

**COLEÇÃO
MOSAICO**

**Estudos Contemporâneos
das Artes**

**Hélio Oiticica
e a Arquitetura do Sujeito**

Tania Rivera



Editora da UFF



**COLEÇÃO
MOSAÍCO**

**Estudos Contemporâneos
das Artes**

**Hélio Oiticica
e a Arquitetura do Sujeito**

Tania Rivera



Editora da UFF



Copyright © 2012 by Tania Rivera

Direitos desta edição reservados à EdUFF

Editora da Universidade Federal Fluminense

Rua Miguel de Frias, 9 – Anexo – Icaraí – Niterói – RJ – CEP 24220-000

Tel.: (21) 2629-5287 | eduff@vm.uff.br | www.uff.br/eduff

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora.

Normalização: Caroline Alciones

Projeto gráfico, editoração eletrônica e capa: Joana Lima

Revisão: Angela Taddei

Coordenação Editorial: Ricardo Batista Borges

Catálogo-na-fonte

R621 Rivera, Tania

Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito / Tania Rivera. – Niterói : Editora da UFF, 2012. 195 p. ; 13x18 cm. – (Coleção Mosaico).

Bibliografia p. 189

ISBN 978-85-228-0863-2

1.Oiticica, Hélio. 2. Arte - apreciação. 3. Arte – Filosofia. I. Título. II. Série.

CDD 701. 18

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Reitor: Roberto de Souza Salles

Vice-Reitor: Sidney Luiz de Matos Mello

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação: Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Diretor da EdUFF: Mauro Romero Leal Passos

Comissão Editorial: Ana Maria Martensen Roland Kaleff | Euridice Figueiredo | Gizlene Neder | Heraldo Silva da Costa Mattos | Humberto Fernandes Machado | Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira | Marco Antonio Sloboda Cortez | Maria Lais Pereira da Silva | Mauro Romero Leal Passos (Presidente) | Renato de Souza Bravo | Rita Leal Paixão | Simone Lahud Guedes | Tania de Vasconcellos

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Coordenador: Luiz Sérgio de Oliveira

Vice-Coordenador: Luciano Vinhosa Simão

COLEÇÃO MOSAICO

Direção: Leandro Mendonça | Luiz Sérgio de Oliveira

Esta publicação foi realizada com recursos do Programa de Fomento à Pesquisa (FOPESQ) da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da UFF.

**COLEÇÃO
MOSAÍCO**



**Estudos Contemporâneos
das Artes**

**Hélio Oiticica
e a Arquitetura do Sujeito**

Tania Rivera

Coleção MOSAICO

Venturosa é a *Coleção MOSAICO*: Estudos Contemporâneos das Artes por contar já em seu primeiro número, em sua inauguração, com a contribuição de Tania Rivera, cujo trabalho *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito* contempla por inteiro as preocupações centrais à Coleção ao privilegiar o diálogo e o cruzamento de diferentes saberes e disciplinas na aproximação e análise das artes na contemporaneidade.

Em seu alongamento, a Coleção assume o compromisso de publicar autores brasileiros ou estrangeiros, das diversas áreas do conhecimento, que se dediquem a investigar a produção das artes (visuais, cinema, dança, teatro, música, artes digitais, performance, etc.) a partir de uma perspectiva francamente transdisciplinar, contribuindo para uma melhor compreensão do lugar das artes nas sociedades contemporâneas.

A *Coleção MOSAICO* está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, alinhada com o compromisso do Programa em contribuir para a produção do pensamento crítico das artes na atualidade.

Os diretores da *Coleção MOSAICO*

*O que é preciso é que o mundo seja um mundo do homem
e não um mundo do mundo.*

Hélio Oiticica

Sumário

Antes, e depois	11
Da expressão do eu à ação do outro	13
Um subjetivo renovado	15
Sujeito-cor	20
Habitar um espaço, deambular num labirinto	24
Sonho, ética e parangolé	33
Uma arquitetura comum. Criação, parangolé e cultura	40
Excêntricas criações	42
O objeto vivo e o <i>objet trouvé</i> surrealista	48
O não-objeto e o sujeito	58
A inscrição do sujeito no espaço	61
O parangolé é o comum	67
Mallarmé e o lugar da linguagem	71
Lazer, amor e cultura	74
A escrita e o real	81
Conceito-poesia	82
Objeto-língua	90
A metáfora dispersiva	95
Proximidade e escrita imediata	100
Mixagens	106
Frames, cocaína e mal-estar	115
Dispersão da linguagem e crítica da representação	118
O jogo da coca	125
O gozo e a droga	132
Freud e a cocaína	136
O Eu no mundo	142
Não-objeto e mal-estar	147
Alegorias	151
Beleza, droga e sublimação	160
A saturação do real	166
Sem escala	172
Anexo	183
Poema Über Coca, de Hélio Oiticica	185
Referências	189
Agradecimentos	195

Antes, e depois

Imagino Hélio Oiticica na roupa verde e rosa de passista da Mangueira, em movimento sinuoso, na Avenida. Penso em Hélio – mas é sobretudo sua voz que sinto, singular, tal como a ouvimos em alguns vídeos e gravações. Vejo-o girar dentro de um saco plástico, em epifania profana. Percebo sua presença no penetrável no qual por alguns segundos acreditei estar presa, em exposição no Paço Imperial.

Vejo Hélio em parangolés improvisados por manifestantes dançando em frente ao Centro de Artes HO (e também o entrevejo logo ali, no boteco pé-sujo da lendária esquina das prostitutas). Posso notá-lo em qualquer reviramento de cor que, vestido por alguém, faz uma volta conjugando dentro e fora e se dissipa no ritmo, no andar ou na dança que for. Aqui e acolá Hélio me faz sinal em outros trabalhos, de outros artistas, em uma espécie de marota invasão (sobretudo ali onde não há citação, não há clara influência).

Pensar em Hélio Oiticica é necessário, hoje. Não para seguir a onda de reconhecimento internacional da arte brasileira a partir dele e de Lygia Clark. Não para incensá-lo e rapidamente alinhar a produção posterior a

ele sob a sua égide. É preciso se debruçar sobre o trabalho de Hélio para... *pensar*. Para pensar o que não é o artista, nem sua obra: o que está fora (e dentro) dela: o Brasil e o mundo, a Cultura e o sujeito. A expressão, o neoconcretismo, o comum, o marginal e a ética. A arte.

Os ensaios aqui reunidos seguem uma certa progressão na produção de Oiticica, mas são independentes e podem ser lidos separadamente. Eles não têm como objetivo apresentar a obra e a trajetória do artista de modo detalhado e exaustivo, mas sim dialogar com a reflexão poética que se faz em objetos, em proposições, em textos e anotações diversas, e nela recolher fragmentos, conceitos, indicações variadas. Trata-se aqui de pensar *com* Hélio, e não apenas *sobre* sua obra. Ele era um tremendo pensador: teórico, crítico, poeta. Tento ressaltar e explorar sua própria reflexão colocando-a em diálogo com outros autores – parece-me que o próprio artista desenvolveu ao longo de sua obra esse ousado método de se definir e transformar no contato com o outro, através dele. Busco nisso segui-lo a partir da minha posição, que é irremediavelmente marcada pela psicanálise, mas assume o diálogo com a filosofia, a literatura e as artes visuais, em mobilidade e polifonia, como condição de toda reflexão.

Encontro em Hélio coisas surpreendentes, conflitantes, enigmáticas. Belas. Espero nessas páginas fazê-las pulsar.

Da expressão do eu à ação do outro*

Também o coletivo é corpóreo.

Walter Benjamin

Oiticica afirma, em 1966, que haveria no campo da produção artística “uma tal liberdade de meios, que o próprio ato de *não criar* já conta como uma manifestação criadora”². Não criar seria, paradoxalmente, uma criação. Como no *pensamento mudo* a que se dedica Lygia Clark no início da década de 1970, criar pode reduzir-se a pensar. E o próprio pensamento, em lugar de criar conceitos ou proposições, parece tender a reduzir-se a um simples ato – agudo tanto quanto imóvel, sem ação: nada além de um certo posicionamento do sujeito. Pensamento mudo era, segundo Lygia, “o simples viver sem fazer qualquer proposição, era o reaprender, ou por outro lado, havia, através

* A investigação que deu origem a este primeiro ensaio foi apoiada pela Fundação Nacional de Artes – Funarte por meio do Programa de Bolsas de Estímulo à Criação Artística, edital de 2008. Uma primeira versão deste capítulo foi publicada na revista *Arte & Ensaios* (EBA-UFRJ), Rio de Janeiro, ano XVI, n. 19, dezembro de 2009.

2 OITICICA, Hélio. Programa ambiental (1966). *Aspiro ao Grande Labirinto* (daqui em diante indicado como AGL). Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 78. Grifos meus.

das outras proposições, reaprendido a viver e estava me expressando através da vida!³. Há aí um posicionamento do sujeito que não é mais do que o *viver* – implicando, porém, um certo reaprender, algum vago mas fundamental reviramento.

Isso deveria bastar para, a respeito do neoconcretismo, irmos além do *slogan* de “participação do espectador” que já em 1969 Guy Brett apontava como um clichê vazio, compreendendo muitas vezes frias e mecânicas proposições⁴. O trabalho de Hélio, assim como o de Lygia, é muito mais radical em sua proposta do que a mera concessão de algum papel ativo ao espectador. Nesse ponto, é muito claro o estreito diálogo em que eles se desenvolvem: não pode mais haver de um lado criação e, de outro, fruição da obra. Não se trata de convidar o espectador a alguma ação diante de uma obra, mantendo inquestionáveis seu estatuto e os lugares de seu criador e de seu receptor. Trata-se de pôr em primeiro plano o *sujeito*: um *viver* que não é individual, mas seria o acontecimento humano por excelência, podendo se dar *entre* pessoas, no campo da arte como no da vida. Lygia e Hélio realizam assim uma verdadeira torção entre sujeito

3 CLARK, Lygia. Pensamento Mudo (1971). *Lygia Clark* (catálogo de exposição retrospectiva organizada pela Fundació Antoni Tàpies de Barcelona). Rio de Janeiro: Paço Imperial/Minc IPHAN, 1999, p. 270.

4 Texto reproduzido em OITICICA, *AGL*, s./p.

e objeto, de modo a pôr em crise o objeto de arte e o sujeito da arte e fazê-los transformarem-se mutuamente. Na obra de Oiticica vai de par com essa operação, como veremos, uma sofisticada releitura da relação entre indivíduo e sociedade, sujeito e cultura.

Um subjetivo renovado

“Nas minhas proposições”, escrevia Hélio em 1967, “procuro ‘abrir’ o participador para ele mesmo – há um processo de ‘dilatamento’ interior, um mergulhar em si mesmo necessário a tal descoberta do processo criador”⁵. A criação é um processo bem mais amplo do que o momento do surgimento de uma proposição por parte do artista. O “processo criador” é a própria arte, fazendo-se no participador e implicando uma espécie de *recriação* de si mesmo.

Se o artista “mergulha de maneira inesperada num subjetivo renovado”⁶, como escreve Oiticica no texto apresentado no seminário *Propostas 66*, é, portanto, porque o “subjetivo” é colocado no centro de suas reflexões, devendo porém ser revisto e transformado por uma proposta estética revolucionária.

5 OITICICA, Hélio. Aparecimento do suprasensorial na arte brasileira. *AGL*, p. 104.

6 OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil (*Propostas 66*). *AGL*, p. 111.

A reflexão tecida por Mário Pedrosa sobre a questão da expressão, desde o final dos anos 40, fornece uma base fundamental ao campo ampliado de discussão no qual se gesta e desenvolve a releitura carioca do concretismo e suas derivações. Em “Arte, necessidade vital”, de 1947, Pedrosa já sublinhava o impacto da descoberta do inconsciente sobre as preocupações estéticas que fomentam a arte moderna, ao lado do reconhecimento da arte dos povos ditos “primitivos”. A “ordem poética”, na expressão do crítico, teria podido enfim libertar-se dos restos de “intelectualismo abstrato” que antes a guiavam numa direção prevalentemente acadêmica, para manifestar-se numa espécie de “senha emotiva” que abre as portas para a arte do século 20. A arte moderna se apoderaria então das produções humanas acumuladas no domínio da “expressão desinteressada”, entre as quais se deve arrolar, ao lado da arte “primitiva”, a arte *naïf*, das crianças e dos loucos.⁷

Tal “expressão desinteressada”, Pedrosa busca caracterizá-la por fórmulas como a do psicólogo Henri Vallon: “só quando os criadores se libertam de uma individualidade refratária a qualquer combinação nova é que se

7 PEDROSA, Mário. Arte, necessidade vital (org. de Otilia Arantes). *Forma e percepção estética. Textos Escolhidos 2*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 44.

tornam capazes de contribuir a uma intuição nova”⁸. Há que se libertar da individualidade para dar origem à poesia, à arte como necessidade vital do homem. A expressão deve ser “desinteressada”, no sentido de que ela se destaca do criador em sua individualidade, para alcançar outro estrato do humano, o de uma ordem poética universal.

A partir do terreno assim preparado por Pedrosa, o renovado “subjetivo” a que se refere Oiticica delinea-se, no campo da reflexão neoconcretista na passagem para os anos 60, em uma demarcação em relação ao expressionismo abstrato e ao tachismo, tão em voga na época. Em crítica no *Jornal do Brasil* em 1959, Pedrosa vê no tachismo a dominância do plano da “expressão direta”, no qual “o pintor mescla suas afeições e sentimentos pessoais, seus desejos e faniquitos mais explícitos, ao ato de realizar, de modo que a obra resultante é apenas uma projeção afetiva dele”⁹. O artista se deteria aí num primeiro processo da criação, sem alcançar o estádio da “simplificação e cristalização da expressão”.¹⁰ Apresentando o menor grau possível de “distância psíquica”, as obras tachistas teriam para Pedrosa valor de mero “documento

8 Apud PEDROSA, Mário. Arte, necessidade vital, p. 48.

9 PEDROSA, Mário. Da abstração à autoexpressão (1959). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 37.

10 PEDROSA, Mário. Da abstração à autoexpressão, p. 36.

humano”. Não chegariam à “distância psíquica ideal” alcançada pelo abstracionismo, no qual teríamos, “de um lado, o artista individual em todo o livre desabrochar de sua personalidade” e, de outro, “a obra falando sozinha uma linguagem própria e, sem apelo direto a sentimentalidades, a prazeres e sugestões externas, a angústias ou neuroses da vida privada do seu criador”.¹¹

Já no trabalho criador de Rafael, o grande desenhista louco do Engenho de Dentro, haveria uma “força plasmadora”, como diz Pedrosa citando os termos de Klages, que seria uma “contrapartida ao movimento expressivo”¹². A loucura não interessa a Pedrosa como potência expressiva desenfreada e prova do impulso poético para além da tradição, como para algumas das vanguardas do início do século XX. Não se trata, em sua concepção, de considerar o inconsciente como fonte direta da beleza convulsiva defendida pelos surrealistas. Trata-se de encontrar, no dia a dia com os pacientes psiquiátricos do ateliê de Nise da Silveira, uma autêntica presença do sujeito indo de par com uma “antidestrezza”, um elemento “anti-instintivo”, um fator *construtivo*, poderíamos talvez dizer.

Rafael era capaz de traçar, em segundos, belíssimos desenhos que teriam sido, segundo Pedrosa, considerados por André Breton superiores aos de Matisse, e para

11 PEDROSA, Mário. Da abstração à autoexpressão, p. 40.

12 PEDROSA, Mário. Da abstração à autoexpressão, p. 44.

o crítico se fariam sem “controle consciente ou intelectual”. Ele descreve, fascinado, Rafael deixando subitamente seus companheiros de brincadeira para

concentrar-se, em relâmpago de tempo, em si mesmo, ou sorrindo misterioso e alegre, não sei para quem, num *jogo* maravilhoso e autêntico, no curso do qual passava por vezes, pelas costas, o lápis ou pincel de uma mão para outra, e com o mesmo movimento deixava o outro braço, agora armado, correr livremente pelo painel, conclusão de um gesto que vinha de longe. Nesse momento, sim, tudo era jogo, expressão, autenticidade.¹³

É justo na loucura, nessa condição extrema do humano, mais intensamente sujeita à despersonalização, ao desmantelamento do eu, que o crítico vê a possibilidade de uma expressão autêntica – autêntica na medida em que não confirma a “vida privada”, o eu do artista, mas se desinteressa dele para dar testemunho de uma entrega a outrem, de um sorriso que não se sabe para quem, da tomada de um gesto vindo “de longe”. Um ato fundamental seria aí retomado, de modo a negar o indivíduo como seu criador, para alcançar nele um *outro*. Esse *jogo* negaria o eu, para fazer-se humano em uma condição mais essencial do que aquela individual. Para fazer-se, talvez, arte.

13 PEDROSA, Mário. Da abstração à autoexpressão, p. 44. Grifos do autor.

Sujeito-cor

Em 1959 começou a transição de Oitícica do quadro para o espaço. Ele parte de uma depuração da cor que já implicaria uma “tomada de consciência do espaço como elemento ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo”. Em suas *Invenções*, quadrados de cor única, de 30 cm de lado, que aderem à parede, a cor pulsaria graças a uma estruturação vertical, de superposição. A partir daí a cor poderá então, num formidável salto, tornar-se *ato*: “A cor expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez se fecha em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo”. Assim Hélio descobre “a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente”¹⁴. A técnica pode ser, ela própria, *expressão* – ou melhor, uma certa transformação faz, da técnica, expressão. A cor torna-se então corpo-cor, cor-ato, numa passagem que traz, implícita no corpo e no ato, uma convocação do sujeito que permitirá a sua obra todos os seus posteriores desenvolvimentos.

