Guy Brett) levanta-se, dirige-se ao exterior e deita no chão. Tira os óculos se os tiver. Uma outra cena seria a de um homem deitado numa cama, entre acordado e dormindo, durante 15 minutos. Depois levanta-se e veste uma roupa

---

<sup>283</sup> OITICICA, Hélio. LDN (atribuído). Tombo: 0499/69.

<sup>284</sup> OITICICA, Hélio. LDN (atribuído). Tombo: 0499/69.

<sup>285</sup> ALTSHULER, Bruce. Art by instruction and the Pre-History of do it. Disponível em: [http://www.e-flux.com/projects/do\\_it/notes/essay/eoo2\\_text.html](http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/eoo2_text.html)  
Acessado em 02.07.2010.

Este texto compõe o catálogo do projeto curatorial de Hans Ulrich Obrist, *do it*, que previa a recriação de trabalhos baseados nas instruções de artistas como forma de reflexão sobre a questão da interpretação. O projeto inclui o site com as recriações em vídeo, instruções dos artistas, entrevistas, textos, etc. [http://www.e-flux.com/projects/do\\_it/homepage/do\\_it\\_home.html](http://www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html)

branca feminina. Caminha no quarto e pega as coisas que desejar durante os 5 minutos restantes da tomada.

Entre as *Cosmococas*<sup>286</sup>, Oiticica previa uma que apropriava-se de uma das instruções de Yoko Ono, do livro Grapefruit:

- 5- a catalogação dos CC já existentes é dada aqui e serve pra mostrar o caráter aberto dos BLOCO-EXPERIÊNCIAS: mas há outras proposições ventiladas em andamento: VIGÍLIA de/para SILVIANO SANTIAGO: a incorporação por RAP in progress e questionnaire in progress de experiências/posições/MUNDO afins simultâneos: CARLOS VERGARA → RAP e CORPO - COMPORTAMENTO - PELE-FANTASIA DO CACIQUE DE RAMOS → abrir-se ao experimental maior → conduzir-se (CORPO!) em vez de ser conduzido (ESPECTADOR) → VERGARA: pele-mutante: COM JOY: como a PELE-FANTASIA DO CACIQUE que é jogada pre alto na dança na RUA-MUNDO: YOKO ONO → MÁSCARA → EMBARALHAR ROLES/SITUAÇÕES/O MUNDO DAS APARÊNCIAS/PSTQUÊS:

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 lhe quiber 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 Ono, numa entrevista a Obrist, relata que começou a dar atenção às instruções ainda criança, no Japão, quando ela, como dever de casa, foi solicitada a "ouvir os sons do dia e traduzir cada som em notas musicais". Já morando em Nova York com seus pais notou a impossibilidade de traduzir os sons dos pássaros na forma da notação musical ocidental. Então lhe ocorreu acrescentar instruções às

<sup>286</sup> OITICICA, H. BLOCO-EXPERIÊNCIA in COSMOCOCA – programa in progress. Tombo: 0301/74.



notações. Depois disso “era natural que desse um passo a partir daí para criar Eventos e Instruções para pinturas e esculturas.”<sup>287</sup>

Nas instruções de Oiticica traduzir e interpretar adquirem também uma força imperativa de seguir o script que, paradoxalmente, provoca o embaralhamento dos papéis, o jogo com a identidade, o uso da máscara.

As instruções de Oiticica são sempre orientadas a um espaço previamente preparado e a uma atuação coletiva:

... e o filme é anti-filme, anti-teatro, anti-happening – é outra coisa, e parece engulir tudo (...)  
preciso arranjar um nome, talvez EXCEÇÕES

---

<sup>287</sup> OBRIST, Hans Ulrich; Ono, Yoko. Mix a building ande the wind. An interview of Yoko Ono by Hans Ulrich Obrist. Disponível em: [http://www.e-flux.com/projects/do\\_it/notes/notes.html](http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/notes.html). Acessado em 02.07.2010.

A citação no original e mais completa:

We received homework in which you were supposed to listen to the sound of the day, and translate each sound into musical notes. This made me into a person who constantly translated the sounds around her into musical notes as a habit.

(...)

When I was living in my parents home in Westchester, N.Y., I was woken up in the morning by a grand chorus of the birds outside my window. I found myself, automatically, making an attempt to translate the sounds of the symphony of birds into musical notes. Then I realized that since the singing of many, many birds was so complex, I could not possibly translate it into musical notations. I didn't have the ability to, is how I first thought. But I immediately realized that it was not a question of my ability, but what was wrong with the way we scored music. Something got lost in the translation when you tried to notate the chorus of the birds. The score became a mere simplification of the natural sounds without it's original intricate beauty. Of course, you could make a whole complex world of musical order, entirely separate from sounds of nature. But if you wished to bring in the beauty of natural sounds into music, suddenly you noticed that the traditional way we scored music in the West was not the way. So I decided to combine notes with instructions. Composers who created Music Concrete must have gone through the same feelings I felt then.

(...)

It was a natural step from there to creating Events and Instructions for paintings and sculptures.

do filme – quem sabe em inglês? EXCESSIONS:  
EXCESS+SESSIONS -?<sup>288</sup>

A seção é excessão, ou seja, uma seção de cinema que comporta um excesso, um além dela mesma, mas que, no entanto, nela tem morada ou acolhimento. À audiência são designados *scripts*. Sobre as Cosmococas, Oiticica escreveu que eram "... quase-cinema pondo de lado a unilateralidade do cinema espetáculo..." Logo depois, em continuidade ao mesmo texto, escreveu: "... a IMAGEM não é o supremo condutor ou fim unificante da obra..."<sup>289</sup>

É no mínimo curiosa a operação de Oiticica. Na intenção da crítica à unilateralidade do espetáculo - ou seja, ao fato de que este produz imagem e comporta-se como o Outro no espelho que designa o significante (ou seja, o sujeito, seu lugar), em vez de, como vinha acontecendo em sua obra anterior - oferecer meios plásticos que, por assim dizer, relembassem ao corpo o exercício das sensações e assim fazer oposição à "imagem unificante" - oferece ao espectador, à audiência, instruções e *scripts* que reduplicam cá, do lado da platéia, o que se faz lá, do lado do espetáculo, investindo o espectador de um papel, uma tarefa.

Oiticica refere-se a *hole*, ou seja, papel, que coloca-se a serviço do prazer do embaralhamento. As instruções que fornece não provêm senão uma máscara que pensaremos aqui na forma do significante, "o semblante por excelência"<sup>290</sup>, segundo Lacan. A lição Lituraterra deste Seminário foi inspirada por frestas traçadas por rios que Lacan avistou entre nuvens de um sobrevôo de avião:

O que se revela por minha visão de escoamento,  
no que nele a rasura predomina, é que, ao se  
produzir por entre as nuvens, ela se conjuga com  
sua fonte, pois que é justamente nas nuvens de

---

<sup>288</sup> OITICICA, Hélio. LDN (atribuído). Tombo: 0499/69.

<sup>289</sup> OITICICA, H. BLOCO-EXPERIÊNCIA in COSMOCOCA – programa in progress. Tombo: 0301/74.

<sup>290</sup> LACAN, Jacques. *Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. P. 114.