14 OITÍCICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade (1962). *Hélio Oitícica. Penetráveis*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oitícica, 2008, p. 8. Esse texto também se encontra, em versão incompleta, em *Aspiro ao Grande Labirinto*.

Segundo Oiticica, há um espírito de construção na arte que culmina em um conceito de forma que não é mais, na arte moderna, aquele ligado a uma “concepção analítica do espaço, do tempo e da estrutura”¹⁵. Trata-se então da tentativa de efetuar propostas de síntese entre estrutura, espaço e tempo, o que implica fundamental reexame da relação entre sujeito e objeto. Ecoando a afirmação de Malevitch de que “toda obra de arte, todo quadro (...) deve ser considerado como resultado da solução de um conflito entre um sujeito e um objeto”¹⁶, Oiticica pontua que “a contradição sujeito-objeto assume outra posição nas relações entre o homem e a obra”. E prossegue:

essa relação tende a superar o diálogo contemplativo entre o espectador e a obra, diálogo em que ela se constituía numa dualidade: o espectador buscava na ‘forma ideal’, fora de si, o que lhe emprestasse coerência interior, pela sua própria ‘idealidade’. A forma era então buscada e burilada numa ânsia de encontrar o eterno, infinito e imóvel, no mundo dos fenômenos, finito e cambiante. O espectador situava-se então num ponto estático de receptividade, para poder iniciar o estabelecimento de um diálogo (...).¹⁷

15 OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro..., p. 16.

16 MALEVICH, Kasimir. Introducción a la teoría del elemento adicional en la pintura. *El mundo no objetivo*. Sevilla: Doble J, 2007, p. 31. Eu traduzo esta e todas as citações em língua estrangeira presentes neste livro.

17 OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro..., p. 16.

Por uma “acentuação da dualidade sujeito-objeto”, se lograria até então uma espécie de resolução pela alternância entre um e outro. O que busca Oiticica é ir além de tal alternância, em prol de uma verdadeira síntese dialética entre sujeito e objeto, através de uma noção de forma que inclui o espectador e, portanto, se *transforma*, se nos permitirmos o trocadilho, distanciando-se de sua concepção tradicional. Expressões como “corpo-cor” surgem nesse hibridismo em que num mesmo espírito de “construção” se faz uma busca técnica e expressiva, uma busca da cor e da forma se inscrevendo no espaço e no tempo – de modo que não vem apenas em um momento posterior buscar a participação do espectador, mas só se concreta como forma expressiva nessa participação.

Na forma expressiva – ou, se quisermos usar o termo muitas vezes usado por Hélio em seus escritos mais precoces, na *estrutura* – em um jogo entre estruturas materiais, nasce o sujeito. A cor nomeia isso que vai além da forma e do material para tornar-se corpo-cor, ou seja, uma arquitetura sutil na qual somos convidados a nos fazer presentes de um modo singular, que vai além da tradicional contemplação que nos assegurava um “ponto estático” diante de um objeto igualmente estático. O *Núcleo*, estrutura de placas de cor no espaço, nega ao espectador

uma “visão estática da obra”¹⁸; é impossível vê-lo de um só ponto; ele distende o espaço e o tempo obrigando-nos a girar a sua volta, a penetrar seu campo de ação. Tem-se então uma “visão instável” ou “cíclica”. Em alguns *Núcleos*, assim como em trabalhos posteriores, como os *Penetráveis*, o espectador deve movimentar e mudar a posição das placas, efetivando-se como participante da obra em uma visão que chegará a ser “global” ou “esférica”. Trata-se, para Hélio, de “movimentar virtualmente a cor”, dinamizá-la no espaço e no tempo. O sujeito é cor, num mesmo movimento, em um gesto, em um ato efêmero em que algo pode se dar: uma “realização existencial no mais elevado sentido da palavra”¹⁹. Daí toma seu mais profundo sentido o uso dos termos construtivismo e construtor: trata-se nada mais, nada menos do que da “construção do mundo do homem”²⁰. Da cor, da busca da “dimensão infinita da cor” que se inter-relaciona com a estrutura, o espaço e o tempo, chegamos a movimentos da cor, “um subir e descer de intensidade, um vai e vem de movimento”, que não interessa pelo seu caráter de “pulsção ótica”, mas sim como “realização de aspirações indeterminadas que só aí posso exprimir”.²¹

18 OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro..., p. 8.

19 OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro..., p. 10.

20 OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro..., p. 11.

21 OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro..., p. 10.

Mário Pedrosa afirmava sobre os *Penetráveis* que ali “o sujeito se fechava em cor”²². O sujeito se *abria* em cor, poderíamos dizer, uma vez que suas “aspirações” (seu desejo) se fazem apresentar pela cor, no espaço, incitando-o a surgir efemeramente, poeticamente.

Habitar um espaço, deambular num labirinto

Na participação proposta por Hélio, não se trata de recolocar o homem no centro da obra e confirmar uma expressividade que lhe seria intrínseca, como uma leitura apressada poderia levar a crer. Trata-se de colocá-lo em movimento no espaço, em pulsação com a cor, em gestos que se desenrolam temporalmente. Trata-se de assumi-lo como instável diante de um trabalho rigorosamente concebido em sua instabilidade e precariedade. E então convidá-lo a uma mutação profunda. Nada mais distante desse homem indeterminado do trabalho de Oiticica do que as ações de afirmação da subjetividade que marcam boa parte da variada cena dos *happenings* americanos que surgiam mais ou menos no mesmo momento.

Em carta a Haroldo de Campos, Hélio fala de sua *Rodislândia*, na University of Rhode Island, em 1971,

22 PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 207.



Rhodislândia Contact. Universidade de Rhode Island, 1971. Foto Hélio Oiticica

contando que os estudantes teriam construído nos compartimentos formados por delicadas estruturas de telas de náilon “verdadeiras moradias-lazer temporárias”, um deles tendo chegado a aí plantar trepadeiras. Ele prossegue:

Tive o cuidado de advertir, durante uma palestra que fiz (com slides, etc.), que não interessariam experiências de catarse: jogar tintas, pedras, etc., o que nada tem a ver com isso (e que parecem ser a moda aqui): são super naturalistas e repetitivas no mau sentido: mas já plantar algo, que cresce, etc., refere-se a outro nível de consideração, qualidade, etc., assim como absorver o environment em forma de abrigo casa-casaco, como invólucro estrutural-afetivo.²³

Não se trata de catarse, de descarga, não se trata de expressão sem peias, mas de outra forma de convidar o sujeito a se apresentar. *Rodislândia* é um convite a uma certa participação, a uma presença durante um certo tempo, ou melhor: um convite a habitar um espaço e nele construir um lugar (ainda que “temporário”). Essa participação tem, portanto, um rigor que Hélio diria “construtivo” ou estrutural, mas que se conjuga de forma indissociável com o “afetivo”, como vemos na curiosa expressão “estrutural-afetivo”.

Não se trata de se confirmar como parte de uma obra e pretender completá-la pela afirmação de seu eu, mas, ao contrário, de aceitar *transformar* a si próprio

23 Carta inédita de 19/12/1971.

graças a uma arquitetura, uma proposta. Para Celso Favaretto, “não se trata de um espaço em que operam formas, mas de um sistema que desata a fantasia”²⁴. O eu se revira poeticamente no espaço, abrindo mão da expressão direta para tornar-se ele mesmo forma sinuosa, forma indefinida. *Forma*. Como já dizia Malevitch, “as sensações de sentar-se, permanecer de pé ou correr são fundamentalmente plásticas”.²⁵

Falando sobre sua instalação *Éden*, realizada para a famosa exposição na Whitechapel Gallery em 1969, Hélio afirma sua busca de uma “participação num sentido total, não apenas ‘manipulação’ que apele para os sentidos em isolamento”²⁶. Seu “suprassensorial” implica que “o participante irá elaborar dentro de si mesmo” as sensações despertadas pela obra, em uma espécie de “despertar”. As sensações demandam elaboração, elas não têm valor em si, como percepção, mas são estopins para alguma ação do sujeito sobre ele mesmo.

24 FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EdUSP/Fapesp, 2000, p. 107.

25 MALEVITCH, Kasimir. Suprematismo. *El mundo no objetivo*. Sevilha: Doble J, 2007, p. 106.

26 OITICICA, Hélio. *Éden. Hélio Oiticica* (catálogo de exposição retrospectiva). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p. 12-13.

Tal “despertar” da arte é uma vivência do sujeito no espaço:

O participante é retirado do campo habitual e deslocado para um outro, desconhecido, que desperta suas regiões sensoriais internas e dá-lhe consciência de alguma região do seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam.²⁷

Os *ninhos*, alguns *bólides* e todos os *penetráveis* conformam, de fato, lugares onde devemos nos colocar, eventualmente em contato com materiais diversos, como areia, palha, água. Mais sutilmente, como vimos, já se tratava do espaço desde a virada do final da década de 1950, na convocação do corpo pela presença da cor – a cor tornada corpo, corpo-cor. A cor torna-se corpo, o espaço é apelo ao homem, bem ao gosto da fenomenologia de Merleau-Ponty e sua concepção da percepção como “ato que nos faz conhecer existências”²⁸. A influência do filósofo é explicitada no “manifesto neoconcreto”. A obra seria capaz de reacender a “experiência primeira – plena – do real”, como aí escreve Ferreira Gullar, ressaltando que “a arte neoconcreta funda um novo ‘espaço’ expressivo”.²⁹

27 OITICICA, Hélio. Éden, p. 12.

28 MERLEAU-PONTY, Maurice. *La structure du comportement*. Paris: PUF, 1967, p. 240.

29 FERREIRA GULLAR. Manifesto. Fac-símile do Catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, s./p.

Mas o prosseguimento da obra de Hélio força os limites da ideia merleau-pontiana de um despertar do sensorial para que se atinja o mundo pré-reflexivo no qual o sujeito se constituiria. A experiência primeira talvez não seja plena, como acredita Gullar, mas precária; o real talvez seja um tanto esfacelado. Mais do que reafirmar um lugar para o corpo, a obra de Hélio agencia, principalmente, lugares que nos convocam a um *deslocamento*, a um desconhecimento do campo onde estamos e à realização de trajetórias múltiplas em um espaço labiríntico. Mais do que de um “novo espaço expressivo”, trata-se aí de uma pluralidade de espaços múltiplos, indeterminados. Que lugar para o sujeito? Seus trabalhos “abertos” e “cósmicos”, como os qualifica o próprio artista, franqueiam o campo de uma atuação imprevisível e singular por parte do participante.

Lygia Clark afirmava que sua busca era a de “compor um espaço”. E que “a obra deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela”³⁰. Dentro dela: para aí ficar? Ou se movimentar, ambulante? Para se perder como em um labirinto, diria talvez Hélio.

30 Apud PEDROSA, Mário. Significação de Lygia Clark. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, 1981, p. 197.

O espaço de Oiticica é espaço arquitetônico onde o corpo é convidado a entrar. Porém, em vez de visar a que ali o corpo se instale placidamente, ele incita a um movimento do sujeito, em múltiplas trajetórias. Não basta a presença do corpo para que as “aspirações” do sujeito se apresentem. Mas o sujeito do inconsciente, como diz Jacques Lacan, “se engancha no corpo”³¹. Uma convocação do corpo pode portanto ser capaz, graças a uma proposição poética, de reengatar o sujeito em suas aspirações mais íntimas. Ele não se deixará, porém, aprisionar em uma arquitetura fixa, mas surgirá, efêmero, entre os elementos que compõem o espaço, em percursos múltiplos e fragmentados.

Em texto de 1961, Oiticica explicita sua concepção de labirinto:

Quando realizo maquetas ou projetos de maquetas, labirintos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo, que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal o seu caráter vital. O primeiro indício disso é o caráter de labirinto, que tende a *organificar o espaço de uma maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna*.³²

31 LACAN, Jacques. *Télévision. Autres écrits*, Paris: Seuil, 2001, p. 537.

32 OITICICA, Hélio. *AGL*, p. 29. Grifos nossos.

O espaço não é a casa do corpo – talvez nem em Lygia Clark ele fosse propriamente corpo e casa, pois já se tratava aí, mais sutilmente, de uma *nostalgia do corpo*. O espaço é, em Oiticica, labirinto – não apenas em suas maquetas, mas já em seus *ninhos* e *penetráveis*. Mesmo feito de recintos por vezes confortáveis, o espaço aí construído é desconhecido e sem limites. Descontínuo, esfacelado, por vezes obscuro, mesmo quando espaço-cor, ele é tenso, “organificado”. Ele é a materialização da descoberta de Merleau-Ponty de que “algo no espaço escapa a nossas tentativas de sobrevoar”³³. Nada está fora dele, é impossível achar uma saída, e talvez a busca seja a de seu centro, sempre. Estamos sempre *penetrando*, mesmo ao tentar dele escapar, talvez graças à atração do espelho que, como lembra Paola Berenstein Jacques, é o que se encontra frequentemente no fundo do labirinto³⁴. Uma lata d’água-espelho, talvez, na precariedade crítica tão cara a Hélio – que aparece em carta a Lygia em 1969:

agora não sinto necessidade de construir objetos mas uma lata cúbica vazia me deu vontade de colocar água nela e pronto: é para que se olhe aquela lata com água, *olhe-se como num espelho*, o que já não é

33 MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964, p. 50.

34 Cf. JACQUES, Paula B. *Estética da ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 73.

apropriação como antes mas o objeto aberto essencial, que funcionará conforme o contexto e a participação de cada um.³⁵

Se o labirinto contém um espelho, se a busca do espaço é busca de si mesmo, desmaterializada como ato a se fazer no tempo, a lata d'água/espelho não reflete apenas o eu, mas torna-se objeto aberto. O centro do labirinto é uma ilusão, estamos sempre deambulando por suas margens. Nossa posição é marginal, às margens de tudo como quer Hélio em finais dos anos 60. E essa posição é uma verdadeira ética (“MARGINetical”, como grafa Hélio³⁶).

No limite, não há lugar possível, e o importante é deambular pelas margens, se deixar perder nos labirintos (sejam eles os *penetráveis* ou, eventualmente, a favela, o traçado urbanístico orgânico do morro da Mangueira). Parar alguns instantes nas *quebradas*. “Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo”, como diz Hélio, “assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um ‘criador’”³⁷. Na preguiça, na falta de atividade produtiva

35 CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974* (org. Luciano Figueiredo). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 52.

36 Em texto para a revista *O Cruzeiro*, que acabara de ser censurado e é anexado a essa carta.

37 OITICICA, Hélio. Crelazer. *AGL*, p. 113.

pode-se encontrar a “verdade efetiva do homem”, como dizia Malevich, capaz de liberá-lo da realidade física em prol da arte.³⁸

Sonho, ética e parangolé

Acrescenta-se então à reflexão sobre o sujeito, o objeto, a cor e o espaço uma preocupação ética levando a manifestações sociais. Seu sentido político é evidente, porém, pela liberdade que implicam, elas não poderiam se alinhar a nenhuma ideologia, mas apenas, talvez, afirmar-se numa posição anárquica.

O sujeito, em sua singularidade, é reafirmado e buscado, mas não no âmbito do indivíduo. Seu aparecimento é profundamente coletivo e tem impacto social, realizando uma junção entre “social, psicológico e ético”³⁹. Subversivo, ele é *Crelazer*: “lazer não representativo, criativo” que não se deixa aprisionar por valores burgueses, não se submete à mera diversão, mas busca liberar as “aspirações humanas” “da alienação de um mundo opressivo”. Ele visa à “proposição do mito em nossas vidas, o *cressonho* consciente de si mesmo”.⁴⁰

38 Cf. MALEVICH, Kasimir. *La paresse comme vérité effective de l'homme*. Paris: Allia, 2007.

39 OITICICA, Hélio. Éden. Hélio Oiticica (catálogo de exposição retrospectiva). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p. 12.

40 OITICICA, Hélio. Éden, p. 13.

Tal aparecimento do sujeito no social encontra sua maior expressão no termo *parangolé*, sobre a origem do qual Hélio fala em entrevista a Jorge Guinle Filho, em abril de 1980, uma semana antes de sua morte.

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia eu estava indo de ônibus e na praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão. Era um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo.

Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: “aqui é...” e a única coisa que eu entendi, que estava escrito era a palavra *parangolé*. Aí eu disse: “É essa a palavra”.⁴¹

O *parangolé* é uma busca, uma “procura das raízes da gênese objetiva da obra, a plasmação direta perceptiva da mesma”⁴², nomeando portanto o ponto agudo da reflexão e proposta de Hélio ao longo de toda a sua obra. Ela mesma é uma palavra encontrada, apropriação da nomeação de um penetrável feito por outro e achado ao

41 GUINLE FILHO, Jorge. A última entrevista. *Hélio Oiticica (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 269.

42 OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do *parangolé*. *AGL*, p. 66.

acaso, na rua. Muito mais do que nomear uma série de obras com características de capas, tendas ou estandartes, para Hélio “parangolé é a formulação definitiva do que seja a antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada a oportunidade, a ideia de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia (...)”. Formulação global do poético para além do estatuto de obra e do objeto, parangolé é um termo crítico por excelência: ele visa pôr em crise a noção de arte, de obra, de sujeito e de objeto. Ele põe em crise, inclusive, a sua própria definição, desconfiando de formulações estéticas – e portanto de si mesmo: “Chamarei, então, parangolé, de agora em diante a todos os princípios definitivos formulados aqui, inclusive o da não formulação de conceitos, que é o mais importante”.⁴³

Apesar de seu provocativo caráter de não formulação, de mero índice de experimentação análogo à *Merz* de Schwitters, o parangolé encontra uma definição, aquela de “expressão idiomática, oriunda da gíria no Rio de Janeiro, que possui diferentes significados: agitação súbita, animação, alegria e situações inesperadas entre pessoas”.⁴⁴

43 OITICICA, Hélio. Programa Ambiental. *AGL*, p. 79.

44 *Hélio Oiticica* (catálogo de exposição retrospectiva). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p. 88, nota. Além disso, o artista conta em entrevista a Aracy de Amaral, em 1977, que o maior traficante do manguê chamava-se Parangolé (AMARAL, Aracy de. Tentativa de diálogo. *Hélio Oiticica (Encontros)*, p. 161).

Entre pessoas. O parangolé é, de saída e por definição, coletivo. Porque ele ocupa um lugar entre o eu e o outro, entre sujeito e objeto, entre sujeito e cultura. Esse lugar que é fora de nós e no entanto se torna íntimo, ao nos convidar a nos retorcermos um pouco, a nos subvertermos como a fita de Moebius, objeto que anula a distinção entre dentro e fora, avesso e direito. Essa conhecida figura topológica já servira a Lygia Clark para seu *Caminhando* (1963), e são versões dela várias obras de Max Bill, como a *Unidade Tripartida* (1948-1949) ganhadora do prêmio de escultura da I Bienal de São Paulo em 1951. A banda de Moebius reaparece como fita elástica unindo os pulsos de Hélio e Lygia nas conhecidas fotografias do *Diálogo de Mãos*, de 1966, única obra realizada em parceria pelos dois artistas.⁴⁵

Algo acontece *entre* pessoas, graças a um certo objeto que se propõe como “transobjeto”⁴⁶, busca da própria “estrutura do objeto”⁴⁷ como algo que nasce *entre* sujeito e cultura. O objeto materializaria e atualizaria, portanto,

45 A respeito da fita de Moebius em Lygia Clark e na psicanálise, ver RIVERA, Tania. Ensaio sobre o espaço e o sujeito. Lygia Clark e a psicanálise. *Ágora. Estudos em Teoria Psicanalítica*, v. XI, n.2. Rio de Janeiro, 2008, p. 219-233.

46 OITICICA, Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. *AGL*, p. 66.

47 OITICICA, Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. *AGL*, p. 67.

um enganchamento fundamental entre sujeito e cultura, que Freud já caracterizava em 1929 como um *mal-estar*. Na cultura, está o sujeito – ele aí *mal-está*. Reatualizando esse mal-estar, uma proposição artística poderia, então, transtornar um pouco, senão transformar, esse ponto agudo em que *o sujeito é cultura*. Ainda segundo Hélio, referindo-se ao “participador” do parangolé:

Há como que uma violação do seu *estar* como indivíduo no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo ‘coletivo’, para o de ‘participador’ como centro motor, núcleo (...). É esta a verdadeira metamorfose que aí se verifica na inter-relação espectador/obra (ou participador/obra).⁴⁸

A participação torna-se, no parangolé, uma “além-participação”, na expressão cunhada por Hélio em entrevista a Walmir Ayala. “Creio que já superei o ‘dar algo’ para participar; estou além da ‘obra aberta’”, continua ele, “prefiro o conceito de Rogério Duarte, de probjeto, no qual o objeto não existe como alvo participativo, mas o ‘processo’, a ‘possibilidade’ infinita no processo, a ‘proposição’ individual em cada possibilidade”⁴⁹. Uma vez o objeto desmaterializado em prol de projetos múltiplos,

48 OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé. *AGL*, p. 71.

49 AYALA, Walmir. *A criação plástica em questão*. Petrópolis: Vozes, 1970, p. 163. Nesse trecho, por um evidente equívoco de edição, o termo “probjeto” aparece grafado como “projeto”.

entre os sujeitos envolvidos surge um espaço privilegiado: “há como que a ‘instituição’ e um ‘reconhecimento’ de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrado. A obra é feita para este espaço, e nenhum sentido de totalidade pode-se dela exigir (...)”⁵⁰. Graças ao parangolé, o espaço torna-se “intercorporal”, em uma “transmutação espacial”, nos termos do artista. Ao empunhar os estandartes ou vestir as capas, o corpo é convidado a se movimentar, retorcendo-se em dança. Entre ele e aquele que vê, que está fora, algo acontece: há um jogo entre o olhar de quem veste e o olhar de quem assiste, e tal jogo é capaz de estabelecer uma “participação coletiva”, nos termos de Oiticica. A fita de Moebius, que conforma boa parte dos parangolés, apresenta uma operação no espaço capaz de anular a distinção entre fora e dentro – não porque ambos se uniram em uma conjugação sem falhas, mas porque entre objeto e sujeito algo se passa, numa torção, desalojando-nos da posição de senhores do espaço, do campo visual e do objeto. Movimentando-os. A transmutação do espaço que a topologia visa estudar corresponde, no uso da fita de Moebius pelo artista, a uma proposta de *trans*-formação do sujeito com o outro, com a cultura. Como objeto definido para ser carregado numa certa movimentação do corpo, o estandarte seria

50 OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé, *AGL*, p. 71.

“por excelência um elemento ou objeto ultraespacial”⁵¹. O espaço é terreno de subversão, de parangolé, de torção entre o dentro e o fora, o eu e o outro.

Essa palavra mágica, o parangolé, continua mais ou menos indefinível. Ela carrega em seus fonemas toda uma gíngua, uma sonoridade que remete talvez à África, com um certo rebuscamento irônico. Ela cairia bem na boca de Macunaíma, talvez – pode ser que estivesse até em medida de substituir a Antropofagia de Oswald de Andrade. Ela indica que algo quase inominável se passa, entre as pessoas. Simples ou mirabolante, ínfimo ou extraordinário, algo acontece. O sujeito surge no outro, no objeto, na cultura, de forma imprevisível e subversiva, transformadora. Algo pode se dar então entre mim e o outro, graças a esse objeto que dá notícias do sujeito e o convoca, e que nem é mais propriamente um objeto, mas o estopim de um ato, um acontecimento transformador do mundo. Num espaço imprevisto surge algo incerto, porém de potência revolucionária. Aberto. Sobre a *Apocalipopótese*, famoso evento realizado com parangolés no Aterro do Flamengo em 1968, Oiticica conta que “as pessoas participavam diretamente, obliquamente, sei lá mais como – mas o importante é o sei lá mais como (...)”.⁵²

51 OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. *AGL*, p.67.

52 OITICICA, Hélio. *Apocalipopótese*. *AGL*, p. 129.

Uma arquitetura comum. Criação, parangolé e cultura**

O poeta é um verdadeiro ladrão de fogo.

Arthur Rimbaud

Bólido Lata, Apropriação 2, Consumitivo, realizado por Hélio Oiticica em 1966, consiste em uma lata contendo algum tipo de substância inflamável à qual é posto fogo. Hélio chama-o “lata-fogo” e diz tê-lo isolado “na anonimidade de sua origem”. Essa invenção anônima e tão antiga é sem dúvida uma grande realização do homem, servindo como instrumento de iluminação e de sinalização, até hoje, em estradas, por exemplo. “Quem viu a lata-fogo isolada como uma obra”, diz Hélio, “não poderá deixar de lembrar que é uma ‘obra’ ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade”.⁵⁴

** Uma primeira versão deste ensaio foi apresentada no Parque Lage em novembro de 2009 no Colóquio *Gênio, criação, autoria*, e em seguida publicada na revista *Viso. Cadernos de Estética Aplicada*, n. 7, jul.-dez. 2009 (www.revistaviso.com.br).

54 OITICICA, Hélio. Programa ambiental. *Aspiro ao grande labirinto (AGL)*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 80.



B 38 Bólide lata 1 – Apropriação 2, 1966. Foto César Oiticica Filho

Se o artista se apropria desse objeto, nomeando-o como obra, não é para expô-lo no museu, à maneira de um *ready-made* de Duchamp. Para Oiticica, “museu é o mundo: é a experiência cotidiana”⁵⁵. O que visa essa apropriação é reacender, em cada lata-fogo utilizada como sinalização nas obras da cidade, uma poesia que já estava lá, nessa criação anônima, perdida no tempo mas presente como prática coletiva. “Juro de mãos postas”, escreve Hélio, “que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno”.⁵⁶

Quem a criou, essa lata-fogo? É ao isolá-la *na* anonimidade de sua criação (ao invés de, graças à assinatura do artista, retirá-la *da* anonimidade) que Hélio reacende sua poesia, acentuando o caráter de sinal ancestral que a conjuga à própria vida, ao tempo. Ao homem.

Excêntricas criações

A etimologia do termo criação indica o significado de *produzir, fazer crescer, impelir (creare)*, e também *brotar, crescer (crescere)*, logo *chegar à existência, nascer*.

55 OITICICA, Hélio. Programa ambiental. *AGL*, p. 79.

56 OITICICA, Hélio. Programa ambiental. *AGL*, p. 80.

O verbo *creare* teria sido inicialmente empregado na linguagem do campo. Posteriormente, na língua corrente, seria usado para todas as espécies de seres e objetos, com o sentido de *fazer nascer*.⁵⁷

Foi a linguagem empregada pela Igreja que se valeu do verbo criar com o sentido religioso de *fazer nascer do nada*, atributo exclusivo de Deus, o Criador. No século XII essa acepção está consolidada, carregada pela leitura do *Gênesis* (que em grego significa “origem”, “nascimento”, “criação”) segundo a qual Deus cria o mundo e o homem *do nada*. O homem criaria portanto, no uso consagrado do termo em francês no século XII, quando produz algo que não existia antes, à semelhança de Deus.

A origem anônima de nossa lata-fogo talvez possa ser conjugada a este uso original do termo na agricultura. Algo brota, não propriamente da terra, mas do solo da Cultura, por assim dizer – neste solo comum aos homens. Negando o caráter de produção “a partir do nada”, a lata-fogo se aproxima mais de outro sentido atribuído ao termo criar: aquele de *nutrir uma criança ou um ani-*

57 ERNOUT, Alfred & MEILLET, Alfred. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1979. As demais observações etimológicas têm nesta obra sua principal fonte, salvo indicação expressa. Agradeço a Laura Parisi pela cuidadosa pesquisa etimológica.

*mal, instruir, educar*⁵⁸. Há aí um processo latente, um certo cultivo, uma atividade humana materializada em um objeto, e que poderia se repetir e renovar a cada ocasião em que uma lata-fogo é vista na calada da noite. Esse olhar, essa memória da lata-fogo como obra humana, se repetiria em cada um de nós, graças à indicação do artista de tal objeto como uma criação.

Sabemos que apenas com o Renascimento o artista ganhará nomeação e reconhecimento. Apenas nas iluminuras do século XIV os artistas começam a assinar suas obras. Na pintura, Jan Van Eyck inaugura essa prática no século XV. Com a perspectiva, o artista começará a ocupar um ponto no espaço, ganhando um ponto de vista que se pode dizer individualizado. Ele inova um tanto, revê a técnica e a tradição a seu modo, e mecenas buscam seus serviços por sua singularidade. A fama dos mais talentosos atravessa fronteiras. Só nesse contexto começa a fazer sentido falar em *criação artística*. Se o artista se individualiza e se emancipa do poder divino, deixando de ser um mero portador deste, é sob o modelo divino da criação *ex nihilo* que seu mister parece ser reconhecido. O artista cria: ele traz ao mundo algo que, por mais que tenha a mimesis como eixo organizador, é um objeto sem

58 Conforme indica COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1954.

igual no mundo. Talvez decorra disso a idealização de que ele é objeto, ao menos desde o famoso livro de Vassari *As Vidas dos Mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos*, publicado na metade do século XVI. Sob a valorização da invenção de que seria capaz o artista, pulsam em surdina, portanto, insuspeitados ecos do poder divino.

A criação no âmbito da arte, ao lado das científicas, na atuação dos grandes homens do Renascimento, talvez tenha reforçado a importância nascente do indivíduo singular – ainda que este apareça inicialmente sob o modo de um humanismo que não se opõe à comunidade, mas a reforça e transmite na figura do indivíduo. *Grosso modo*, pode-se dizer que durante toda a época moderna o ideal da criação como atributo do artista se mantém quase intacto, acentuando-se, contudo, em direção a um individualismo mais marcado. As vanguardas da primeira metade do século XX talvez pudessem tê-lo atacado mais impiedosamente, de posse de dispositivos como a escrita automática e o *objet trouvé* dos surrealistas e, principalmente, contando com o golpe certeiro desferido pelo *ready-made* duchampiano. Neste, de fato, a criação é radicalmente posta em crise, na medida em que consiste em nada além de um gesto, uma certa torção como aquela sofrida pela roda de bicicleta ao ser colocada de ponta-cabeça sobre um banquinho de cozinha, em 1913 (*Roda*

de Bicicleta). O artista não é mais um criador a partir do nada – ele não faz nascer um objeto propriamente novo, mas rearranja os objetos corriqueiros do mundo e os nomeia como arte.

Tal nomeação simbólica traz insuspeitados ecos do curioso emprego que toma o termo criar no século XIV: aquele que denota *instituir, nomear (alguém) a uma função* como a de papa ou cônsul. Na linguagem jurídica, *creare* começa a ter o sentido especial de *alcançar a magistratura* ou *eleger*. Nomear é instituir alguém em uma certa posição simbólica: de um homem, cria-se um juiz ou um cardeal. De uma coisa qualquer, pode-se, de modo análogo, *criar* um objeto de arte.

Com esta nomeação, esta apropriação que institui simbolicamente um objeto no campo da arte, chegamos perto do que Walter Benjamin concebe como o artista moderno: o trapeiro, o catador de lixo que recolhe os detritos, a escória da sociedade e os reapresenta, renomeados e portanto instituídos no seio de um campo simbólico especial, o da arte. Poderia este artista-catador ser ainda caracterizado como um “criador”?

Ele não tem mais a pretensão de, à maneira de Deus, criar a partir do nada. Ele recolhe o que a sociedade despeja e despreza. A partir do lixo encontrado nas ruas, o

artista faria, segundo Benjamin, sua “crítica heroica”⁵⁹. A criação revira-se em crítica. Deixando de se ocupar em trazer à luz objetos valorizados pela sociedade, a arte assumiria a tarefa de pôr o mundo em crise e, nele, estenderia para o homem o dedo que aponta a crise em seu seio. Se o artista moderno faz uma crítica heroica, esse herói moderno está ele mesmo em crise, ele não é mais do que um “representante do herói”, segundo o filósofo. Representante um tanto precário, seu lugar não parece bem estabelecido. Ele talvez seja cambiante, deixando de ocupar o ponto de vista fixo e individualizado que a *perspectiva artificialis* lhe asseguraria (ou ao menos lhe teria facultado). Baudelaire muda de fisionomia várias vezes por dia, segundo a queixa de Courbet ao fazer seu retrato. Introduce-se aí uma certa quebra, uma fratura, na ausência de um ponto de vista fixo e central. “A modernidade heroica”, diz Benjamin, “revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível”.⁶⁰

Neste contexto, a criação deixa de refletir o lugar central de Deus para ser vista, ainda nos termos de Benjamin inspirados por Freud, como *choque, trauma*. Essencialmente, segundo nos parece, porque ela descentraria o

59 BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 15.

60 BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*, p. 28.

sujeito, o faria retomar e comemorar sua condição *ex-cêntrica* – ou seja, a impossibilidade de ocupar um centro organizador e preestabelecido que reconfigura o sujeito como não mais um “indivíduo” mais ou menos separado, porém intimamente codependente da “sociedade”, mas como um sujeito dividido em seu seio e deslocado, assimétrico em relação a qualquer princípio organizador do mundo. Este sujeito de que a psicanálise é a clínica e a principal teoria.

O objeto vivo e o *objet trouvé* surrealista

É do nada que Jacques Lacan faz vir a sublimação, ao caracterizá-la em 1960 como criação *ex nihilo*. Em vez de retomar por essa via a potência criadora do homem ecoando a posição divina, o psicanalista acentua o lugar da criação como *falta*. A arte elevaria um objeto qualquer “à dignidade da Coisa”⁶¹. Um ato criador buscaria preencher a vacância instalada pela perda do objeto primordial que faz de cada um de nós um sujeito desejante. Mas este objeto jamais poderá ser recuperado, e tudo que for colocado em seu lugar poderá apenas substituí-lo parcialmente. Qualquer objeto pode, portanto, ser potencialmente usado para conformar este nada. Caixas de

61 LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986, p. 133.

fósforo, por exemplo, na ornamentação que Lacan aprecia na casa de Jacques Prévert durante a Segunda Guerra. É o objeto desvalorizado, o único que sobra na penúria de uma guerra, o insignificante, o resto, o indigno que é “criado”. Tal criação refere-se muito menos à particularidade ou “originalidade” do objeto do que, diríamos, a uma operação que incide sobre o laço entre sujeito e objeto. A instituição deste último no campo simbólico da arte implica uma sutil retomada da estrutura do desejo, pondo em primeiro plano o sujeito. Para tal, basta um “toque”, nas palavras de Hélio:

A obra nasce de apenas um toque na matéria. Quero que a matéria de que é feita a minha obra permaneça tal como é; o que a transforma em expressão é nada mais que um sopro: sopro interior, de plenitude cósmica. Fora disso não há obra. Basta um toque, mais nada.⁶²

Um toque, e mais nada – esse objeto torna-se outra coisa, apesar de continuar o mesmo. Como diz Pedrosa sobre os bólides, em texto de 1967: “Como que deixando o macrocosmo, tudo agora se passa no interior desses objetos, tocados de uma vivência estranha”⁶³. Estranhamente vívido, tornado familiar, o objeto dá notícias de nós

62 Anotação de 6 de setembro de 1960. *AGL*, p. 22.

63 PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 208.

mesmos. Já em 1951 Mário Pedrosa afirmava: “A obra de arte vive subjetivamente”.⁶⁴

O objeto de arte *vive*. O objeto não é produto do eu nem consiste em um complemento simétrico a este, mas surge, estranhamente, como uma “vivência”. Por isso, como diz Celso Favaretto, “o objeto visa ao comportamento”⁶⁵. É desse enganchamento, capaz de fazer de um objeto uma vivência do sujeito, que trata a noção de estranheza (*Unheimliche*), proposta por Freud em 1919 como uma contribuição para o domínio da estética. O familiar (*heimlich*) é também estranho (*unheimlich*) – o que seria *meu* pode, estranhamente, surgir *no objeto* – e o termo alemão carrega essa antítese⁶⁶. A experiência estética tem a ver com esse encontro, um tanto inquietante, de algo de si, no objeto.