Aristófanes me conclama a descobrir o que acontece com o significante, ou seja, o semblante por excelência, se é de sua ruptura que chove, efeito em que isso se precipita, o que era matéria em suspensão.<sup>291</sup>

A referência às nuvens de Aristófanes refere-se à peça de mesmo nome, encenada em no século IV a.C. e trata de um pai que, assolado por dívidas, procura Sócrates. Não tendo sido feliz em lidar com os ensinamentos da retórica envia em seu lugar e a contra gosto, seu filho pródigo Strepsíades. Com este filho, Sócrates mantém o seguinte diálogo:

**Sócrates:** Já te aconteceu de olhar para cima e ver uma nuvem parecida com um centauro ou com um leopardo ou com um lobo ou com um touro?

**Strepsíades:** Sim, o que isso significa?

**Sócrates:** Elas se transformam no que desejam.<sup>292</sup>

Que as nuvens transforma-se no que desejam, eis a crítica que Aristófanes empreende à Retórica. O que se segue, na peça é que, tendo aprendido a manipular a palavra, o filho prova ao pai que seria justo espancar-lhe e ao pai escasseiam argumentos. A palavra, como a nuvem, pode transformar-se no que deseja, o mais alto e o mais baixo. A palavra como as nuvens precipitam-se em outra coisa, vão do céu ao esgoto: "... a literatura é uma acomodação de restos..."<sup>293</sup> As palavras são tomadas como instrumento para que o filho pródigo satisfaça seus desejos mais baixos: espancar o pai; a letra é tomada a serviço do gozo. O termo mesmo que Lacan utiliza: Lituraterre é um

---

<sup>291</sup> LACAN, Jacques. Lituraterre. In: LACAN, Jacques. Outros escritos. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 22.

<sup>292</sup> ARISTÓFANES. As nuvens. Tradução de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. P 349.

<sup>293</sup> LACAN, Jacques. Lituraterre. In: LACAN, Jacques. Outros escritos. Op. Cit. p. 16.

deslizamento de sentidos entre *letter* e *littura*, entre carta (refere-se ao conto de Edgar Allan Poe, A carta roubada) e lixeira. Lacan refere-se ao texto de Poe na medida que, na história, uma carta trafega de mão em mão, pelo seu efeito nos sujeitos implicados, sem que seu conteúdo seja sabido. A carta, logo, o significante, produz efeitos a despeito do significado (o conteúdo da carta).

Quando as nuvens se precipitam, ou quando os semblantes precipitam, há gozo. O deslizamento entre máscara a semblante destina-se a fazer constar que, assim como a nuvem interpõe-se e acoberta algo, esse algo não é nada, ou antes, é nada. A máscara não esconde nada, é mais um papel que se assume, um significante, um lugar na topografia das relações sociais, das relações entre significantes.

Se Oiticica designa papéis e scripts à sua audiência ele trata a realidade como espetáculo; fende a tela de projeção que proporciona anteparo à imagem. A nuvem-fresta é o que causa a precipitação do anteparo do espetáculo, a lona onde todas as coisas podem ser justapostas sem contradição<sup>294</sup>, podem ser projetadas.

Em Literaterra Lacan cita, de Barthes, o livro *O império dos signos*, reintitulando-o para *O império do semblante*. Barthes nota e analisa o hábito japonês de presentear com sofisticados pacotes que excedem seus conteúdos. Sobre o teatro de bonecos, Lacan afirma:

Aliás, como no buraku, tudo o que se diz poderia ser lido por um narrador. Isto é o que deve ter aliviado Barthes. O Japão é o lugar em que é mais natural alguém se apoiar num ou numa intérprete justamente por ele não necessitar de interpretação.

É a tradução perpétua, feita linguagem.<sup>295</sup>

---

<sup>294</sup> DEBORD, Guy. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. In: DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: contraponto, 1997. p. 118.

<sup>295</sup> LACAN, Jacques. *Literaterra*. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. P. 25.

Estamos então de volta à tradução, atividade que faz versão, verte o conteúdo em outra língua, mas uma tradução contínua cujo original é inacessível, perdido ou inexistente. A tradução é um empreendimento, para Benjamin, sempre duvidoso, porque, de uma língua a outra há sempre falta (ou excesso) de sentido e o que a tradução esforça-se por aplacar e por fim deixa transparecer; justamente o que parece estar em jogo nas instruções artísticas: que uma interpretação é sempre faltosa ou excessiva: “toda tradução é um modo, por assim dizer, provisório de se medir a estranheza das línguas entre si”<sup>296</sup>.

Em *Lamber o fio da Gilete*, Oiticica cita Haroldo de Campos: “HAROLDO DE CAMPOS: NOSTORQUATO É COMO SE MALEVICH TIVESSE FEITO SEU QUADRADO BRANCO DE KETCHUP OU SANGUE VIVO”. Plágio e paródia eram temas que possivelmente atravessavam o encontro do artista com o poeta pois este nos afirma um “...movimento plagiocrópico da literatura (...) derivação por ramificação “oblíqua”, (...) tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo”<sup>297</sup>. A derivação antropofágica da literatura na tradução procede, também para Haroldo de Campos como deturpação jocosa da origem, do pai, do início que não é apenas começo, mas fundação. Tradução, portanto, interpretação como “diferença do mesmo”<sup>298</sup>

Na Antropofagia oswaldiana, o ato totêmico de comer o pai não redundava em fundação da lei, mas na voracidade de comer mais, ingerir obliquamente o desejo de instauração da lei, plagiar a lei, torcer a lei, parodiar a lei; uma vingança se instaura como repulsa a esta lei inescapável que Lacan trata por Simbólico<sup>299</sup>.

---

<sup>296</sup> BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Tradução de H. Zohn. London: Fontana, 1982. p. 12.

<sup>297</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 75.

<sup>298</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Idem*. p. 81.

<sup>299</sup> O Simbólico é aquilo que nos insere do mundo da linguagem e foi sempre constituído antes de nós. O Real é o que sobra das tentativas de simbolização. Relaciona-se com isso que imaginamos de uma unicidade anterior a linguagem. O Simbólico é o que corta o Real, subdivide o Real e nomeia aquilo que do Real fora destacado, inserindo-o em uma rede de significantes.

No projeto *Héliadas*, já citado, Oiticia propõe uma platéia para cabines veladas por cortinas pretas por detrás das quais há o imperativo do gozo. O que a platéia ouve é o gozo do outro, por detrás da cortina, e há um outro, solicitado a gozar e de quem se espera o gozo. Ouvir o gozo do outro e a solicitação a gozar tornam-se o mesmo, pois são ambos dirigidos à platéia, ou seja, aos sujeitos-submetidos à sociedade do espetáculo.

O gozo é algo que vem não de um encontro, mas sempre de um re-encontro, portanto de um retorno, mas um retorno a algo que já se des-conhece e não se quer saber. A possibilidade do gozo resulta da castração (e a castração é a renúncia ao gozo), daquele ato impetrado pelo Outro (uma figura paterna) que nos separa do que pensávamos constituir um todo, um completo. Nesse particular a contribuição de Lacan a Freud foi a da formação do sujeito como tal depender dessa constituição em não todo, dessa parte destacada de algum lugar que a palavra atesta: "Ele (o homem) pensa porque uma estrutura recorta seu corpo, e nada tem a ver com a anatomia."<sup>300</sup> Não apenas o sujeito é não-todo, incompleto, mas o Outro que opera o corte também o é. Assim, o que se deseja é o desejo do Outro; O que resta da simbolização, o que não cabe na Ordem Simbólica, essa coisa que do Outro se destacou e que desejamos para nos completar, a isso Lacan denominou o *objeto a*. O Real e o *objeto a* compartilham o fato da dificuldade ou da impossibilidade de simbolizar; nesta formulação terror e gozo andam de par. O gozo, algo a que o sujeito renuncia para entrar na ordem simbólica é alienado da mesma maneira que o trabalho é alienado do trabalhador. O gozo transfere-se para o Outro assim como o trabalho, transfere-se ao capitalista na forma de mais-valia.

---

O Imaginário relaciona-se com a idéia de eu como cristalização, com a noção desta identidade formada como que no espelho, como imagem refletida (como já nos referimos ao estágio do espelho) tendo por suporte sempre a imagem de um outro.

Fink discute com profundidade e clareza essa tópica lacaniana: FINK, Bruce. O sujeito lacaniano; entre a linguagem e o gozo. Tradução de Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

<sup>300</sup> LACAN, Jacques. Televisão. In: LACAN, Jacques. Outros escritos. Op. Cit. p. 513.

Sob o capitalismo do produtivismo industrial, nos avisa Maria Rita Kehl<sup>301</sup>, a forma piramidal da divisão do trabalho - necessária ao aumento da produtividade de um capitalismo ainda nascente cuja necessidade primária era acumular – reverberava em outras divisões entre homem e mulher, aristocracia e proletariado, branco e negro, cristão e judeu, etc.

Quando o aumento da produtividade é tal que não só as classes altas, mas as mais baixas precisam consumir para dar vazão à super oferta de produtos, outra estrutura de gozo se produz. Antes o processo que gerava a mais-valia (que era para o proletariado um menos) extirpava do trabalhador um tempo precioso da sua vida (encurtada pelas péssimas condições de trabalho e horas excessivas de trabalho) e essa mesma mais-valia era drenada não só para o consumo dos ricos (que precisavam diferenciar-se para justificar a apropriação da mais-valia), mas também para reinvestimentos na produção.

Nada desta estrutura deixou de existir. Acrescentou-se a isto o fato de que o proletariado precisa consumir para garantir a demanda condizente com a oferta. E a forma que isso se deu relaciona-se ao imperativo do gozo formulado por Lacan: “Nada força ninguém a gozar senão o superego. O superego é o imperativo do gozo. Goza!”<sup>302</sup> E não há nada mais imperativo que o gozo da propaganda. O que acontece no consumo, entretanto, é que o gozo, mesmo sendo do consumidor, é transferido ao Outro, na forma das claquetes, onde o show ri no lugar da platéia, como nos alertou Zizek, ou das revistas em que os astros aparecem no melhor que a vida pode dar, ou no mais ainda dos carros potentes presos no engarrafamento, etc.

Nesta perspectiva, quando Oiticica pensa em colocar atrás das cortinas parte da platéia gozando e outra parte ouvindo, não resta mais que dizer que o espetáculo, literalmente, goza.

---

<sup>301</sup> KEHL, Maria Rita. Fetichismo. Disponível em: <http://www.mariaritakehl.psc.br/resultado.php?id=15>

Acessado em 21.01.2010

<sup>302</sup> LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985. P. 11.







Ainda e mais uma vez, vamos ao texto sobre as Cosmococas:

BRINCAR SEM SUAR: uma premissa e a meu ver importante característica desse programa in progress é a de q o dever de o artista artesanear seus dons e suor suor físico “na construção de sua obra” (trabalhar-trabalhar) é encarado com uma gargalhada: HÁ! HÁ! HÁ!: NEVILLE e EU não somos de suor: nem quando construía PENETRÁVEL e NÚCLEO suei: meu suor corria sim da DANÇA JOY e não do trabalho pesado: PENETRÁVEIS eram invitations au Voyage à sacanagem do EDEN-cor-som-langor nas tendas-na palha-na areia: a poesia sem sangue evocada por ARTAUD como aquela q deve subir e q se eleva do chão cantando ...<sup>303</sup>

A recusa a suor é a recusa à castração.

---

<sup>303</sup> OITICICA, Hélio. BLOCO-EXPERIÊNCIA in COSMOCOCA – programa in progress. Tombo: 0301/74

\*\*\*

Dois jogos de tênis. No primeiro dois clowns divertem-se ao jogar com uma bola invisível. A bola cai próximo ao fotógrafo que assiste a cena. Solicitam-no, por meio de gestos, que a devolva. Recalcitra e devolve. Esta cena faz parte de *Blow up* de Antonioni.

No segundo um jogo de duplas. Na quadra além das duas duplas acrescenta-se mais uma: um repórter que carrega microfone e aparelho de gravação e questiona o outro. Andam de um lado a outro atravessando a quadra paralelamente a rede. O entrevistado gagueja sem parar e faz gaguejar o jogo, atravessado por essa dupla sobressalente. Esta cena integra o filme *Vladimir e Rosa* de Godard.

Se o jogo de tênis, em ambos os casos, repete o jogo da comunicação entre o repórter e o entrevistado ou repete, ainda, o jogo entre olhar e ser olhado, é a falência mesma da possibilidade de simetria ou de interpretação justa e exata que aparece.

#### O MORIBUNDO QUE GOZA POR MEIO DO DISPOSITIVO

Em 1973, Cris, irmã de Rose e filha de Oto Souza-Mattos, morador do Morro do Estácio, contou a Oiticica<sup>304</sup> que não conseguiu deixar de escrever-pensar.

Era Oto moribundo acometido de câncer, mantido deitado em sua cama, incapacitado dos menores movimentos. Tendo sido usuário de cocaína, alguém da família, utilizou-se do dispositivo bomba de aerosol, geralmente usado para espalhar venenos, como *gadget* de injetar cocaína no nariz de Oto. Um trecho do escrito-espanto de Oiticica segue abaixo:

---

<sup>304</sup> OITICICA, Hélio. Episódio de Oto em seu leito de morte [atribuído]. Tombo: 0401/73

## COKE-CONSCIOUSNESS

flitar o espaço-ambiente no corpo novo-morto → como q aspirar a uma transmutação q substitua o corpo-carcassa por outra coisa → nem múmia nem vida de corpo vivo eterna → **ressurreição?** é mais ressurreição q outra coisa: experiência para além da morte não porque o espírito seja sobrevivente ao corpo: tudo é um e simultâneo: mas porque o fato como química do corpo experimentado como tal assume um tipo de extensão além/extra propriedades normais de um corpo q morre: trip? expansão da consciência? não nada tão específico → a experiência vivida era mais total: **corpo-ambientizada**  
 COQUIFICADO  
 no FLIT-MORTE/VIDA

Um corpo quase morto, vida de uma contigüidade extrema com a morte, expandido, através do dispositivo, como corpo também expandido que se funde/confunde com o ambiente. Aqui o *gadget-pharmakon*<sup>305</sup> que desliza do veneno ao remédio, não se faz remédio-cura, mas remédio-expansão; remedia a prisão de corpo moribundo e incapacitado. Nesse lugar limítrofe entre vida e morte, administra-se ao moribundo um *pharmakon*, forma mesmo de reintroduzir uma ambivalência já presente no corpo quase morto.