Há um encontro de si na coisa, tal é o “sopro interior” de que fala Hélio. O “toque” de Oiticica refere-se, portanto, menos a um *ato* do artista do que a um acontecimento que se dá entre sujeito e objeto: “*Acham-se ‘coisas’ que se*

64 PEDROSA, Mário. Forma e personalidade. *Forma e percepção estética* (org. Otilia Arantes). São Paulo: Edusp, 1996, p. 220.

65 FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EdUSP/Fapesp, 2000, p. 96.

66 FREUD, Sigmund. O Estranho. *Edição standard brasileira das obras completas de s. Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986, vol. XVIII.

veem todos os dias”, escreve o artista em 1966, “mas que jamais pensávamos *procurar*. É a procura de si mesmo na *coisa* – uma espécie de comunhão com o ambiente”⁶⁷. Ele dialoga talvez com a célebre máxima de Picasso: “Eu não procuro, acho”. A lógica aí presente é aquela do *objet trouvé*, o objeto encontrado dos surrealistas, cujo fundamento é muito bem apresentado na frase de André Breton: “nada do que nos cerca nos é objeto, tudo nos é sujeito”⁶⁸. O que me cerca não é objeto de que eu possa me apossar ou com o qual possa me relacionar de maneira complementar. O que está no mundo e que encontro como objeto é meu “próprio” sujeito (que não é próprio, a bem dizer, mas está fora – é, de saída, um *outro*).

Assim, na obra de Oiticica trata-se de uma “estrutura objetiva”, criada pelo artista e por ele “objetivada” em uma “identificação” com o objeto. Tal identificação “já existe no momento em que as estruturas vão nascendo, dando-se o diálogo sujeito-objeto numa fusão mais serena”. Os *Bólides*, que Oiticica realiza a partir de 1963, radicalizam tal concepção, implicando uma “experiência” entre sujeito e objeto cuja “dialética” é profunda. Nesses

67 OITICICA, Hélio. Programa ambiental. *AGL*, p. 80.

68 “*Rien de ce qui nous entoure ne nous est objet, tout nous est sujet*”. BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965, p. 56.

Transobjetos, há uma “súbita identificação dessa concepção subjetiva com o objeto já existente como necessário à estrutura da obra”. A estrutura não é propriamente anterior, mas concomitante ao objeto, ao encontro com ele. E o artista prossegue afirmando que o objeto deixa de ser “oposto ao sujeito (...) no momento da identificação”⁶⁹. O objeto já estava no sujeito, e o sujeito sai de si para se encontrar no objeto.

A frase de Breton “... tudo nos é sujeito” apresenta uma interessante ambiguidade em francês, na medida em que *sujet* denota tanto “sujeito” quanto “tema”, mostrando bem o território híbrido de que se trata, a torção, o encontro que faz, do tema, o próprio sujeito. Como ensina a psicanálise, é na relação com um objeto primordial de saída perdido (o seio que nos alimenta, no mito construído por Freud) que o sujeito desejante surge, já apartado de si mesmo. O objeto não consiste em um mero tema do qual o sujeito poderia se apossar a seu bel-prazer, mas é aquilo em que ele se encontra *alterado*: tornado outro. Essa alteração é, talvez, o maior *tema* da arte, neste sentido.

A afirmativa de Pedrosa sobre a “vida subjetiva” do objeto decorre de uma leitura própria, apurada e perspicaz do surrealismo. Paulo Herkenhoff salienta a ligação

69 OITICICA, Hélio. Bóides (29 de outubro de 1963). *AGL*, p. 65.

do crítico com os surrealistas, dos quais ele se aproximou em sua estada em Paris no fim dos anos 1920, e lembra que ele era concunhado do poeta francês Benjamin Péret. Herkenhoff acredita que Pedrosa teve a clareza, “que outros latino-americanos não haviam tido até aquele momento, de que o surrealismo era a via fácil, mas não era a solução para a América Latina”⁷⁰. Suas reflexões sobre a questão da expressão e seu contato com os artistas “loucos” do Engenho de Dentro, que exploramos no capítulo anterior, não deixam de ter ligação com os fundamentos do surrealismo, sua busca de uma verdade inconsciente (ou “automática”) que se manifesta graças ao “acaso objetivo” e tem como consequência, entre outras, um elogio da loucura. A certa análise de Pedrosa desdenha como “solução fácil” neste movimento, provavelmente, tudo o que o entulha de imagens fantásticas e temas psicanalíticos como a histeria e o sonho, para dele deter apenas o essencial: a condição descentrada do sujeito que o leva a poder experimentar, na poesia e na arte, um belo e estranho aparecimento de si *no objeto*.

Isso parece-me ter fornecido uma base importante, e até hoje não reconhecida, para a defesa das “possibilidades expressivas” que o neoconcretismo proclama ao se

70 Em entrevista a mim concedida em 2009 para o vídeo *Ensaio sobre o sujeito na arte contemporânea brasileira*.

destacar e diferenciar do concretismo. Antes da formulação do “não-objeto”⁷¹ por Ferreira Gullar e da influência explícita da fenomenologia de Merleau-Ponty no “Manifesto neoconcreto”, Mário Pedrosa foi o maior fomentador da reflexão que deu origem ao neoconcretismo, e sua “digestão”, digamos, do surrealismo, bem como suas vastas leituras, sobretudo de Susan Langer, Ernst Cassirer, Henri Focillon, de Freud e do psicanalista Ernst Kris, lhe permitiram chegar a uma reflexão crítica sobre a questão da expressão que é a base sobre a qual puderam surgir as propostas neoconcretistas. Como vimos no ensaio anterior, Pedrosa rejeita a ideia de expressão como projeção do individualismo do artista em prol de uma noção de expressão que advém de uma “distância psíquica”, de um destacamento em relação ao próprio eu. “Eu é um outro”, como já afirmava em 1872 Arthur Rimbaud⁷², abrindo caminho para a teoria do sujeito do inconsciente, ou seja, para a reflexão sobre *o eu como outro* que funda e caracteriza a psicanálise. A condição para que surja uma obra de arte é que *eu seja outro*, parece dizer Pedrosa. A arte recolocaria em jogo essa alteridade, esse descentra-

71 N. do E.: Embora contrarie as normas da nova ortografia da língua portuguesa, decidimos manter a grafia de não-objeto com hífen por estar historicamente consolidada.

72 Na famosa Carta a Démeny. RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, s/d., p. 109.

mento fundamental à constituição do eu, na medida em que a obra seria capaz, nela mesma, de encarnar o que é autenticamente humano. O objeto não é mais produto do eu, nem objeto de conhecimento a ele externo; ele não é aquilo que fala *de* um indivíduo, mas aquilo que fala *como sujeito*.

Ao tachismo então em voga o crítico opõe a arte dos pacientes do ateliê de pintura criado por Nise da Silveira no Hospital Psiquiátrico Pedro II, onde trabalham Almir Mavignier e Abraham Palatnik. Como diz Paulo Herkenhoff, “a matriz da arte contemporânea passa, no Rio de Janeiro, pelo Engenho de Dentro”⁷³. Se “a obra começa a interessar (...) pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela”, como afirma o “Manifesto neoconcreto”, é porque, muito antes de Merleau-Ponty equacionar olho e espírito, Breton e seus companheiros já percebiam no objeto de arte um poder de convocação do sujeito – em grande parte, graças à seminal influência das ideias freudianas para o surgimento do surrealismo. Não se trata simplesmente, portanto, no rompimento neoconcreto em relação aos geométricos de São Paulo, da defesa de um “subjativismo” frente à objetividade da arte abstrata vigente, mas, de modo muito

73 Também na entrevista concedida em 2009 para o vídeo *Ensaio sobre o sujeito na arte contemporânea brasileira*.

mais sofisticado e sutil, de uma subversão na maneira de conceber a própria noção de objeto – e sua relação com o sujeito. Em vez de subscrever a uma noção de expressão afirmativa do eu, trata-se, na fundação do neoconcretismo, da ideia de que o “vocabulário geométrico”, como diz ainda o “Manifesto...”, “pode assumir a expressão de realidades humanas complexas”⁷⁴. Na geometria, o sujeito.

Em texto de 1973, Oiticica reconhece na produção artística daquele momento no Brasil a autenticidade da “criação de uma linguagem” que evoca (e deglute, talvez) a Antropofagia que marcou o surgimento da modernidade nas artes no país:

O QUE IMPORTA: a criação de uma linguagem: o destino de *Modernidade* do Brasil, (*sic*) pede a criação desta linguagem, as relações, deglutições, toda a fenomenologia desse processo (com, inclusive, as outras linguagens internacionais), pede e exige (sob pena de se consumir em um academicismo conservador, não o faça) essa linguagem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo: o deboche ao ‘sério’: quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro?⁷⁵

74 FERREIRA GULLAR. Manifesto. Fac-símile do catálogo da 1ª exposição neoconcreta. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, s./p.

75 OITICICA, Hélio. Brasil diarrea. *Hélio Oiticica* (catálogo da exposição retrospectiva), p. 17.

A menção a um “surrealismo brasileiro” é curiosa e provocativa, e não recebe reflexão mais detida nos escritos posteriores do artista. A defesa de que o “fenômeno vivo” venha deglutir antropofagicamente o conceitual sustenta a ideia de uma “linguagem”, digamos, brasileira, que talvez mais do que linguagem seja uma *atitude* de deboche (que não deixa, por sua vez, de lembrar o objetivo surrealista de *épater les bourgeois* (chocar os burgueses).

Em texto de 1967, pouco após a morte de René Magritte, Pedrosa havia feito uma espécie de balanço do surrealismo, acentuando a articulação ética que ele promoveria entre ação e sonho, em busca de uma “transformação geral das relações sociais” (na expressão do próprio André Breton⁷⁶). Diante da “crise contemporânea” que não seria apenas política ou social, mas também “ética e psíquica”, Pedrosa afirmava – surpreendentemente para um artigo cujo título começa com “Surrealismo ontem” – que “a crítica surrealista continua válida, sua ética e sua estética não desapareceram”. Na criação e nas “reações subjetivas” da nova geração haveria uma retomada das “preocupações e pesquisas” surrealistas, “embora sob outras formas menos românticas ou ingenuamente arrogantes e mais práticas e numa escala muito maior e coletiva”.⁷⁷

76 Apud PEDROSA, Mário. Surrealismo ontem, Superrealidade hoje. *Mundo, homem, arte em crise*, p. 182.

77 PEDROSA, Mário. Surrealismo ontem, Superrealidade hoje, p. 183.

Ecoando a amplitude “coletiva” que o crítico dá às incidências surrealistas na arte contemporânea, é digno de nota que, na escrita de Breton, o sujeito surja na primeira pessoa do plural: “nada que nos cerca nos é objeto, tudo *nos* é sujeito”. O sujeito desponta, fora de si, como *nós* – e no que “nos cerca”, ou seja, no espaço – no espaço social, no espaço vivo desdobrado graças ao rompimento do espaço representacional operado pela vanguarda russa e pelo neoplasticismo. No cruzamento dessas influências maiores, o neoconcretismo pode ir além do objeto para agenciar proposições artísticas como espaço de surgimento do sujeito (*entre sujeitos*, retomando algo que se faz comum a duas ou mais pessoas).

O não-objeto e o sujeito

Em texto recente no qual apresenta sua visão da história do neoconcretismo, Ferreira Gullar situa a origem de sua teoria do não-objeto pouco depois da Exposição Neoconcreta, no encontro com um trabalho de Lygia Clark. A artista teria apresentado a peça (que Gullar não nomeia) em um jantar para o grupo e Pedrosa, dizendo que não sabia como defini-la. Pedrosa sugeriu que seria um relevo, mas Gullar retrucou que um relevo pressupõe uma superfície sobre a qual se erguer, o que ali não havia. Gullar pensa um tempo e então anuncia ter encontrado

uma definição: se trataria de um *não-objeto*. Ele explica que “objeto” é aí usado no sentido corrente, “como na expressão ‘objetos de uso pessoal’, como caneta, mesa, cadeira, livro”⁷⁸. Aquele trabalho de Lygia não se adequava às categorias de escultura, nem de relevo, então ele teria pensado: “é um objeto”. “Mas como os objetos têm uso e este não tem, posso chamá-lo de não-objeto”, concluiu.

No dia seguinte, o poeta e crítico escreveu seu texto “A Teoria do não-objeto”, para sistematizar isso que os neoconcretistas estavam produzindo e que não cabia na “classificação usual de pintura, escultura ou poesia”. Ele concebe que

o não-objeto nasce (...) do abandono do espaço virtual (ou fictício) e da ação pictórica (metafórica) para o artista agir diretamente sobre a tela (o quadro) como objeto material, como coisa. Esta ação do artista se transfere ao espectador que passa a manipular a obra nova – o não-objeto – em lugar de apenas contemplá-lo.⁷⁹

O não-objeto não é um antiobjeto, mas um objeto destacado de suas funções habituais, um “objeto especial”. Em vez de “erguer um espaço metafórico” bem separado do mundo, trata-se de realizar a obra no espaço real. Pela aparição da obra, “objeto especial”, tal espaço

78 FERREIRA GULLAR. *Experiência neoconcreta*, p. 44.

79 FERREIRA GULLAR. *Experiência neoconcreta*, p. 46.

ganha “uma significação e uma transcendência”⁸⁰. E tal significação é “imaneente à forma”.⁸¹

Se o não-objeto advém do próprio abandono da figuração e da ficção em prol da materialidade da coisa, fica sem explicação o salto entre essa virada e o novo papel – *ativo* – aí concedido ao “espectador”. É nesse ponto que a leitura de Merleau-Ponty que Pedrosa teria indicado a Gullar vem fornecer alguns alicerces. Tais objetos especiais seriam aqueles em medida, conforme o pensamento do filósofo francês, de reafirmar “a arte como formulação primeira do mundo”⁸². A arte retoma, como fenômeno vivo, a fundante experiência do homem no mundo, alcançando, portanto, enorme incidência ontológica e ética: “O que importa não é fazer um poema – nem mesmo fazer um objeto – mas velar o quanto de mundo se deposita na palavra”.⁸³

A arte visa uma “redescoberta do mundo: as formas, as cores, o espaço não pertencem a esta ou àquela linguagem artística, mas à experiência viva e indeterminada

80 FERREIRA GULLAR. Teoria do não-objeto. *Experiência neo-concreta*, p. 92.

81 FERREIRA GULLAR. Teoria do não-objeto, p. 95.

82 FERREIRA GULLAR. Teoria do não-objeto, p. 94.

83 FERREIRA GULLAR. Teoria do não-objeto, p. 99.

do homem”⁸⁴. O objeto artístico deve, portanto, manter com o sujeito uma relação, como afirma Gullar, que “dispensa intermediário”. Graças à estrutura do ‘não-objeto’, na experiência artística espectador e obra se fundiriam no espaço. A negação do objeto é afirmação, nele, do sujeito, e é nesse sentido que “o não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como condição mesma de seu fazer-se”. Objeto inconcluso, o não-objeto necessita do outro, pois “sem ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize”.⁸⁵

A inscrição do sujeito no espaço

O vazio conformado pela criação tem como modelo o vaso, que Lacan toma emprestado de Heidegger. O oleiro produz com sua mão um vaso ao fazer nascer na matéria da argila um furo, um côncavo, uma cavidade. O vaso, esse objeto singular, utensílio simples, talvez seja “o elemento mais primordial da indústria humana”, lembra Lacan⁸⁶: ele inaugura a possibilidade do vazio e do cheio. Esse vazio é um espaço, diz o psicanalista – e nós acrescentaríamos: *um espaço para o sujeito*.