Oiticica fez inúmeros desenhos de projetos dos Penetráveis, Ninhos, etc. Estes desenhos conjugam-se a uma execução, a um fazer-se guiado por signos. Geralmente Oiticica não delegava a montagem das suas obras; estava sempre presente na orientação do fazer. Ainda assim as anotações dos projetos de Oiticica eram exaustivas, detalhadas, com indicações precisas de cores, proporções, tamanhos, etc. Nestes projetos Oiticica letra e linha na forma conduzir a uma realidade que se destaca do plano ao espaço, não como projeto arquitetônico, mas como uma reescritura que nunca cessa, nunca completa, sempre carente de mais alguma indicação. Talvez porque soubesse que, por mais exaustivo o projeto, sempre a interpretação encontra uma fresta por onde se instalar.

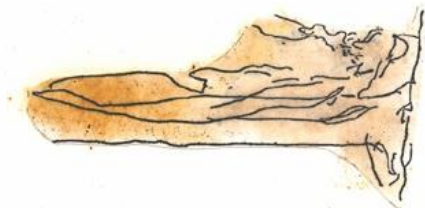
---

<sup>305</sup> DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

Quando escreveu sobre Oto, no entanto, Oiticica produziu um dos poucos desenhos não projetivos. Um emaranhado de linhas de um corpo que é quase-não, quase inexistência. As linhas não contornam nada, não são fechadas, não produzem forma, apenas o fluir.

como se um quase-morto saltasse olímpicamente qual atleta no auge das energias vitais e parasse no salto no alto acima das cabeças

deve ser a isso q chamam  
de **entrega total**



O desenho, colocado entre rastro de ação da mão, inscrição, como rastro de coca das Cosmococas, guarda uma insuspeita volição de Oiticica que Diego Rayck aproxima à bruxaria como evocação, tanto “trazer à memória” quanto “atrair entidades sobrenaturais”. Essa evocação é carregada de uma vontade desmedida:

Desenhar como bruxaria demanda uma espécie de pretensão, mesmo inconfessa, mesmo inconsciente. Mas esta pretensão não diz respeito aos domínios da técnica e da representação, não possui como meta o desenho virtuoso ou qualquer medida de excelência de suas aplicações. Ela se refere a uma intencionalidade não claramente direcionada, a uma ambição que existe desde o primeiro momento em que alguém se dispõe a desenhar, desde a aceitação de uma capacidade mínima para tentar. Frequentemente se destaca o elemento volitivo do desenho, mas não se

comenta muito sobre o descomedimento desta vontade, e sobre o quanto ela faz presente o fracasso e a decepção. Uma vez que *pretensão* essencialmente quer dizer desejo, ambição e presunção, o termo instaura no desenho a possibilidade da ruína.

Desenhar é quase sempre naufragar.<sup>306</sup>

Um desenho quase, pequeno, recortado de um papel e colado em uma folha de texto datilografado anuncia o lugar da ruína em que o corpo pode chegar mais perto do experimento porque está mais próximo da morte. O desenho de Oiticica redobra a ruína corporal em ruína de linha que por pouco, não configura um corpo. O desenho, só se lê com a leitura do texto. Reinscreve-se a outra ruína, outro naufrágio, o da interpretação. Mas a introdução do *pharmakon* não tem a ver com uma restituição da vida, mas com a vitalidade implícita dessa dobra e redobra da interpretação: "Desenhar como se cada desenho fosse uma fogueira acesa sobre os restos da outra. Fazer arder de novo o resto que se queimou, há pouco largado como destroço do navio."<sup>307</sup>

Numa cena gravada em 1979 por ocasião do filme HO de Ivan Cardoso, mas só utilizada no filme *Heliorama*<sup>308</sup> de 2004 do mesmo diretor, a cena se repete:

---

<sup>306</sup> RAYCK, Diego. Desenho com bruxaria. In: DIAS, Aline. (org). Cadernos de desenho. Florianópolis: Corpo Editorial, 2011. p. 201.

<sup>307</sup> RAYCK, Diego. Idem. p. 203.

<sup>308</sup> CARDOSO, Ivan. Heliorama. Rio de Janeiro. 14 min. Disponível em: <http://portacurtas.org.br/index.asp> Acessado em 03.01.2011.



Um par de mãos através do dispositivo, assopra a nuvem de cocaína no nariz do moribundo. Como que reproduzindo Velázquez de *Las Meninas*, os retratos, pendurados na parede à maneira de um salão oitocentista olham para fora da tela de cinema e para o moribundo.

O tempo das seções, tanto em *Cosmococa* quanto em *Nitro benzol & black linoleum*, era definido. Nas exposições que têm sido feitas de *Cosmococa*, trata-se a o programa como vídeo arte; ou seja, ele instalado em espaços onde se projetam os slides em tempo contínuo. Entretanto os dois programas, para Oiticica eram concebidos a partir da noção de seção, uma delimitação temporal demarcada e anunciada à qual a audiência comparece e, coletivamente, é exposta aos programas.

A vídeo arte tradicionalmente apresenta-se como um vídeo em exposição contínua, em que começo e fim confundem-se e conta com a passagem intermitente do espectador individual. Nas seções os espectadores são mantidos continuamente numa sala por um tempo definido e em grupo. Expor *Cosmococa* como vídeo arte degrada a descontinuidade entre som e imagens e das imagens entre elas.

*Cosmococa* e Nitro Benzol podem ser vistas como experiências limítrofes entre cinema performance e fotografia, justamente uma relação paródica que depende, para causar efeito, da forma normativa destas modalidades de arte.

\*\*\*

Zizek, ao comentar, em diversos filmes, as articulações do Real, mostra como este não é somente o resto impossível de ser integrado ao Simbólico mas, em determinadas situações, o ponto que garante a rede simbólica. Seu derradeiro exemplo são as previsões de horóscopo onde se procura aquele pequeno particular e contingente, um signo, que se integra a rede simbólica e a confirma. Todo o resto do horóscopo é legitimado e associado à esta contingência que gera "...o trabalho interminável da interpretação..."<sup>309</sup>; considerável parte do empreendimento de Lacan relaciona-se a destacar o significativo da noção de signo, e mostrar que o primeiro tem existência apenas em sua relação com os outros significantes, enquanto o segundo tem uma relação de contigüidade com a realidade.