84 FERREIRA GULLAR. Teoria do não-objeto, p. 98.

85 FERREIRA GULLAR. Teoria do não-objeto, p. 100.

86 LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, p. 144.

Pensando na pintura rupestre, Lacan afirma que “o exercício na parede consiste em fixar o habitante invisível da cavidade”⁸⁷. A filósofa francesa Marie-José Mondzain explora essa ideia de modo a mostrar que o sujeito surge ao se fazer signo, como fica claro nas chamadas mãos em negativo da gruta de Chauvet. O homem pré-histórico, que não habitava as cavernas, busca nessa arquitetura natural o local onde, iluminado por tochas, ele pode deixar uma marca de sua presença. Soprando sobre sua mão pousada na parede da caverna os pigmentos que lhe enchiam a boca, e então retirando sua mão, ele produz um signo: algo que o representa, para si mesmo e para os outros que com ele partilham a luz daquelas tochas. Esse traço, esse “vestígio de sua ausência”, esse “signo é o primeiro autorretrato, não especular”, afirma Mondzain.⁸⁸

É na caverna, essa espécie de “vaso” cavado na terra, essa cavidade formada pela natureza, que o homem exercitará sua própria fundação como sujeito. Com os outros. Nesse momento, o acidente topográfico torna-se arquitetura: cultura.

Sobre “a área aberta ao mito”, cercado circular vedado por treliça, na instalação *Éden* (1969), diz Hélio que

87 LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre VII...*, p. 168.

88 MONDZAIN, Marie-José. *Les images parlantes*. GAGNEBAIN, Murielle (org.). *Les images parlantes*. Seyssel: Champ Vallon, 2005, p. 21.

a área vazia interior é o campo para a construção total de um espaço significativo “seu”: não há “proposição” aqui – estar-se nu diante do fora-dentro, do vazio, é estar-se no estado de “fundar” o que não existe ainda, de se *autofundar*.⁸⁹

Não se trata aí necessariamente da instauração de um ponto de vista, de um lugar fixo e predeterminado para o indivíduo, mas de um espaço aberto ao surgimento do sujeito. A criação não é mais produção do objeto a partir de um agente inquestionado, mas refere-se a uma produção do próprio sujeito graças à incitação de uma certa conformação espacial.

O vaso de argila pode ser visto, nesse sentido, como uma espécie de modelo da origem da arquitetura, nas cavernas (esses vasos horizontais, em geral) onde os homens pré-históricos vinham inscrever suas pinturas rupestres. Por que eles o faziam nas galerias escuras, em vez de expô-las à luz do dia? Suas tochas, permitindo e sinalizando o incrível acontecimento que ali se dava, não deixam de ser primitivas latas-fogo.

Esse enigma ancestral nos toca através dos séculos, ensinando sobre a criação da imagem como indissociavelmente ligada à origem da arquitetura – espaçamento necessário para que se inscreva um sujeito no ato criador da própria Cultura. O espaço é arquitetônico justamente

89 OITICICA, Hélio. Crelazer. *AGL*, p. 115-116. Grifo do autor.

ao se conformar como lugar para o sujeito – os limites concretos de uma edificação, assim como de uma caverna, a delimitam em relação ao ambiente circundante criando uma área interna que se opõe a um exterior, mas a conformam, ao mesmo tempo, como externa ao sujeito. A caverna dá o modelo deste interno/externo, esse fora/dentro de que fala Hélió, desse *êxtimo*, no neologismo de Lacan: instauração simbólica de uma exterioridade íntima, lugar onde o mais íntimo (o sujeito) só se instaura no exterior (na Cultura).

Essa fixação do “habitante invisível da cavidade”, essa *autofundação* de que fala Hélió, se dá, curiosamente, sobre algo que já estava lá. Diferenças de cor ou textura na superfície das paredes são por vezes incorporadas às pinturas rupestres – o gesto sobre o elemento da natureza institui a Cultura como significantização desta. Além disso, em muitas delas imagens são sobrepostas a inscrições anteriores, criando uma espécie de palimpsesto. Como se, em vez de individualizar seu “criador”, ao fixá-lo na cavidade e dar-lhe um lugar, cada traço buscasse enlaçá-lo a um habitante anterior. Quem seria o autor de tal escrita plural onde se inscreve o sujeito?

Nessas pinturas rupestres se manifesta que “existe um encontro secreto, marcado entre as gerações prece- dentes e a nossa”, como diz Benjamin, completando: “Al-

guém na Terra está à nossa espera”⁹⁰. Cada objeto, cada obra de arte talvez esteja na terra à nossa espera, dando notícias de um alguém que é cada um de nós.

Vem daí o que Lacan aponta como “possibilidade original de uma função como a função poética em um consenso social no estado de estrutura”⁹¹. Apesar de ecoar o senso comum de Kant, tal consenso social não estaria ligado à homogeneidade de julgamento, à universalidade de um juízo estético normativo. Ele parece, antes, indicar a existência de um certo compartilhamento social na origem da própria inscrição do sujeito. O campo da arte exerceria tal função, ou melhor, exploraria tal base comum de modo a comemorar o surgimento do sujeito na cultura.

Para Lacan, a invenção da perspectiva virá conformar o vazio, construindo um espaço na pintura, de modo a conceder nela um lugar, uma posição para o homem. Isso sob um modo ilusionista que não deixa, porém, de quebrar um tanto a ilusão, ir além dela para assumir sua condição de mera representação. A rapidez com que a própria construção perspectiva renascentista dá lugar a uma proliferação do uso da anamorfose, já no século XVI, mostra que ela se revira em crítica, ou seja,

90 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *Obras escolhidas. magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 223.

91 LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre VII...*, p. 174.

põe em crise seus meios constitutivos⁹². A mimesis estaria sempre submetida a essa tensão entre a semelhança ilusória e a construção significativa, entre a proximidade e um certo distanciamento em relação ao referente. E é na própria distância – aquela que a perspectiva constrói ativa e artificialmente – que algum lugar é concedido ao indivíduo. À medida que se acentua, a partir da passagem para o século XX, a constatação de que, nas palavras de Freud, “o eu não é mais senhor em sua própria casa”⁹³, tal lugar é questionado e o espaço passa a ser convocado como campo aberto a um surgimento imprevisível do sujeito. Não mais indivisível (como o *in-divíduo*), mas dividido em suas bases, o sujeito não é senhor da representação, mas torna-se a meta a ser atingida por um complexo arranjo significativo que, eventualmente, materializa o espaço no real. Em um instante efêmero, o sujeito pode então surgir, problemático e incerto. Mas capaz de se *autofundar* num ato poético que não deixa de ter uma dimensão *política*.

92 Ver BALTRUSAITIS, Jurgen. *Les Perspectives dépravées. Tome 2: Anamorphoses*. Flammarion: Paris, 1996.

93 FREUD, Sigmund. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (Conferências Introdutórias sobre Psicanálise) (1917). *Gesammelte Werke*, Londres: Imago, 1944, vol. XI, p. 295.

O parangolé é o comum

Segundo Oiticica em texto de 1966, haveria uma tal disseminação do campo da criação artística “que o próprio ato de *não criar* já conta como uma manifestação criadora”. Surge então uma “necessidade ética de outra ordem de manifestação”: a “manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política)”⁹⁴. Essa posição não é partidária, ideológica – ela talvez seja anárquica porque baseada numa liberdade radical –, mas é política num sentido mais amplo e fundamental, o de uma verdadeira ética.

É nessa medida que “a antiarte é a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade”. A coletividade é a dimensão da *extimidade* necessária para o surgimento do sujeito, da poesia. O objeto é a isca capaz de capturar essa poesia anônima e coletiva, como afirma Oiticica no trecho que já citamos acima: “*Acham-se ‘coisas’ que se veem todos os dias mas que jamais pensávamos procurar*. É a procura de si mesmo na *coisa* – uma espécie de comunhão com o ambiente”⁹⁵.

O sujeito busca a si mesmo na coisa, e a coisa, como a lata-fogo, é já uma manifestação do poder criador humano, anônimo, coletivo. Ao surgir na coisa, o sujeito é

94 OITICICA, Hélio. Programa ambiental. *AGL*, p. 78. Grifos nossos.

95 OITICICA, Hélio. Programa ambiental. *AGL*, p. 80.

fora de si: é anônimo, é algo *comum* (e no entanto radicalmente *singular*).

A respeito desta reviravolta, o termo definitivo, conceitualmente preciso em Oiticica, é aquele de *parangolé*. Ele é de saída apropriado, isolado em sua anonimidade, portanto coletivo, e “antiarte por excelência”⁹⁶. Este termo indicaria algo não totalmente formulável, algo que resiste à formulação intelectual, uma certa provocação. Trata-se de um termo, uma “palavra mágica” literalmente achada “na rua”, como contava Hélio a Jorge Guinle Filho poucos dias antes de sua morte. Passando de ônibus, na época em que trabalhava com seu pai no Museu Nacional, como já relatamos no capítulo anterior, Hélio avistou “uma espécie de construção” realizada por um mendigo, e que no dia seguinte já havia desaparecido. Tratava-se de quatro estacas de madeira de cerca de dois metros de altura, entre as quais erguiam-se “paredes” de barbante. Em um pedaço de anagem preso ao barbante, o artista lê: “aqui é...” e “parangolé”.⁹⁷

Em seu texto para o “Esquema Geral da Nova Objetividade”, o artista diz que gostaria que se manifestassem, nessa exposição, as “experiências coletivas anô-

96 OITICICA, Hélio. Programa ambiental. *AGL*, p. 79.

97 GUINLE FILHO, Jorge. A última entrevista. *Hélio Oiticica (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 269.

nimas” que “determinaram inclusive minha formulação do parangolé”⁹⁸. Como vimos, parangolé já era mais ou menos definido, na gíria, como “agitação súbita, animação, alegria e situações inesperadas entre pessoas”⁹⁹. Algo *se passa* entre as pessoas, um acontecimento imprevisível. Quem o cria? Ele vem das “experiências coletivas anônimas”, e o artista não faz mais do que tentar reavivá-las, essas experiências vívidas, essa anonimidade que dá notícias de cada um de nós.

Também sobre a instalação *Éden*, Oiticica afirma, como *en passant*: “Nunca me senti tão contente quanto com este plano do Éden. Senti-me completamente livre de tudo, até de mim mesmo”¹⁰⁰. É na medida dessa despersonalização do artista no contexto de uma sofisticada concepção crítica do que é obra e criação que se impõe a participação do espectador:

Antiarte – compreensão e razão de ser do artista, não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação – a *criação*, como tal, se completa pela participação dinâmica do “es-

98 OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. *AGL*, p. 93.

99 *Hélio Oiticica* (catálogo de exposição retrospectiva), p. 88, nota.

100 OITICICA, Hélio. Éden. *Hélio Oiticica*. Catálogo da exposição itinerante 1992/1997, p. 12.

pectador”, agora considerado “participador”. Antiarte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam portanto invalidadas as posições metafísicas, intelectualistas e esteticistas – não há proposição de um “eivar o espectador a um nível de criação”, a uma “metarrealidade”, ou de impor-lhe uma “ideia” ou um “padrão estético” correspondente àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele “ache” aí algo que queira realizar – é pois uma “realização criativa” o que propõe o artista (...), é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. O “não achar” também é uma participação importante (...).¹⁰¹

Trata-se, com a “participação”, de apelar para uma potência coletiva de “criação” que é (re)criação poética do sujeito, no objeto, no outro, na cultura em suas raízes, de forma subversiva e transformadora. Mais do que produzir algo, trata-se apenas de um *achar*, de um encontro, de um parangolé, que não é tanto o achar algo, mas um *achar-se*: mesmo *não achar* é participar porque a “posição do homem nele mesmo” é uma posição do homem *fora dele*, na caverna onde outros já inscreveram algo.

Assim, a nomeação da lata-fogo como obra de arte por Hélio não só faz daquela lata – *ready-made* – um objeto artístico, como faz do encontro com qualquer lata-

101 OITICICA, Hélio. Posição e programa (julho de 1966). *AGL*, p. 77.

-fogo uma experiência poética (ou seja, uma verdadeira *experiência*). Bastou um gesto, um toque sobre uma lata com querosene em chamas para encher nossas noites na estrada (e nossos dias, em casa ou em qualquer lugar, pouco importa) de encontros com esses sinais deixados por um outro (desconhecido, anônimo). Esse fogo me é endereçado, de um modo que me faz anônimo, parte da cultura, porém singular. Ela me toca como uma inscrição rupestre: para mim, fazendo-se no momento de meu olhar, apesar de datar de milhares de anos. Com que poesia alguém assujeita-se ao tempo, ao olhar, ao outro!

Encontro de si, na coisa. O objeto encontrado dá notícias do sujeito – de seu fogo. Criação é encontro.

Mallarmé e o lugar da linguagem

Sobre os *Subterranean Tropicália Projects*, originalmente em inglês, Hélio grafa:

inventivo jogo-improvisação de modo algum tem nada

A ver com ‘espontaneidade’

JOGO

Situar o lance de dados

DISSECAR O DADO-ATO¹⁰²

102 “Inventive play-improvisation has nothing whatsoever / to do with ‘spontaneity’ / GAME / situate the *coup de dés* / DISSECT THE DICE-ACT”. *Hélio Oiticica* (catálogo da exposição retrospectiva), p. 150.

No “Lance de dados não abolirá o acaso”, poema de Mallarmé ao qual alude Oiticica, e que representa o marco do que viria a ser a literatura e a arte do século XX, “cai a pluma”¹⁰³. Ela, que já era “solitária e perdida”, não resiste ao naufrágio do homem (este ser “sem nau”). O gesto deste torna-se não mais que o “fantasma de um gesto”, submetido a algo maior, ao acaso que brinca com o agente deste gesto, assujeitando-o. O ato é “vazio”, pois é ninguém mais que acaso de um lance de dados que faz o poema – e o sujeito. E, no encontro entre os dois, a poesia. “Um lance de dados jamais, jamais abolirá o acaso” – a aposta que ele representa não faz dele ato de alguém, mas reafirma o acaso. Trata-se, com esse lance, esse golpe, da suposição de um outro maior, porém não absoluto, onisciente ou intencional como Deus. Ele não tem o poder de criar do nada, mas apenas de brincar com os dados – que já estão justamente, se me permitem o jogo de palavras, *dados*. Ele talvez seja como o “Número”: exato representante da ordem simbólica à qual estamos todos submetidos.

Roland Barthes, em seu “A morte do autor”, diz ter sido Mallarmé o primeiro a substituir o escritor, aquele que supostamente seria proprietário da linguagem, pela

103 MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados jamais abolirá o acaso (tradução de Haroldo de Campos). CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio. & CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 153-173.

linguagem nela mesma. “É a linguagem que fala”, diz Barthes, “não o autor”¹⁰⁴. Suprimindo o autor em favor da escrita (ou escritura), é ao leitor que Mallarmé dará um lugar de destaque, na medida em que na linguagem estamos todos – não por acaso fala-se em “língua materna”: talvez a língua nos *crie*.

Em seus “Bloco-experiências in Cosmococa – *programa in progress*”, Hélio cita uma declaração de Décio Pignatari:

o lance de dados de Mallarmé
colocou
em cheque a obra: não é obra nem não-
obra.
É uma coisa nova.

E Oiticica prossegue, ecoando em maiúsculas: É
UMA COISA NOVA!¹⁰⁵

Tal “coisa nova” não é *ex-nihilo*, do nada, produto do gênio criador à imagem e semelhança do Criador. Ela é “nada ou quase uma arte”, como diz o próprio Mallarmé a respeito do que viria a ser o futuro de seu poema¹⁰⁶.

104 BARTHES, Roland. La Mort de l’auteur. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, p. 64 (Points/Essais).

105 Hélio Oiticica (catálogo da exposição retrospectiva), p. 184.

106 MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados jamais abolirá o acaso, p. 52.

Ela é uma aposta, um lance de dados pelo qual o artista convoca o “coletivo”, a cultura, a manifestar mais uma vez o parangolé no qual nasce o sujeito, poeticamente. É isso a “coisa nova”: reacender a poesia anônima graças a algum acontecimento *entre nós*.

“Nada terá tido lugar senão o lugar”, afirma o poema. Nada terá acontecido, apenas um *lugar* – tornado, assim, *acontecimento*. Nesta que é a primeira escrita ocidental a incorporar ao texto o espaçamento da página em branco, aí disseminando as palavras, o autor desaparece, para dar origem à construção de um lugar móvel. Do inelutável naufrágio do homem singular e independente, estrela nascida na modernidade, resta o lugar construído com palavras (frágil arquitetura). Mas nesse lugar se avista “uma constelação”, ao fim do poema. É dela (e não do autor) o “pensamento”: “Todo pensamento emite um lance de dados”. (E talvez dessa pluralidade anônima decorra o que diz Bataille: “o que eu penso, não o pensei sozinho”¹⁰⁷).

Lazer, amor e cultura

Assim descentrado, o artista não herói, ou anti-herói, marginal (*marginetical*, como diz Hélio) não é propriamente quem cria, quem faz, mas se deixa “criar”.

107 Apud BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Minuit, 1983, p. 16.

Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um “criador”.¹⁰⁸

A condição de criador aparece aí entre aspas, criticada, ironizada. A noção de “crelazer” dá mostras da mesma ironia, fazendo Hélio chegar a afirmar: “Crer no lazer, que bobagem, não creio em nada, apenas vivo”. Um pouco abaixo, o artista debocha: “Prefiro a salada da vida, o esfregar dos corpos. Quero meu amor!”¹⁰⁹

Essa posição não deixa de ecoar a séria fórmula de Ovídio: *Amor regendus arte*. Com o amor, Hélio parece anunciar o que um Jean-Luc Nancy dirá na defesa de um ‘comum’ para além do comunismo, após a queda do muro: “não existimos sós. Ou antes, não há só que exista”.¹¹⁰

Em uma carta a Guy Brett em 1968, Oiticica afirma: “Sinto que a ideia cresce para a necessidade de uma nova comunidade, baseada em afinidades criativas, apesar da diferença cultural ou intelectual, ou mesmo sociais e individuais”¹¹¹. Tais “afinidades criativas” são uma

108 OITICICA, Hélio. Crelazer. *AGL*, p. 113.

109 OITICICA, Hélio. Crelazer. *AGL*, p. 114.

110 NANCY, Jean-Luc. La comparution. NANCY, Jean-Luc e BAILLY, Jean-Christophe. *La comparution*. Paris: Christian Bourgois, 2007, p. 56.