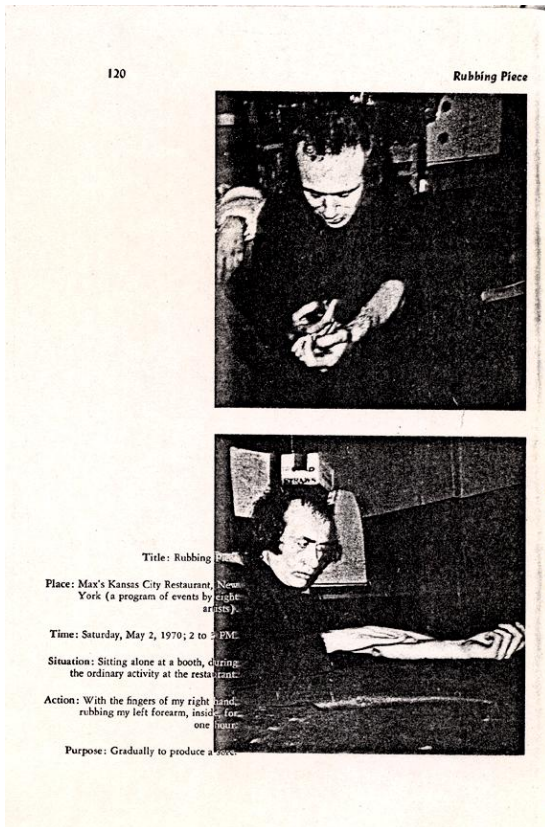
Entretanto no Seminário 20, Lacan retoma o signo precisamente nesta contigüidade com o Real, com algo, portanto, que guarda uma exterioridade ao Simbólico. Este signo tem então, um caráter de indício (agora é hora de um certo malabarismo), ele guarda algo do real, ele é fumaça que surge do fogo, a pegada na areia pisada, a mancha da luz na superfície fotosensível. Fotografia e filme guardam esta contigüidade com o Real e é aí que a imagem retorna para Oitica, não como representação que se liga a um objeto por mimesis de sua forma, mas como índice de um real: "...que não cessa de não se escrever" mas que ainda assim, ou por isso mesmo, insinua-se como os *entres* da escritura. Inscreve-se, não por semelhança, mas por diferença, não por presença, mas por ausência, não por distância, mas por contato.

---

<sup>309</sup> Zizek, Slavoj. Eles não sabem o que fazem. O sublime objeto da Ideologia. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. p.158

Se há uma Mask Piece, em atrito a Masterpiece (obra-prima), há também a Rubbing Piece<sup>310</sup>, registro de performance de Vito Acconci que Oiticica manteve em seus arquivos.

Performance em que o artista atrita a pele dos dedos com a pele do braço até formar uma ferida.



Vito Acconci -  
Rubbing Piece, 1970

Assim, é por contato, fricção, uma contigüidade que Oiticica trata a imagem cinematográfica e fotográfica, como algo do Real excessivo – Oiticica cogitou denominar as seções de exceções – exibido em frestas.

<sup>310</sup> Rubbing Piece de Acconci. Tombo: 0470/70.



Diante do dispositivo espetacular que isola o espectador em uma confortável distância, Oiticica manipula o dispositivo de modo a criar atrito. Tratando fotografia e cinema como atrito, impressão, índice de uma contigüidade a um Real, a arte deixa de ser a captação de um ponto de vista e embaralha as instâncias do uso (profano) e da fruição (sagrado). Como na Antropofagia, a diferença não se constitui por imanência, mas geradas por contato. Não tendo renunciado ao espetáculo, ao cinema, à imagem televisiva, à imagem enfim, Oiticica produz sua crítica a partir da forma de articulação mesma do dispositivo, eliminando a distância, provocando fricção, abrindo frestas por onde o Real deixa rastros.

## POST SCRIPTUM

Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto.

Deleuze & Guatarri. Kafka – Por uma literatura menor

Vai completar uma década que tive uma das conversas mais intrigantes da minha vida. Eu havia combinado de, com amigos, visitar uma exposição no Paço Imperial, no centro da cidade do Rio de Janeiro e, como havia chegado um pouco mais cedo, eu e uma querida amiga ficamos na porta deste edifício esperando o restante do grupo quando um mendigo nos abordou. Não vinha pedir nada, apenas me informar algo que, segundo ele, era de extrema relevância. Ele me explicou com palavras espaçadas – imagino que de modo a garantir a minha completa apreensão do que tinha a dizer -, que meus olhos haviam sido roubados e, como de tantos outros, trocados. Perguntei onde estariam, então, meus olhos. Segundo ele, permaneciam armazenados, dentre tantos outros milhares de pares, num subterrâneo embaixo do viaduto, onde havia também muitos computadores a partir dos quais muitos seres (não explicitou quais) se atribuíam a tarefa penosa e impossível de desfazer as trocas e restituir a cada um, seu olhar original. Disse ele, com olhar arregalado, assustado, ele mesmo, com a gravidade da situação, que os olhos não eram trocados aos pares, mas que cada pessoa estava em posse de dois olhos de origens distintas, pertencentes, cada um a pessoas diferentes. O que eu via, alegava ele, não eram, portanto, as minhas próprias visões, mas as vistas de outras pessoas, podendo de um olho ser ainda inconsistente com a de outro olho. “O que você enxerga, disse ele, não você que vê”. O mendigo atribuía a essa perversa troca os males mais sérios aos quais a humanidade estava sujeita.

\*\*\*

Já no último ano do doutorado, deparei-me com um texto de Hélio Oiticica denominado “Lamber o fio da Gillete”, escrito em 1972, em Nova York, cidade onde o artista residia. Numa linguagem de entrecortes, palavras ligadas por hífens ou simples junção cujas significações deslizam, Oiticica tratou do corte, a fissura, a fratura, da fresta como constituinte do sujeito. Um sujeito cujo olhar também é fendido, como Oiticica observa na relação entre o olho, a boca e a vagina; no fim deste texto, o artista lança a pergunta “qual a relação entre MONDRIAN e BUÑUEL?”. A partir deste texto de pouco mais de uma página pude entrever outra perspectiva para abordar a obra de Oiticica. Eu ganhava outros olhos, não os meus, os originais, outros.

Até reler este texto (ele já havia passado pelos meus olhos sem que lhe desse atenção) a minha perspectiva era de que Oiticica trabalhava numa poética da vivência, calcada na necessidade de “descondicionar” as formas de estar no mundo dos participantes. Neste caminho não havia ruptura, apenas um aprofundamento da experiência. Embora se interpusse sempre na minha pesquisa, sem que eu tivesse condições de dar da forma ao problema, a sensação de que, em dados momentos, aparecesse nos trabalhos de Oiticica uma certa dose de humor, uma certa ironia uma tanto ácida que não se coadunava bem com a poética da vivência que eu formulava.

Numa das proposições mais ácidas de Oiticica, denominada Cosmococa, onde a participação é regida por certas instruções que o artista propõe, o participante é solicitado a lixar as unhas, lixar-se, enquanto imagens são projetadas em duas paredes e um conjunto de músicas se sucede sem que produzam uma relação de complementaridade.

E talvez tenha sido esta mesma a forma como tudo se deu. Entretanto havia algo neste texto que me fazia ver outra poética se formando na obra de Oiticica, uma poética do corte que, me parecia, era um pouco distante daquela calcada na vivência que Merleau-Ponty desenvolvera em sua obra e que fora tão bem articulada na obra de alguns artistas, dentre eles, Hélio Oiticica.

Tudo se dava como se, tendo lido este texto de Oiticica, toda a tese anterior viesse abaixo. Não é que se pudesse distinguir duas fases na obra, uma poética da vivência e outra, que lhe sucedesse, uma poética do corte. As duas eram factíveis e passíveis de serem atribuídas à obra de Oiticica, embora não fossem totalmente compatíveis.

Em uma entrevista que Oiticica fez com Haroldo de Campos<sup>311</sup>, no mesmo ano, o primeiro refere-se a um “sujeito pela fresta”, um sujeito que se constitui fresta, é fresta, a mesma fresta que aparece no texto citado como “nuvem-fresta” que corta o olho no filme de Buñuel e de Dalí. Como isso se adequaria a uma poética que, apenas quatro anos antes, através do conceito e da prática do “suprasensorial” criada por Oiticica, buscava:

... a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios creativos (sic), prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado – não são fusão da pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir esse lado. São dirigidas ao sentidos, para através deles, da ‘percepção total’, levar o indivíduo a uma suprasensação, ao dilatamento de sua capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, de sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano.<sup>312</sup>

O fim da arte, nesse sentido, seria o de proporcionar vivências que, ao ampliar as percepções, desvinculando-as de significados convencionais e convencionados, pudessem gerar comportamentos capazes de desestabilizar os dispositivos de poder, ou seja, a forma mesma de constituição desse poder.

A “percepção-total” como solicitava Oiticica me pareceu irremediavelmente inconciliável com um “sujeito pela fresta”. Ou bem o sujeito é capaz de uma “percepção total” e há uma situação possível

---

<sup>311</sup> Haroldo de Campos (entrevista). Tombo: 0501/71.

<sup>312</sup> OITICICA, Hélio. Aparecimento do Suprasensorial. Tombo: 0108/67.

de total desfalecimento da cesura entre sujeito e objeto, e portanto retornar “à carne do mundo”, como afirmava Merleau-Ponty, ou o sujeito, ao se constituir, já se constitui em fresta, ou seja, há sempre algo que falta, algo que cessa, algo como um resto impossível de se reintegrado.

Também eu notava um afastamento bastante significativo entre a obra de Oiticica e a de Lygia Clark pouco considerado nos textos críticos em geral. Uma fotografia do trabalho de Marcelo Cidade, chamado “Amor e ódio à Lygia Clark” de 2006 deu forma à essa distância que eu sentia mas não conseguia articular em pensamento.



A violência que subjaz às relações, que se estabelecem no entre, na linha de fronteira entre um e outro dificilmente aparece nos registros fotográficos das proposições de Lygia Clark, enquanto passam a aparecer com uma frequência maior na obra de Oiticica a partir de meados da década de 60.

Ainda que essa ligeira incongruência entre os textos de Oiticica ficasse patente, não havia como distinguir na obra do artista, tal inconsistência, e embora fosse possível rastrear um pensamento do corte nas obras, mesmo naquelas do início da carreira, quando consideramos conjuntamente as obras plásticas e os textos escritos

contemporâneos, a questão do corte não se revela. Como conceber esse paradoxo?

Nos textos de início da carreira de Oiticica comecei a perceber a ocorrência de duas palavras que também estavam presentes nos textos da década de 70: sulco e justaposição. A primeira palavra aparece relacionada aos espaços que surgem entre as formas geométricas em obras como os Metaesquemas; depois observei muito constantemente e em vários escritos a palavra fresta relacionada novamente aos sulcos dos Metaesquemas e em outros contextos.

Já a palavra justaposição aparece inicialmente como uma crítica à arte que não alcança completude, unidade, autonomia. No fim da década de 1960 a palavra começa a aparecer como relato de um recurso que o próprio Hélio Oiticica passa a utilizar nas próprias obras, tais como *Newyorkasies*, *Cosmococas*, e também nos escritos onde o princípio da montagem aparece com grande frequência. O uso destas duas palavras pôs em destaque que embora Oiticica não tivesse em nenhum momento rejeitado sua obra pregressa, ele sempre tinha um olhar retroativo a elas, ou seja, articulava na leitura da obra passada as questões presentes ao seu pensamento plástico.

Paulatinamente e em conseqüência do texto “Lamber o fio da gilete” notei que a obra de Oiticica poderia ser lida em fricção ao conceito foucaultiano de dispositivo, ou seja articula-se como um obstruções, desvios, inoperâncias, etc. Neste texto também aparece de forma bastante incisiva a lógica operativa oswaldiana da antropofagia, à qual dedicamos alguma atenção.

Distingui dois tipos de dispositivos: os escópicos e os espaciais. Os primeiros organizam o mundo em espetáculo. A esse dispositivo, Oiticica operou vários tipos de táticas: a) espaçamento entre imagens díspares que produzem pensamento e não leitura imediata e empatia, como nos filmes holywoodianos; b) visão cíclica que instabiliza o olhar “de um ponto só” como Oiticica chamava; c) criação de opacidades à visão como nos Penetráveis. d) Paródia dos procedimentos artísticos e dos dispositivos cinematográficos, performáticos e teatrais que utilizam-se da forma do dispositivo pervertendo seu conteúdo.

Aos dispositivos espaciais, Oiticica impunha mutabilidade constante da estrutura dos espaços e de seus usos, embaralhando a compartimentação que naturaliza a partilha das práticas de do produto social. Criava-se espaços abertos ao uso, espaços, portanto indeterminados que adaptam-se aos quereres, espaços para alegria e sacanagem.

Outras táticas aparecem em relação ao que se poderia chamar de dispositivo discursivo, que nomeiam, classificam e ordenam distribuindo os humanos segundo as necessidades do poder. Oiticica faz, entretanto, uso profano da palavra; não classifica, mas joga com as classificações, brinca com os papéis (holes), travestismo, máscaras e plágio e são dispositivos de resistência. As palavras ligam-se por hífen e perturbam seus sentidos. Signos gráficos são interpostos nas escritas.

Quando a imagem reaparece na obra de Oiticica, geralmente são fotografias ou filmes, recortes de jornais e revistas, ou seja, tecnicamente reproduzidas nas quais o caráter indiciário se faz presente. As estratégias que Oiticica usa em relação a estas imagens explicita sua contigüidade com o que Lacan chama de Real, algo que escapa à simbolização.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Textos de Oiticica**

Entrevista com Hélio Oiticica. Tombo: 0059/80.

OITICICA, Hélio. Auto-teatro [atribuído]. Tombo 0511/15.

OITICICA, Hélio. BLOCO-EXPERIÊNCIA in COSMOCOCA – programa in progress. Tombo: 0301/74.

OITICICA, H. em entrevista a Jary Cardoso. In: Folhetim da Folha de São Paulo, 05.11.1978.

OITICICA, Hélio. Eu, como Gertrude Stein. Tombo: 049/72.

OITICICA, Hélio. Pequena carta dialética sobre a transição da cor do quadro para o espaço. Tombo 0021/62.

OITICICA, Hélio. Subterrânia. Tombo: 0382/69

OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. Tombo: 0013/62.

OITICICA, Hélio. A posição da arte em nosso século [atribuído]. Tombo 0014/59. 1959.

OITICICA, Hélio. Aparecimento do Suprasensorial. Tombo: 0108/67.

OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Introdução Luciano Figueiredo; Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.



OITICICA, Hélio. BLOCO-EXPERIÊNCIA in COSMOCOCA – programa in progress. Tombo: 0301/74.

OITICICA, Hélio. Brasil Diarréia. Tombo 0328/70

Photo 6: repertory: Lamarca. Tombo: 0419/71-a. Esta imagem integra a série Newyokaises, um conjunto de arquivos com os quais Oiticica tinha intenção de produzir um livro.