111 *Hélio Oiticica*. (catálogo da exposição retrospectiva), p. 135.

verdadeira *comparição*, para usar o conceito cunhado por Nancy: “nós comparecemos: nós viemos juntos ao mundo”¹¹². Como na caverna onde deixamos um traço no palimpsesto aí já inscrito, em movimento sob as tochas que os fazem visíveis, aparecemos *junto* – apesar de em oposição ao outro. O comum aí não conota um pertencimento a uma substância única, totalmente homogênea, mas a partilha de uma falta de essência – e a necessidade de inventar (a si mesmo e ao mundo) que dela decorre. O sensível é lugar de uma partilha entre os homens, em um ato político no sentido mais fundamental do termo, como defende Jacques Rancière com sua noção de “partilha do sensível”: “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”¹¹³. Reparte-se o sensível, de modo a dividi-lo, delimitá-lo em uma arquitetura – espaço vazio onde surge o sujeito, mas em um contexto *com-partilhado*, ou seja, comum.

Para Nancy, se existe arte, é em razão de um em-comum, e “a arte detém algo do em-comum que ela talvez seja a única a deter”¹¹⁴. A arte vem do outro (e vai para

112 NANCY, Jean.-Luc. *La comparution*, p. 57.

113 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Ed. 34/ Exo, 2005, p. 15.

114 NANCY, Jean-Luc. *La comparution*, p. 91.

o outro, visa atingir outrem). A “comparição”, no termo cunhado pelo autor para denominar esse comparecimento comum, não se refere apenas à constatação e à defesa do comum, mas implica uma verdadeira posição ética: há que comparecer politicamente, ou seja, diante e em relação ao outro.

Tal comprometimento ético não diz respeito a uma clara posição em um determinado contexto político, ele não é uma chamada às armas ou à manifestação. Ele é convite a uma subversão um tanto marginal, preguiçosa. Uma resistência que apresenta uma certa “malemolência” que talvez seja sua maior firmeza, chegando às vezes quase a lembrar o *Macunaíma* de Mário de Andrade. Sobre o que denomina “crelazer”, Oiticica escreve: “não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um ‘criador’”.

Essa ideia dá origem ao projeto do *Barracão*, que seria o “ambiente total comunitário do crelazer em meu grupo específico no Rio de Janeiro”. E Hélio provoca: “Você tem a ideia do seu?”¹¹⁵

A provocação mostra que se trata, no crelazer, de mais do que um ócio criador de si com o outro, de modo um tanto subversivo. O crelazer implica um contágio,

115 OITICICA, Hélio. *Crelazer*. *AGL*, p. 113.

uma multiplicação. Uma *transmissão*: passar ao outro, como uma *missão*, a tarefa de passar a outro isso que faz de cada um *outro* de si mesmo (e assim por diante, indefinidamente).

Nas palavras de Hélio, ainda:

O novo seria a emergência de um estado de invenção no qual eu cheguei, que ele se torne um mundo, um edifício sólido e coletivo. Essas coisas são um prelúdio ao estado de invenção coletivo.¹¹⁶

Da invenção coletiva de que fala Oiticica o parangolé é um programa ou um processo, uma “estrutura não opressiva” que revela uma “potencialidade viva de uma cultura em formação: (...) a possibilidade aberta de uma cultura”¹¹⁷. A cultura não é nada mais do que a transmissão de que falávamos acima. A própria raiz (“raiz-aberta”, na expressão do artista), as origens da cultura brasileira não estariam simplesmente dadas historicamente, mas restariam a realizar – tarefa para a qual a vanguarda artística viria dar uma importante contribuição, em uma dimensão não só política, por tocar e explorar o comum e suas partilhas, mas fundamentalmente *ética*, ao assumir como sua responsabilidade a da (re)construção incessante da casa (o *ethos*) do homem, na precariedade da condição

116 CARDOSO, Ivan. HO. *Hélio Oiticica (Encontros)*, p. 243.

117 OITICICA, Hélio. Barracão. *AGL*, p. 116.

marginal do sujeito a ele mesmo, ao outro, ao mundo. Mais uma vez, com Hélio: *Marginetical*.

A cultura é tomada aí como um processo, que iria não só em direção ao futuro, mas também ao passado, retroativamente, numa constante reinvenção que se dá *entre a gente*. Ao mesmo tempo estética e ética, a cultura é um parangolé que só se faz com nosso corpo, com nosso olhar, com alguma ginga, eventualmente. Criação comum e no entanto íntima.

A escrita e o real¹¹⁸

Escrever é o interminável, o incessante.

Maurice Blanchot

Tudo, no mundo, existe para culminar num livro.

Stéphane Mallarmé

Sabemos que Hélio Oiticica escrevia. E muito. Anotações diversas sobre sua pesquisa artística, cartas, textos críticos sobre o trabalho de outros artistas, textos que explicitam os conceitos que guiam sua obra, projetos, etc. Não se trata de uma escrita submetida à obra plástica, mas de uma atividade central na produção deste artista. A escrita heliana não se fez *ao lado* de seu trabalho artístico. Na multiplicidade e heterogeneidade dessa escrita, pulsam a exigência interna e o vigor conceitual de sua obra.

118 Versões bastante diversas deste texto foram apresentadas no seminário que acompanhou a exposição *Hélio Oiticica. O Museu é o mundo* em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Brasília (2010/2011). Agradecemos ao curador do seminário, Felipe Scovino, e aos curadores da exposição, Fernando Cocchiarale e César Oiticica Filho, pelo convite a esta reflexão. Uma versão substancialmente diferente desta foi publicada sob o título “A *Escrita* de Hélio Oiticica” na revista *Poiésis* (Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte - UFF), Niterói, n. 17, ano 12, julho de 2011.

Podemos chegar a afirmar que o trabalho de Oiticica *é escrita*, desde o início, pois em seu núcleo encontra-se uma sofisticada reflexão sobre a palavra e o objeto que faz com que cada obra possa ser vista como o precipitado de uma operação de linguagem. Nisso, ele não está sozinho; a rigor, toda produção artística que dá mostras de uma significativa reflexão conceitual poderia ser abordada sob esta chave. Mas os escritos de Hélio vão além. Eles constituem uma complexa reflexão teórico-poética da qual irradiam operações múltiplas sobre a linguagem, a arte, o mundo e o homem.

Conceito-poesia

Nos escritos de artistas faz-se com frequência presente a intenção de comunicar o que visa ou o que é uma determinada obra, ou o trabalho de toda uma vida. Esse discurso do autor propõe-se como uma espécie de mediação – e seu objetivo informativo ou comunicacional muitas vezes também é cumprido por textos de críticos, especialmente aqueles que dão voz ao próprio artista, acompanhando suas preocupações e divulgando-as como parte importante da obra. Os escritos de Hélio não deixam, muitas vezes, de cumprir essa função.

Assim, defendendo-se de supostas acusações, Hélio afirma, em 1969, que seu trabalho nada deve ao de Lygia Clark: “nada devo a *ninguém* – sei o que faço e

penso, por isso há anos escrevo para deixar tudo claro”¹¹⁹. Tal busca de explicitação de seu trabalho envolve a preocupação de legar um testemunho de sua criação, sem dúvida. Mas também se combina a uma exigência mais fundamental, interna, conceitual, que só pode se fazer como escrita: de fato, Hélio forja noções, em seus escritos, que são fundamentos de suas obras. Há textos ou trechos dos escritos que buscam não comunicar, nem mesmo justificar ou fundamentar, mas verdadeiramente fundar sua experimentação. Eles são o testemunho de um pensamento se fazendo, desde o início da trajetória heliana, com noções como “cor tempo”, “cor-luz” e “corpo da cor”¹²⁰. Como nota Ricardo Basbaum, toda a obra de Oiticica “está marcada pela presença intensa e insistente da palavra e do texto”, seja como inscrição no objeto, “seja como formulação reflexiva acerca do próprio processo”. Em consequência, cada trabalho estaria envolto em uma “teia conceitual” capaz de iluminá-lo, o que singularizaria a apreensão da obra do artista.¹²¹

119 CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974* (org. Luciano Figueiredo), Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998, p. 101.

120 Ver as notas de 1959 e 1960 em OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto* (aqui indicado pela sigla *AGL*), Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

121 BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*, Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 38.

Oiticica parece ter plena consciência de uma certa indistinção entre texto e objeto, ao menos no último período de sua produção. Em entrevista dada em 1979, falando sobre a dificuldade de difusão de seu trabalho no Brasil, devido a seu caráter “experimental”, ele considera duas opções. A primeira seria a de publicar seu trabalho – “já que tenho muitos textos teóricos e inventivos: tenho projetos que só podem se tornar conhecidos e executados se forem publicados”, diz ele em entrevista a Carla Stellweg¹²². A segunda seria a de executar tais projetos.

Seus textos não só são “inventivos” – ou seja, produtos do mesmo estado de invenção que caracteriza seus objetos, proposições, etc. – como a publicação é valorizada como meio legítimo de apresentação de sua obra. Da mesma maneira que seus textos, os títulos da maioria de seus trabalhos devem, ao lado das categorias mais amplas criadas pelo artista, ser considerados como *invenções* ou como *conceitos poéticos*: metaesquemas, penetráveis, ninhos, bólides, o crelazer, o suprassensorial, etc. Eles nos permitem perceber que o fulcro da trajetória heliana é matéria poética, é operação da linguagem que, ao se dobrar sobre si mesma, atinge o mundo.

A radicalização poética da escrita de Oiticica, em fins da década de 1960, dá claro testemunho disso. Em carta para Lygia Clark datada de 1968, ele relata:

122 STELLWEG, Carla. Entrevista para *Journal. Hélio Oiticica (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 220-222.

Estou escrevendo muito, com certas influências: de Rogério [Duarte], no início, do Ginsberg, etc., mas creio que *há coisas no que escrevo*: são textos poéticos mesmo quando tratando de arte: não gosto mais de teses ou descrições filosóficas: construo o que quero com a imagem poética na máxima intensidade seguindo o caso.¹²³

Tratando de arte, os textos devem ser poéticos, justamente. A imagem poética deve estar em medida de materializar “coisas”. Já em Nova York, em uma de suas anotações de 1974, depois publicada como carta-texto a Waly Salomão, encontra-se o seguinte poema sem título, ao lado de uma foto de Romero vestindo o parangolé *Capa 25 P 32*, compondo um projeto de cartão postal. Trata-se de uma das mais bem-sucedidas propostas helianas de materialização da coisa (a proposição do parangolé, com toda sua força conceitual) na linguagem.

entróculos
feuillicular
chão-vol
q tão bel disvol
voltaria
capafogear
ROMÉTER
éternel¹²⁴

123 CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*, p. 43. Grifo nosso.

124 Documento disponível em Itaú Cultural/Programa Hélio Oiticica. <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/>

A forma do poema no espaço da página revira e dança como um parangolé. A língua se dobra e distende, se volta sobre ela mesma e, do chão, de repente alça voo, fragmentando e juntando palavras. Poesia-coisa, poesia-ato do corpo, poesia-pensamento-arte.

A escrita deslizante, cheia de neologismos, sinais gráficos como o travessão e recursos como caracteres em negrito ou maiúsculas, parênteses, sublinhados e setas, além do espaçamento das palavras na folha de papel, dá mostras do contato de Oiticica com os poetas concretos – especialmente Haroldo de Campos – e da leitura de autores como Mallarmé, Pound, Joyce etc., ao lado da colaboração com outros escritores experimentais (como Frederico Coelho tão bem mapeia e comenta em seu *Livro ou livro-me. Os Escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (1971-1978)¹²⁵). Na passagem acima vemos que não se trata, na escrita heliana, simplesmente de influências estilísticas incorporadas à trajetória do artista, mas de uma colocação em ato, na escrita, do que já era ponto central de sua busca poética. Tal escrita é busca do gozo à margem da linguagem, em suas beiras, nas bordas da lin-

index.cfm?fuseaction=documentos&pesquisa=simples), n.º. de tombo 0151/74, anexo, p. 2.

125 COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me. Os Escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (1971-1978), Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.



Romero com *Parangolé P32 Capa 25*, Nova York, 1972. Foto Hélio Oiticica

guagem com o corpo. Por isso, como bem nota Oiticica, trata-se de texto poético (po-ético, poderíamos brincar, pois há aí uma ética). Linguagem afetada pelo corpo, escrita que se quer vivida no corpo – a língua é aí afetada por um “um pouco demais”, como diz Lacan a respeito da literatura.¹²⁶

Além disso, devemos levar ao pé da letra a afirmação de Hélio de que “há coisas” no que escreve. A “coisa” está aí, poética, no texto assim como, eventualmente, em objetos ou proposições. Com Oiticica, talvez possamos avançar, numa espécie de definição provocativa, que a poesia é justamente aquilo que, da linguagem, não comunica, mas se apresenta como “coisa”. Para Maurice Blanchot, o poeta “cria um objeto de linguagem”¹²⁷. Nesse sentido Oiticica é sempre, decidida e assumidamente, um poeta.

Suas obras, suas “coisas”, seus objetos, projetos e arquiteturas são também *escrita*, podemos dizer, na medida em que podemos definir escrever como *o ato de depositar em coisa uma operação linguageira*. A escrita faz da linguagem, coisa – um texto, na maioria das vezes, ou um livro. Ou *outra coisa*, nos objetos de arte.

126 LACAN, Jacques. *Lituraterre. Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001, p. 15.

127 BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, Paris: Folio (Essais), 1988, p. 42.

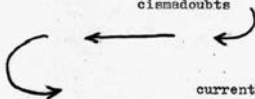
nyk ho april 10,71



roda qu'roda
qu'ros

my time
voitures
de amores enclosed
in closets
streets

sillylists
sunlights
dispercionhl
cismadoubts



currenthoughtal

Poema, 1971.

Objeto-língua

Falando de seus poemas, em carta de 1968, Hélio afirma: “(...) Sinto necessidade da palavra, palavra-espaço-tempo, e objeto-palavra, tudo no fundo se reduz à mesma expressão só que por formas diferentes”¹²⁸. De fato, sua obra vai além da distinção tradicional entre literatura e artes plásticas, construindo muitas vezes objetos-palavras ou palavras-objetos, na medida em que a própria relação entre linguagem e coisa é nela um questionamento central. O trabalho artístico não se faz *com* a linguagem, mas *na* linguagem, ele consiste em operações de linguagem. Como já dizia Freud em 1905, a palavra é um “material plástico que se presta a todo tipo de coisas”¹²⁹. A consciência disso é a articulação fundante do neoconcretismo, como bem explicitam os livros-poema e os poemas espaciais de Ferreira Gullar. Mais do que um dispositivo isolado, essa imbricação fundamental entre linguagem e objeto implica um sofisticado questionamento da própria noção de representação, ou seja, da relação da palavra e da coisa com o sujeito.

128 CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*, p. 76.

129 FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud*, Rio de Janeiro: Imago, vol. VIII, 1987, p. 49.

Não se trata aí de buscar um amálgama entre linguagem e objeto, em nome da poesia, e nele fazer a obra fazer eternamente em perfeito solipsismo (ao contrário, Gullar insiste em que “o poema começa quando a leitura acaba...”¹³⁰). Linguagem e objeto se arranjam de formas múltiplas e desiguais para atingir um ponto de mira: o sujeito (aquele “lugar” onde a leitura acaba e a poesia começa, justamente). No espaço, no objeto e na linguagem pode surgir o sujeito – ou melhor, talvez o sujeito só *esteja* nos objetos de linguagem que configuram o espaço, só apareça nesse convite, nessa armadilha, nessa arquitetura poética por eles construída.

Como afirmavam Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim no histórico texto de 1957 marcando a diferença entre os poetas concretos cariocas e os paulistas, a linguagem não deve apenas precipitar uma “reação” do leitor, como seria o caso na publicidade, por exemplo, mas “criar um objeto para ele”¹³¹. A linguagem torna-se objeto e visa o sujeito – não apenas atingindo-o, exigindo sua participação, mas, mais fundamentalmente, *pro-*

130 FERREIRA GULLAR; OLIVEIRA BASTOS & JARDIM, Reynaldo. Poesia concreta: experiência intuitiva. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 77.

131 FERREIRA GULLAR; OLIVEIRA BASTOS & JARDIM, Reynaldo. Poesia concreta: experiência intuitiva, p. 78.

duzindo o sujeito. É nessa medida que, segundo trecho já citado do “Manifesto neoconcreto”, o “vocabulário ‘geométrico’” pode “assumir a expressão de realidades humanas complexas”¹³². A linguagem, explorada como produção de signo e imagem no campo do sentido, mas também do equívoco, do ambíguo e do fora do sentido, produz o que o psicanalista Jacques Lacan chama de *efeito-sujeito*. Em vez de pressupor o sujeito como origem, emissor da coisa de linguagem, deve-se pensá-lo como efeito efêmero de certas operações de linguagem. A arte explora como nenhum outro campo da cultura tal efeito, fazendo surgir o sujeito fora dele mesmo, no objeto, no conceito, na poesia. Como já dizia Hegel, “o homem é o que ele faz”.¹³³

Se nos bólides os objetos são “tocados de uma vivência estranha”¹³⁴, segundo a fórmula de Mário Pedrosa, é porque o objeto vive, ou seja, dá notícias do sujeito. Tal estranheza mostra uma familiaridade, como quer Freud com sua noção de *Unheimliche*, termo que, como já dito no capítulo anterior, significa ao mesmo tempo estranho

132 FERREIRA GULLAR. Manifesto. Fac-símile do Catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta. *Experiência neoconcreta*, s/p.