OITICICA, Hélio. Clouds in my coffe. Tombo 0481/73

OITICICA, Hélio. Côr tempo. Tombo 0017/59. 1959.

OITICICA, Hélio. Cor, tempo e estrutura. Tombo: 0015/60.

OITICICA, Hélio. Do fim da era do quadro [atribuído]. Tombo: 0182/61.

OITICICA, Hélio. Episódio de Oto em seu leito de morte [atribuído]. Tombo: 0401/73

OITICICA, Hélio. Estudos para Núcleos [atribuído]. Tombo 0188/60.

OITICICA, Hélio. LDN (atribuído). Tombo: 0499/69.

OITICICA, Hélio. LDN (atribuído). Tombo: 0499/69.

OITICICA, Hélio. NITRO BENZOL & BLACK LINOLEUM. Tombo: 0322/69.

OITICICA, Hélio. Núcleos [atribuído]. Tombo 0182/62 – 14/20.

OITICICA, Hélio. O HERÓI ANTI-HERÓI E O ANTI-HERÓI ANÔNIMO. Tombo: 0131/68.

OITICICA, Hélio. Os Bólides e o sistema espacial que neles se revela. Tombo: 0144/64.

OITICICA, Hélio. Problemas. Tombo: 0191/60 - 6/7.

Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p. 128.

OITICICA, Hélio. Romance. Mimeo. 1970. Tombo: 0317/70 - 13/21.

OITICICA, Hélio. Romance. Tombo 0317/70.

OITICICA, Hélio. Sem título. Tombo: 0137/68.

OITICICA, Hélio. Sem Título. Tombo: 0182/60 – 4/20.

OITICICA, Hélio. Sobre o projeto Cães de Caça. Manuscrito de 28.08.1961. Tombo 0182/61 - 12/20.

OITICICA, Hélio. Um todo fenomenológico. [atribuído]. Tombo: 0121/60 – 6/7

OITICICA, Hélio: Compra de fotografia. Tombo 0249/66.

Rubbing Piece de Acconci. Tombo: 0470/70.

Haroldo de Campos (entrevista). Tombo: 0501/71.

## **OUTRAS REFERÊNCIAS**

A MANUAL OF MILITARY SURGERY. Conferderate States Army, 1863  
Disponível em: <http://jdc.jefferson.edu/milsurgcsa/1>. Acessado em 23.12.2010

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. Tradução de Selvino J. Assmann. In: Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. Lo Abierto: El hombre y El animal. Tradução para o espanhol de Antonio Gimeno Cuspinera. Espanha: Editora Pre-texto, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: destruição de experiência e origem da história, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

RICKEY, Georges. Construtivismo – origens e evolução. Tradução: Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 1996.

ALTSHULER, Bruce. Art by instruction and the Pre-History of do it. Disponível em: [http://www.e-flux.com/projects/do\\_it/notes/essay/eo02\\_text.html](http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/eo02_text.html)

ANDRADE, Oswald de. Estética e política. Pesquisa, organização e estabelecimento de texto por Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.

ANDRADE, Oswald. Do pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANTELO, Raul. Lindes, limites, limiães. In: Boletim de Pesquisa – NELIC - Edição Especial Lindes (2008).

ANTELO, Raúl. Potências da Imagem. Chapecó: Argos, 2004.

ANTELO, Raúl. Prefácio. In: ANDRADE, Oswald. Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARISTÓFANES. As nuvens. Tradução de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BARTHES, R. O Prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BARTHES, Roland. Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976 – 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEAVOUIR, Simone de. As Estruturas Elementares do Parentesco, de Claude Lévi-Strauss. In: Campos Revista de Antropologia Social. N º 8. Curitiba, 2007.

BENJAIMN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter, Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas, v. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. Capitalism as religion. [Fragment 74]. In: MENDIETA, E. (Ed.), The Frankfurt school on religion: key writings by the major thinkers. Traduzido por Chad Kautzer. London: Routledge, 2004.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Volume 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Illuminations. Tradução de H. Zohn. London: Fontana, 1982.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama trágico alemão. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. Rua de não única. Obras Escolhidas, v. II. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

BERGSON, Henri. Cartas Conferências e outros escritos. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BOIS, Yves-Alain. Piet Mondrian, New York City. In: Critical Inquiry. Vol. 14, No. 2. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

BOPP, Raul. Morte e vida da Antropofagia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

Borges, Jorge Luis. Borges: Images, Dialogues et souvenirs. Paris: Seuil, 1985.

BRAGA, Paula. O Branco suprassensorial de Hélio Oiticica. In: CONCINITTAS, ano 11, volume 1, número 16, junho 2010.

CAMPOS, Haroldo de. Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CARDOSO, Ivan. Heliorama. Rio de Janeiro. 14 min. Disponível em: <http://portacurtas.org.br/index.asp> Acessado em 03.01.2011.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Relâmpagos com Claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida com arte. São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004.

NOVAES, Adauto. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

LYGIA CLARK. Catálogo. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1997.

CUPERSCHMID, Ethel Mizrahy; CAMPOS, Tarcisio Passos Ribeiro de. Os curiosos xenoinplantos glandulares do doutor Voronoff. História, Ciências, Saúde –Manguinhos, Rio de Janeiro, v.14, n.3, p.737-760, jul.-set. 2007.

DE CERTEAU, M. A invenção do cotidiano: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1996.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Felix. Kafka – por uma literatura menor. Tradução de Júlio Castaños Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. Diálogos. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G. & GUATTARI, Félix. O anti-édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. Bergson, 1859 – 1941. In: A Ilha deserta e outros textos. São Paulo: Iluminuras, 2006.

CHÂTELET, François (org). História da Filosofia. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

DELEUZE, Gilles. Conversações. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992 .

DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jaques. El monolingüismo del outro o la prótesis de origen. Tradução de Horácio Pons. Edição digital em: [www.jaquesderrida.com.ar](http://www.jaquesderrida.com.ar). Acessado em 20.06.2007.

DESCARTES, René (1596-1650). Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, plus la dioptrique et les météores qui sont des essais de cette méthode. 1668. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56982285.r=dioptrique+descartes.langPT> Acessado em 08.05.2010.

DESCARTES, René. A dióptrica. São Paulo : Scientiae Studia, v. 8, n. 3. 2010. p. 1.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

EDGERTON, Samuel Y. Brunelleschi's mirror, Alberti's window, and Galileo's 'perspective tube'. Hist. cienc. saude-Manguinhos, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=So10459702006000500010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So10459702006000500010&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 13.10. 2010.

FABRIS, Annateresa. (org.) Modernidade e Modernismo no Brasil. Campinas, SP: Mercado das Letras. 1992

FACCHINETTI, Cristiana. O antropófago e Freud. Disponível em: <http://www.coc.fiocruz.br/psi/pdf/artigo-antropofago-facchinetti.pdf>. Acessado em 13.02.2008.

FERNANDES, Florestan. A função social da guerra na sociedade tupinambá. São Paulo: Globo, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano. Hélio Oiticica: obra e estratégia. Catálogo de exposição. Mostra Rio Arte. Rio de Janeiro: MAM, sem data.