133 Apud BLANCHOT, Maurice. *L' Espace Littéraire*, p. 281.

134 PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica, *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 208.

e familiar¹³⁵. No objeto surge o reconhecimento estranho de si como outro. O que Hélio escreve e faz dá lugar ao sujeito, ou seja, *convoca o outro*.

Talvez toda escrita heliana seja um *Mergulho do Corpo*, para aludir ao bólido de 1966/67 que traz seu título grafado no fundo de uma caixa d'água industrial contendo água até mais ou menos a metade. Essa escrita realizada no objeto faz deste outra coisa, à maneira do *ready-made* de Duchamp, sem dúvida, mas vai muito além: ela ressalta o quanto a “leitura”, a recepção tem que ser um *mergulho* no objeto, na linguagem, uma entrega na qual o corpo torna-se outro lugar, *tendo lugar no objeto*.

Mergulho do sujeito na linguagem, não para aí se reencontrar no corpo, mas para nele se desencontrar e se reencontrar – se reinventar – fora dele, em qualquer coisa comum, como um vaso para armazenar qualquer líquido ou uma caixa d'água em seu modelo mais corriqueiro, por exemplo. Nesse “comum” o sujeito está mergulhado com seu corpo, e nele pode se reconfigurar na cultura, no outro indeterminado que forma o coletivo (e, ao fazê-lo, ele reconfigura um pouco a própria cultura).

Em texto de novembro de 1969, encontramos: “(...) é o que é e sombra noite afeto afetotempo silêncio eu-afeto comunafeto”¹³⁶. *Comunafeto*. O eu-afeto é

135 FREUD, Sigmund. O Estranho (1919). *Edição standard...*, vol. XVII.

136 OITICICA, Hélio. 14 nov. 1969. BTN Univ. Sussex. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 132. Manteremos, ao citar Oiticica, todas as

comum: em um subversivo deslocamento, o mais íntimo aparece *entre*, fora. O íntimo é, como no neologismo inventado por Lacan, *êxtimo*. O mais íntimo está fora. Há um longínquo interior. A arte explora e atualiza isso que constitui o sujeito fora de si – no outro.

Nesse sentido, a escrita de Hélio revira-se toda para fora, aponta para o que é externo a ela, é *ex-crita*. Frederico Coelho nota que ela não é confessional¹³⁷. A vida está *fora*, e portanto a escrita deve se voltar para o exterior, escrita centrífuga. Escrita que se retorce como uma fita de Moebius e se transforma em Parangolé. Fala errante, como aquela que para Blanchot caracteriza a literatura.

Ela designa o fora infinitamente distendido que toma o lugar da intimidade da fala. Ela se assemelha ao eco, quando o eco não diz apenas mais alto o que primeiro foi murmurado, mas se confunde com a imensidade cochichante, é o silêncio tornado o espaço ressonante, o *fora de toda palavra*.¹³⁸

Não por acaso, as notas e poemas de Oiticica querem fundar um espaço, assim como o resto de sua obra. Elas querem ir além da folha. Para isso exploram a superfície do papel, na prática inaugurada por Stéphane

particularidades de sua escrita, inclusive as abreviações, os termos em língua estrangeira e o uso inabitual de sinais gráficos, bem como tentaremos ao máximo reproduzir o espaçamento das palavras sobre o papel, quando for o caso.

137 Em observação oral.

138 BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, p. 56. Grifos nossos.

Mallarmé. Porém, em vez de buscar dar “um sentido mais puro às palavras da tribo”¹³⁹, como visava o poeta francês, Hélio inscreve “a pureza é um mito” em seu *Penetrável PN 2* (1966). Ele quer dar um sentido mais *impuro*, talvez, às palavras da tribo, e para isso brinca a seu bel-prazer com neologismos, constrói palavras-valises, mistura o português ao inglês, às vezes ao espanhol e ao francês. Torna muitas vezes o texto excessivo, impuro, sem pausa, usa letras capitais e abreviações, negrito, sinais gráficos, dois pontos à profusão e, sobretudo, hífens e flechas, tanto nos manuscritos quanto nos textos datilografados. Flechas revirando o texto, colocando-o em movimento, obrigando a leitura a se descolar da superfície e dobrar virtualmente o plano.

Tais sinais funcionam como uma espécie de dobra-*diça* do texto, fazendo dele um *Bicho* de Lygia Clark, ou como costuras múltiplas, fazendo dele uma capa, um estandarte, um parangolé. Textos para se vestir, textos para se dançar.

A metáfora dispersiva

Em adendo escrito à entrevista que Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Pereira com ele fizeram perto de sua morte, Oiticica critica a posição “teórica”

139 MALLARMÉ, Stéphane. A tumba de Edgar Poe (tradução de Augusto de Campos). CAMPOS, Augusto.; PIGNATARI, Décio. & CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 67.

que seria prevalente nos debates culturais no Brasil, falando de “teóricos de cabeça oca: teóricos que o querem ser quando a coisa seria não teorizar: que fazer? –!”¹⁴⁰. De nada valeria a teoria externa e independente da produção artística. A “coisa seria não teorizar”, mas fazer – ou melhor: *viver*. As proposições não deixam de ser “teóricas”, porém, no sentido de atualizar a teoria-poesia, a reflexão que seria de saída artística. E crítica. Como escrevia Hélio a Lygia em 1974, em letras capitais: “crítico ou é da posição de artista ou não é”.¹⁴¹

Em seus escritos críticos, ele de fato está falando de sua própria arte, ao mesmo tempo em que discorre, com pertinência, sobre a obra de outros artistas. O texto que melhor explicita esse nó entre escrita poética-crítica-artística é, sem dúvida, o conhecido “Pape: Ovo”, ensaio de 1973 sobre o *Ovo* de Lygia Pape, obra de 1968 que a artista define como “um cubo coberto com uma superfície macia onde a pessoa entra, rompe e ‘nasce’”.¹⁴² Dele recortamos alguns trechos:

140 HOLLANDA, Heloísa B. e PEREIRA, Carlos A. Sobre as patrulhas ideológicas. *Hélio Oiticica (Encontros)*, p. 259.

141 CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*, p. 229.

142 Depoimento retirado da *Enciclopédia Itaú artes visuais*, em 25/03/2011. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_depoimentos&cd_verbete=915&cd_item=16&cd_idioma=28555

o OVO-corpo-ambiente *dentro* = AMBIENTE FORA identifica o Deslocamento do corpo com o seu AMBIENTE AO ALCANCE DO CORPO com o AMBIENTE INFINITO que ABARCA AS INFINITAS POSSIBILIDADES DE DESLOCAMENTO DESSE CORPO.¹⁴³

O ritmo desta escrita visual faz do papel, corpo, e performa a dinâmica do rompimento do cubo de Pape como movimento do corpo em relação ao “ambiente”. O jogo dentro-fora, tão importante para Oiticica – assim como para Clark e Pape –, abre-se aqui para o “infinito”, em uma espécie de dissolução ou desintegração desta dualidade, como vemos em outro trecho, que trata do *Ovo* como “PERFORMANCE-limite” que

(...) cria no centro do problema dentro-fora que nada mais é que o núcleo da relação *participada-objeto-ambiente* uma desintegração que a faz explodir em N possibilidades sem concentrar em nenhuma especificamente qualquer tipo de interpretação ou representação

O *Ovo* não comportaria e não permitiria qualquer interpretação fixa e estável. Ele não é uma metáfora, pois não transporta “para uma coisa o nome de outra”, na clássica definição de Aristóteles.¹⁴⁴

143 OITICICA, Hélio. Pape: Ovo, in *Lygia Pape. Gávea de tocaia*, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 302.

144 ARISTÓTELES. *Poética*. S./l.: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, s./d., § 1457b.

a referência-nome OVO é magistral e erradamente tomada: o que importa não é a metáfora germinação-casaca cheia e depois esvaziada: o que importa é que o OVO é núcleo-problema e passagem-transformação: ao contrário da metáfora que acentua o caráter objeto-ovo e as referências superficiais daí decorrentes

OVO não tem lugar como algo estático no espaço e no tempo: é processo: vital e inconclusivo: limite entre o feito e o não-feito: filtro que revela o que é de natureza diversa da aparência: um resvalo em que corpo-objeto-ambiente tangenciam assintoticamente.¹⁴⁵

O ovo não é uma metáfora da origem ou do cheio que se esvazia em uma origem. Ele *é*, em si, uma reflexão sobre a metáfora. Ele não é representação de algo, mas apresentação sensível disso de que se trata. O objeto trata da própria questão da linguagem – e, com ela, pelo enganchamento com o corpo, do nascimento do sujeito. OVO, tal como o grafa Hélio, é uma espécie de escrita/objeto/linguagem – vinda do outro, de Lygia Pape, mas apropriada pelo artista de maneira crítica/artística. Numa espécie de “modelagem do significante”¹⁴⁶, na expressão de Lacan que define a sublimação, o ovo torna-se *arquitetura para o sujeito*.

145 OITICICA, Hélio. Pape: Ovo. *Lygia Pape. Gávea de tocaia*, p. 302.

146 LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986, p. 146.

Em vez de se referir a uma outra coisa, substituindo esta por aquela, aqui a metáfora revira-se nela mesma (de forma literal: OVO é quase uma fórmula que poderia talvez ser lida como algo ou alguém (O) em uma relação – não direta, mas torcida como uma fita de Moebius – com algo ou alguém (O)). Ao se retorcer e dobrar sobre sua própria letra, em vez de se fechar, ela toma uma enorme força centrífuga. A metáfora revira-se para fora, e faz-se sempre outra: outro nome para outra coisa para outro nome, em um “processo” “inconclusivo” e que vai além da aparência. Processo “vital”. Resvalo que articula corpo, objeto e ambiente. Metáfora dispersiva, núcleo que irradia raios inúmeros, em movimento perpétuo. O ambiente: fora. “Arte ambiental”: a arte joga para fora, é uma volta para fora de si mesmo. A arte tem a ver com uma metáfora-mutação capaz de pôr em movimento a linguagem e fazer da escrita sempre uma referência outra, em repetida viragem pela qual ela se volta *para fora de si*.

(...) uma sequência

linear cujo começo é aberto e cujo fim é aberto,

não tendo portanto nem começo nem fim-fim:

frase fragmento como linha quebrada.¹⁴⁷

É falando do outro, de Lygia Pape, do *Ovo*, que Oiticica explicita o ponto mais agudo de sua própria escrita: a metáfora, em sua escrita-arte Oiticica, não é um nome

147 OITICICA, Hélio. Pape: *Ovo*. Lygia Pape. *Gávea de tocaia*, p. 300.

de uma coisa usado para nomear outra coisa, mas um nome-objeto-situação, à maneira do Ovo de Pape, capaz de quebrar a linha, pois nomeia diversas, infinitas coisas fora de si – e põe o sujeito nessa dispersão, nessa subversão da linguagem que é uma subversão do sujeito. Não se trata de metonímia – apesar do fluxo ser privilegiado, indo de uma coisa a outra – porque a associação não se dá de uma a outra palavra, em contiguidade linear, mas como quebra e multiplicidade imediata. Trata-se de uma metáfora espacial, topológica, abrindo múltiplas dimensões. Ela é sem fim, dispersiva – *labiríntica*, podemos dizer, porque exige que nela cada um trace seu caminho, sua leitura-escrita. (Mais do que se tratar, na produção poética de Hélio, da metáfora do labirinto, trata-se *da metáfora como labirinto*).

Prolixidade e escrita imediata

Em 1964, antes do ponto de virada em sua escrita, o artista já grafava:

Começo aqui e hoje o que chamarei de ‘poética secreta’, ou seja, aquilo em que me expressarei em sentido verbal, poeticamente. O verdadeiro lírico é imediato, isto é, o imediato que se torna eterno na expressão poética lírica, exatamente o polo oposto da minha obra plástica, toda orientada para uma expressão que exclui o passageiro, os acidentes mesquinhos, apesar de os

abraçar. Está, porém, ‘acima’ deles, em plano ideal, o que não acontece na lírica, em poesia, pois o que poderia ser mesquinho, o dia a dia, torna-se vivência e eterniza-se no poema.¹⁴⁸

Já havia uma poesia escrita, ainda que “secreta”, desde 1964, mesmo ano em que Hélio faz os primeiros parangolés. Entre o “ideal” e o “mesquinho”, o cotidiano, está a vivência que lhe interessa como arte. O lírico também se dirige a um plano ideal, nota o artista no prosseguimento do trecho acima citado, mas o “cerne de seu material” seria o “passageiro”. Se seu trabalho até então buscava o “plano ideal”, ele logo abraçará o acontecimento imediato, o evento passageiro no qual algo se passa, “rola” algum parangolé, podemos dizer mesclando gíria mais recente. “Florescência do cotidiano”, escreve Hélio um pouco abaixo.

Escrita *imediata*, se não automática: palavra bólido.

Ela não cai inteiramente na tentação surrealista da escrita automática, de uma escrita-expressão direta do inconsciente, do registro exato do murmúrio constante que nos acompanharia e ao qual bastaria dar ouvidos para que ele revelasse suas maravilhas. Tal automatismo é sempre problemático, porque não há murmúrio linear ao qual bastasse dar ouvidos. A relação do sujeito à linguagem, quando posta em questão, desorganiza e transforma

148 Itaú Cultural/Programa Hélio Oiticica, número de tomo 0190/64.

a própria linguagem, ao mesmo tempo em que deixa sem chão o sujeito. Na literatura de Breton e alguns outros surrealistas, o automatismo beirava, no início, a paródia pedante e barroca, antes de ser abandonado como procedimento. A escrita imediata de Oiticica, por seu turno, não faz qualquer apologia do automatismo e muito menos do inconsciente, mas aposta no tempo como condição fundamental – daí seu caráter apressado, suas abreviações, seu esquematismo que frequentemente se aparenta a notas tomadas em vista de um texto futuro. A escrita é “vivência”, nas produções helianas a partir de 1965, porque ela abraça o dia a dia, a sucessão de pequenas coisas que podem ser como fulgurações poéticas que tomam o lugar de qualquer “eternização” lírica. Trata-se de uma escrita cotidiana, heterogênea e incompleta, no sentido de que muitas vezes parece desenhar esquemas apressados, que deveriam talvez um dia se desenrolar como texto acabado. Escrita-lembrete, ou melhor: dobra de escrita, potência de criação de outras frases, outras palavras – que vêm do outro e devem ser citadas, parodiadas, apropriadas neste instante. Já.

O *Caminhando* de Lygia Clark (1964) levava a uma vivência do tempo que é subversão do espaço euclidiano, pelo corte contínuo da fita de Moebius que vai fazendo o *caminho* de cada um, no passar do tempo que se faz ato-arte. Já Oiticica quer realizar a mesma torção dentro/fora, mas *incontinenti*. Cambalhota repetida a cada segundo.

Tal escrita imediata não deixa, contudo, de se aproximar da proposta surrealista da escrita automática, na medida em que se pode ver nesta, como sugere a refinada análise de Octavio Paz, o projeto de “deslocar o centro da criação e devolver à linguagem o que é seu”¹⁴⁹. O efeito de drogas, a utilização de máquinas, de combinações matemáticas ou do puro acaso na criação literária compartilhariam este mesmo objetivo, segundo o poeta e crítico. Já Walter Benjamin percebia que, no Surrealismo, trata-se de afirmar que “a linguagem tem precedência” tanto sobre o sentido quanto sobre o eu¹⁵⁰. O texto de Oiticica abraça a ideia de se deslocar, colocar em primeiro plano o significante, como queria a maior parte da literatura experimental do século XX.

Assim, já em texto de 1969:

não sei quando foi há cinco anos talvez mas que século de progresso regresso transgressão da lei (da minha não da opressionisticossocial): eu estava no céu paraíso paradise paraíso perdido ou só como no útero mútero mugir de surdo ou cuíca além das escadas luzes bandeirolas macarronadas parafuseamento roxo ou delegático delgado corte no espaço pão pé trio

149 PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 116.

150 BENJAMIN, Walter. O Surrealismo. O Último instante da Inteligência Europeia. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política* (tradução de Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 23.

quarteto quadra jarda luz olhar céu e noite pra frente
pra trás pra cima energograma sem lama clamor ou
ódio mas o sorriso era fora e dentro lamento único
momento no paraíso paradise paraíso (...).¹⁵¹

O que à linguagem se devolve é excesso, transbordamento. O paraíso retomado e reperdido, em transgressão que corta o espaço, acelera e retorce a língua em barocas volutas, em voltas e reviravoltas repetidas (“paradiso paradise paraíso...”). Nada se narra, nada se descreve a não ser a própria linguagem como ato, acontecimento-língua abrindo o mundo para algo que não se conta, não se representa, mas se apresenta nas palavras, na materialidade da letra, entre palavras. A repetição impõe-se – na aliteração de alguns fonemas, na recorrência de algumas palavras –, fiel àquilo que Jorge-Luís Borges caracteriza como a “maior angústia” e chama, em um poema, de “prolixidade do real”¹⁵². O real, excessivo, pede repetição, sempre. A escrita tenta apreender o real, mas este sempre a transborda, demandando mais escrita. Há na escrita algo que pulsa e poderia chegar a explodir – isso a move em espiral, em círculos centrífugos, mas também impede que ela se cristalice, enfim, em livro.