FINK, Bruce. O sujeito lacaniano; entre a linguagem e o gozo. Tradução de Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FLORES, M. B. R. Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza. Chapecó: Argos, 2007.

FONTANA, Lucio et alli. Manifiesto Blanco. Opúsculo publicado por los alumnos de Lucio Fontana en la Escuela de Arte Altamira. Buenos Aires, 1946. Disponível em: <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/concretos/lanzadoc13.php>

FOSTER, Hal. O Retorno do Real. In: Concinnitas. Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro Ano 6, vol. 1, número 8, 2005.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975 – 1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I – A Vontade de Saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1997.

FREITAS, Artur. Arte e movimento estudantil: análise de uma obra de Antônio Manuel. Revista Brasileira de História, vol. 25, número 49. Associação Nacional de História: São Paulo.

FREUD, Sigmund. O mal-Estar na Civilização. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. Rio de Janeiro: Imago, 2005.



FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin: tradução e melancolia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

GARFIELD, Seth. As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 15-42. 2000.

GELL, Alfred. Vogel's net. Traps as artworks and artworks as traps. In Journal of material culture. Vol. 1. London: 1996.

GULLAR, Ferreira. Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. In: Jornal do Brasil. Suplemento Dominical. 22.03.1959.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 482.

INVADIDO E DEPREDADO TEATRO GALPÃO. Folha de São Paulo, 19.07. 1968.

KASPER, Christian Pierre. Habitar a rua. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Doutorado em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2006.

KEHL, Maria Rita. Fetichismo. Disponível em: <http://www.mariaritakehl.psc.br/resultado.php?id=15>

KRAUSS, Rosalind. Grids. October, vol. 9 (Summer): 1979.

KRAUSS, Rosalind. La vanguardia: una repetición postmoderna. In:

KRAUSS, Rosalind. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza, 1996.

LACAN, Jacques. Outros escritos. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. Escritos. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. O Seminário, livro 20: mais, ainda. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LACAN. O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Texto estabelecido por Jacques Alain –Miller. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

MORAES, Eliane Robert, O corpo impossível. São Paulo: FAPESP, Iluminuras, 2002.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (org). A pintura. Textos essenciais. Volume 9. São Paulo: Editora 34, 2006.

LYOTARD, Jean-François. Discours, Figure. Paris: Éditions Klincksieck, 1971.

RIVERA, Tânia. Arte e Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

MALEVICH, Kasimir. Suprematismo. In: CHIPP, H. P. (org) Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

AMARAL, Aracy. Projeto construtivo na arte: 1950 – 1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ; São Paulo: Pinacoteca do Estado. 1977.

MATTAR, Denise. Lygia Pape: intrinsecamente anarquista. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura do Rio de Janeiro. 2003.

MCQUOID-MASON, David. The 'chicago seven trial' reloaded: using the chicago seven, Nelson Mandela and Saddam Hussein trials to teach about The role of lawyers, judges and accused persons in the Criminal justice system. Disponível em: [http://law.anu.edu.au/news/2009\\_College\\_Seminars/McQuoid\\_Mason\\_Paper.pdf](http://law.anu.edu.au/news/2009_College_Seminars/McQuoid_Mason_Paper.pdf)

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: DUARTE, Rodrigo. (org.). O Belo Autônomo – textos clássicos de estética. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O Visível e o Invisível. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MERLEAU-PONTY. Maurice. A estrutura do comportamento. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. In: BASBAUM, Ricardo (org). Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

NAVES, Rodrigo. A forma difícil. Ensaios sobre a arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

OBRIST, Hans Ulrich; Ono, Yoko. Mix a building ande the wind. An interview of Yoko Ono by Hans Ulrich Obrist. Disponível em: [http://www.e-flux.com/projects/do\\_it/notes/notes.html](http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/notes.html). Acessado em 02.07.2010.

OITICIA, Hélio. Aparecimento do supra sensorial na arte. (mimeo) Sem local/ 1967.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: contraponto, 1997.

OSTHOFF, Simone. Lygia Clark and Hélio Oiticica. A legacy of interactivity and participation for a telematic future. In: FUSCO, Coco (org). Corpus Delecti. Performance art of the Americas. London: Routledge, 2000.

EAGLETON, Terry. O nome do pai: Sigmund Freud. In: A ideologia da estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

PEDROSA, Mário. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUINET, Antonio. Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. A noite dos proletários. Arquivos do sonho operário. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO experimental org; 34, 2005.

RAYCK, Diego. Desenho com bruxaria. In: DIAS, Aline. (org). Cadernos de desenho. Florianópolis: Corpo Editorial, 2011.

RIVERA, Tânia. Arte e Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ROTHFUSS, RHOD. El marco: un problema de la plástica atual. Publicado originalmente em: Arturo. número 1. Buenos Aires, 1944. Disponível em: <http://www.feeds4all.com/Item.aspx?ItemID=12603756>. Acessado em 08.08.2009.

ROUDINESCO trata da questão em: Jaques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: companhia das Letras, 2008. P. 346.

SAFATLE, Vladimir. A ilusão da transparência: sobre a leitura lacaniana do *cogito* cartesiano. In: Ágora - Estudos em teoria psicanalítica, v.III, n.1, Rio de Janeiro: 2000.

SAFATLE, Vladimir. Fetichismo: colonizar o outro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: qual é o parangolé. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1996.

SCHWARTZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas cidades, 1988.

Sem título. Tombo: 0098/77.

SENNET, Richard. Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SHULTZ, John. The Chicago conspiracy trial. New York: Da Capo Press, 1993.

STADEN, Hans. Primeiros registros escritos e ilustrados do Brasil e seus habitantes. SP: Terceiro Nome, 1999.

STADEN, Hans. Viagem ao Brasil. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1930. P. 109. A versão digitalizada deste documento encontra-se disponível através da Biblioteca Nacional Digital: <http://purl.pt/151/1/index.html>

VEYNE, Paul. Foucault: seu pensamento, sua pessoa. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Walter Benjamin. Parque Central. In: Flávio R. Kothe (org.), Walter Benjamin, São Paulo: Ática, 1991.

WILLETT, John. El teatro de Bertold Brecht. Buenos Aires: Cia General Fabril Editorial, 1963.

Zé Celso fala de Hélio Oiticica. Vídeo produzido pelo Itaú Cultural. Sem data. Disponível em: [WWW.youtube.com/watch?v=aQjprO-fRHU](http://WWW.youtube.com/watch?v=aQjprO-fRHU). Acessado em 27.12.2010.

ZÍLIO, Carlos. A Querela do Brasil: a Questão da Identidade da arte Brasileira: a Obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari / 1922 – 1945. Rio de Janeiro: Relume – Dumará, 1997.

ZÍLIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. In: FUNARTE. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

Zizek, Slavoj. Eles não sabem o que fazem. O sublime objeto da Ideologia. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992

ZIZEK, Slavoj. Multiculturalismo, ou a lógica cultural do capitalismo multicultural. In DUNKER, C., PRADO, José Luiz Aidar. Zizek crítico: política e psicanálise na era do multiculturalismo. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

DUNKER, C., PRADO, José Luiz Aidar. Zizek crítico: política e psicanálise na era do multiculturalismo. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

ZIZEK, Slavoj. O mais sublime dos histéricos. Hegel com Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1991.