151 OITICICA, Hélio. *AGL*, p. 133.

152 BORGES, Jorge Luis. *A Noite em que no Sul o Velaram* (1929). *Obras completas I*. Rio de Janeiro: Globo, 2001, p. 90. Agradeço a indicação deste verso a João Batista Ferreira.

Tal escrita do exagero tem como principal traço uma certa verbosidade, um deslocamento incessante e em direções diversas. À maneira de Joyce em *Finnegans Wake*, tal fuga da linguagem *convoca*: chama a voz. A busca de alcançar a vida, com a arte, toca no que é excessivo, no *demais* do corpo despertado pela retomada repetida do laço com o outro. A escrita é fluxo em direção ao outro e é voz, é leitura. Ela deve, como Joyce e como a poesia em geral, ser lida em voz alta, confirmando a leitura como atividade endereçada ao outro (e retomando o fato curioso de que até o século XIII não existia leitura “em voz baixa”¹⁵³). Que a fala, na leitura, se aproprie da palavra (“A palavra, o que se vê, ouve-se, grita-se, cantata-se, catarsis-se”).¹⁵⁴

Que se viva a palavra. Que a palavra seja música (“Tudo que eu faço, na realidade, é música”, dizia Oiticica em entrevista a Jary Cardoso¹⁵⁵). Palavra para cantar, dançar, palavra para *ex-istir*, submerso na linguagem que é depositária (e causa) de meus excessos e de minhas paixões, precariamente, adversamente (“quem disse q sei parar na hora/ certa ou errada?/ NEVER! I’M A BIG MOUTH”, escreve Oiticica em carta-texto a Waly Salo-

153 Cf. MANGEL, Alberto. Os Leitores Silenciosos. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

154 CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*, p. 55.

155 CARDOSO, Jary. Um mito vadio. *Hélio Oiticica (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 209.

mão¹⁵⁶). O que podemos chamar de um certo *desbunde*, longe de ser estilo ou descompromisso, é justo o movimento pelo qual assume-se o ato explosivo que funda (e refunda) a cultura, sempre. Que o mundo se refaça como um livro infinito e explosivo – já que, ainda segundo Mallarmé, “não há explosão senão um livro”.¹⁵⁷

Mixagens

Sobre as *Galáxias* de Haroldo de Campos, em carta-texto a este, de 18 de julho de 1971:

li as galialáxias estupendas: camadas que se superpõem como mapas regionais, sem limite de significado: overlapping transparencies; (...) o texto de 1970 já é diferente na continuidade da leitura: as palavras tendem a se concentrarem mais, núcleo-palavras, como bombinhas que se ativam, mais do que o fluir dos outros, fluir-superposto; (...) há um sistema de colisões-deslizamentos (...); o texto – branco do papel se abrem (*sic*) em camadas: não há suporte formal da página-livro (*sic*): parecem como se fossem superposições fílmicas einsteinianas: texto sensorial.¹⁵⁸

156 Apud COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me...*, p. 84-85 (NTBK 4/73)

157 Apud BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980, p. 16.

158 Apud COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me...*, p. 53-54.

O texto é singular e plural, texto em camadas sobrepostas. O sensorial é uma escrita em camadas, palimpsesto que é o próprio funcionamento psíquico para Freud, como ele desenvolve em 1925 no pequeno texto “O Bloco Mágico”. O psiquismo é, para ele, como um bloco de notas, no qual se inscrevem traços de percepção (numa espécie de “texto sensorial”, como queria Oiticica). Como no conhecido brinquedo infantil, há uma série de camadas: a uma base de cera onde ficam marcados tais traços sobrepõe-se uma folha de papel protegida por plástico. Quando se inscreve algo na camada mais superficial, esta fica em contato com a cera. Um dispositivo pode, contudo, desfazer tal contato de maneira a tornar o bloco aparentemente virgem. Em sua base persiste, porém, a marca inscrita, agora invisível. Da mesma maneira, um traço pode estar presente no psiquismo de modo invisível, quer dizer, subtraído à consciência. Diferentemente deste brinquedo nossa memória pode, no entanto, reevocar o que ficou inscrito na base de cera, tornando-o novamente presente na consciência. O trabalho psíquico consiste, desta maneira, em um jogo de memória que é uma leitura/reescrita incessante de “bombinhas”, para falar como Oiticica, que se ativam, colidem e podem se superpor ou decompor em camadas.

Em incessante movimento, o texto não pode mais ser visto como um tecido, uma tessitura formando um plano mais ou menos homogêneo, nem como a execu-

ção de uma peça por uma orquestra. A “máquina” textual torna-se um *sampler*, e sua lógica passa a ser aquela de uma combinatória de elementos oriundos de planos divergentes – arranjo entre elementos heterogêneos, numa multiplicidade de discursos fragmentados e tomados horizontalmente, sem hierarquia, sem organização linear, mas abrindo-se em narrativa múltipla e tempo descompassado.

Lisette Lagnado, organizadora dos manuscritos do Programa Hélio Oiticica, que os disponibiliza em meio digital, descreve o arquivo do artista como um enfeitador “pântano de agendas, cadernos, folhas escritas à mão e datilografadas, roteiros, cartas, artigos, homenagens, fotografias, entrevistas, rascunhos, transcrições de livros, adendos com instruções, tudo com muitas cópias em carbono, ora iguais, ora modificadas”¹⁵⁹. Oiticica arquivava tudo cuidadosamente, providenciando inclusive fotocópias de suas cartas. Mais do que uma preocupação arquivológica que viria facilitar o acesso dos pesquisadores a esse material, a lógica predominante talvez seja a do acúmulo, das relações infinitas, das galáxias de Haroldo de Campos ou das mallarmaicas “subdivisões prismáticas da ideia”, impedindo uma via linear e nos lançando em um notável labirinto de projetos e reflexões, no qual eramos por caminhos mil vezes percorridos, perguntando-

159 LAGNADO, Lisette. O além da obra de Hélio Oiticica. Revista on-line *Trópico*, 08/07/2007. Consultado em pphp.uol.com.br/tropico/html/print/2882.htm em fevereiro de 2012.

-nos se a prolixidade decorre disso ou caracteriza o próprio material. O projeto *Newyorkaises*, concebido como uma reunião de diversos elementos produzidos nos anos do artista na cidade, não deixa de ser o grande labirinto a que ele aspirava. Deste livro-objeto fragmentado e múltiplo fariam parte, entre outras coisas, os *Bloco-Experiências in Cosmococa – programa in progress* e outros blocos de reflexão teórico-poético-visual (como *Bodywise* e *Mundo-Abrigo*), um questionário a ser encaminhado a algumas pessoas escolhidas, fotografias diversas, referências a muitos artistas e a compilação de trechos de filósofos como Nietzsche e Sartre, além de John Cage, Yoko Ono, Torquato Neto e vários artistas brasileiros, como Lygia Clark e Carlos Vergara.

Em carta a Clark de 1972, ele se refere a este projeto ao afirmar que está “reformulando muitas ideias, retomando outras e montando um texto-montagem só de excertos de outros artistas, escritores, ensaístas, etc”¹⁶⁰. É de fato notável, no material heterogêneo das *Newyorkaises*, a presença de citações em profusão, como apropriações em um campo ampliado de reflexão. O artista parecia, por essa via, saber e querer explorar a condição apontada por Georges Bataille na frase que já citamos: “o que pensei, não pensei sozinho”.¹⁶¹

160 CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*, p. 219.

161 Apud BLANCHOT, Maurice. *La communauté invivable*. Paris: Minuit, 1983, p. 16.

Como as *Newyorkaises*, também o bloco mágico freudiano seria lugar de inscrição de marcas deixadas pelo outro, escrita de que somos objeto (em nosso corpo-caderno), mais do que agentes (escribas). Trata-se, na experiência de escrita de que testemunham os textos helianos, da atualização dessa escrita sensorial que constrói um texto-outro a partir de fragmentos do outro e do mundo. Como dizia Rimbaud, “eu é um outro” – na enunciação do que é a condição da escrita que Oiticica assume em toda sua dimensão poética e crítica. Em carta a Augusto de Campos de 1971, ele afirmava:

Estou trabalhando muito em textos nos quais quero repor tudo sobre minha posição estética, etc.; sem cair em teorias discursivas: com muita citação, juxtapostas (*sic*), com fotos, imagens, recortes de jornal e revista, etc.¹⁶²

Para “repor” sua posição estética, Oiticica precisa citar outros e mixar textos e imagens diversas, numa complexa e um tanto labiríntica justaposição. Esse trabalho, essa escrita não provém de um autor, mas *faz* um sujeito, no sentido em que tem como resultado uma certa “posição” (e talvez essa posição do sujeito seja sempre “estética”). Plural e movente, essa “posição” não tem nada de um “manifesto” ou de um estudo teórico que forneça as

162 Carta de Hélio Oiticica a Augusto de Campos. BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos. A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 329.

bases da prática do artista. Ela parte de uma indefinição entre o pensamento e o objeto, o texto e aquilo de que ele trata, a palavra e a imagem, o autor citado e aquele que o cita. É justo por ser tão heterodoxo que o projeto de Oiticica alça todo seu arquivo – ou seja, praticamente toda sua produção – ao estatuto de uma extraordinária teoria da arte.¹⁶³

Como afirma Coelho a respeito de um texto que deveria fazer parte da seção *Babylonest*, “em seu estilo fragmentário e descritivo, Oiticica apresenta uma espécie de diário-reportagem, de crônica-crítica do seu cotidiano em Manhattan e das reflexões que sua circulação pela cidade suscitava em seu trabalho”¹⁶⁴. Há algo de um testemunho, de um “diário-reportagem”, como diz ainda Coelho, de algo próprio ao artista, suas vivências, leituras etc. Mas não se trata de trazer “suas impressões” a respeito de uma ou outra coisa, e sim de trazer as coisas, as frases, as imagens do outro, e nessa montagem heteróclita a par-

163 A ideia norteadora da curadoria de Lisette Lagnado para a 27ª Bienal de São Paulo pretendia inicialmente ir na mesma direção, ao propor que os manuscritos de Oiticica fossem tomados como uma teoria da arte e parte de Newyorkaises fosse tratada como um plató para a discussão de questões atuais na produção contemporânea. LAGNADO, Lisette. O além da Obra de Hélio Oiticica. Revista on-line *Trópico*, 08/07/2007. Consultado em p.php.uol.com.br/tropico/html/print/2882.htm em fevereiro de 2012.

164 COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me...*, p. 59.

tir de fragmentos-lampejos (anunciando já a lógica das *Cosmococas* com seus slides a se embaralhar), apresentar o que é seu e do outro em pé de igualdade, ambos fragmentados. Jogando entre um elemento e outro, Hélio mixa então o que vem do outro e o assume como tal para fazê-lo seu. Não lhe interessa o termo apropriação, diz ele comentando sua *Mesa de Bilhar* na Exposição *Opinião 66*, por ele possuir “um lado ainda metafísico” que a proposição do jogo vem ultrapassar¹⁶⁵. O jogo se dá sempre com um ou vários outros, e o que dele se faz ludicamente meu não pode ser confundido com uma assinatura ou um engodo de autoria. Trata-se de jogar com o que vem do outro e assim retomar a Antropofagia andradiana, que já afirmava, firme: “só me interessa o que não é meu”.

Apesar de a uma determinada altura o patrocínio necessário para sua publicação ter sido ofertado a Oitica, o livro jamais foi concluído. O artista renomeará *Conglomerado* esse material crescente, cuja reunião não linear privilegia a contiguidade e o hiato, “as colisões-deslizamentos”¹⁶⁶, configurando-se como uma obra aber-

165 OITICICA, Hélio. Parangolé poético e parangolé social (1966). Itaú Cultural/ Programa Hélio Oitica, n. de tombo 0254/66.

166 A expressão diz respeito, como vimos no comentário de Oitica citado acima, às *Galáxias* de Haroldo de Campos (cuja primeira edição integral saiu em 1984 pela Ex Libris), mas evoca também outro livro importante para Oitica: *Colidouescapo*, de Augusto de Campos (publicado já em 1971 pela Amauta Editorial).

ta que convocaria o leitor/olhador a uma fundamental participação. Segundo Frederico Coelho, o novo nome implica uma nova condição assumida por Hélio: o livro ganha uma “definição espacial” na qual se propõe “um recorte estratégico”, aquele do artista na massa de seus arquivos¹⁶⁷. Tal livro híbrido, que oscila entre o informe e o inacabado, é quase impossível de ler/ver. Por isso mesmo, talvez ele possa ser tomado como a proposição artística maior de Oiticica, englobando todas as suas obras e fundindo arte e vida, linguagem e visualidade, criação e crítica, cultura e sujeito, sempre de modo múltiplo, fragmentário, plural.

Já em 1961, em um comentário sobre Goethe e o sublime, Hélio anotava:

Só assim consigo entender a eternidade que há nas formas de arte; sua renovação constante, sua imperecibilidade, vêm desse caráter de “inapreensibilidade”; a forma artística não é óbvia, estática no tempo, mas móvel, eternamente móvel, cambiante.¹⁶⁸

Tal mobilidade e tal transformação no tempo, buscadas desde o início da poética heliana, se materializam em sua escrita em vertiginosa operação de linguagem da qual resultam quebra e abertura, rompimento com a narrativa que é convite para outras escritas, a ela externas.

167 COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me*, p. 229.

168 OITICICA, Hélio. *AGL*, p. 26.

“Uma escrita da invenção, do cotidiano, do experimental. Uma escrita, enfim, da diferença”, afirma Coelho¹⁶⁹. *Excrita*, a escrita heterogênea de Hélio Oiticica, especialmente em seu período nova-iorquino, aproxima-se da noção de alegoria, à qual voltaremos no próximo capítulo¹⁷⁰. Ela é alegórica na exata medida da etimologia do termo: *allos* é outro e essa escrita *diz o outro* – mas isso não basta: ela deve dizê-lo de *outra* forma. Ela quer dizer o outro, *outramente*. Disseminando-se, fazendo-se múltiplos elementos não idênticos a si próprios. Nada a unifica: não há referência última, a metáfora é labirinto onde a significação se perde, a alegoria não é alegoria de algo – mas de si mesma, em uma *mise en abîme* sem fim. *Heteroescrita*, ela não basta em si, mas necessita do outro para significar, no exterior de si mesma. No espaço fora, do outro, ela traça uma arquitetura do sujeito.

169 COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me*, p. 13.

170 A aproximação entre alegoria e a obra de Hélio Oiticica já se encontra na reflexão de Marcos Bonisson e se manifesta na estrutura de seu vídeo *Héliophonia* (2002).

Frames, cocaína e mal-estar

*O poeta faz-se vidente por um longo, imenso e refletido
desregramento de todos os sentidos.*

*Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura;
ele procura ele mesmo, ele esgota nele todos os venenos,
para deles guardar apenas as quintessências.*

Arthur Rimbaud

*Para o espectador mais ainda do que para o artista,
a arte é uma droga viciante.*

Marcel Duchamp

Em 1966, Oiticica declara que chegou a hora da “anti-arte”. “Com as apropriações”, prossegue ele, “descobri a inutilidade da chamada elaboração da obra de arte. Está na capacidade do artista declarar se isto é ou não uma obra de arte. Tanto faz que seja uma coisa ou uma pessoa viva”¹⁷¹. Da obra à coisa-pessoa, trata-se na arte,

171 Em depoimento para o Catálogo da Mostra *Opinião 1966*. Apud MORAIS, Frederico. Arte brasileira: cortes e recortes. Quinta parte: 1965 a 1973. Disponível em <http://issuu.com/soraiacals/docs/marco2010>, p. 42-45. Consultado em fevereiro de 2012.

irremediavelmente, da *vida*. A problematização da relação sujeito/objeto que marca a trajetória heliana se radicaliza na afirmação do ato/acontecimento. O parangolé, que já indicava um acontecimento entre pessoas, se espraia até o ponto de prescindir de estandartes e capas. A arte talvez seja, mais do que qualquer coisa, uma *pessoa viva*.

Arte é *antiarte*, nesse sentido, porque não existe “o problema de saber se arte é isto ou aquilo ou deixa de ser – não há definição do que seja arte”¹⁷². Trata-se, nas “apropriações” de Oiticica, de achar um objeto e dele “tomar posse”, como da lata-fogo de que falamos acima. Um belo projeto heliano é “colocar uma obra perdida, solta, displicentemente, para ser ‘achada’ pelos passantes, fiantes e descuidistas, no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro”¹⁷³. Não se trata em absoluto de interatividade ou participação programada, mas da atitude do náufrago que lança ao mar a garrafa com um bilhete – pedido de socorro ou simples declaração, em ato, de que se está vivo. É impossível garantir que um dia a garrafa chegará a alguém.

Mas se trata de *antiarte* também no sentido em que há aí algo destrutivo, extremamente provocativo, rebelde. “Toda a grande aspiração humana de uma ‘vida feliz’ só virá à realização através de grande revolta e destruição”, escreve o artista. E completa: “O programa do *Parangolé*

172 OITICICA, Hélio. Posição e programa. *AGL*, p. 77.

173 OITICICA, Hélio. Programa ambiental. *AGL*, p. 79.

é dar ‘mão forte’ a tais realizações”. Não que Oiticica tomasse partido e fizesse parte do jogo político no sentido estrito. Anarquista como seu avô, ele declara que

estão como que justificadas todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos: desde as mais socialmente organizadas (revoluções, p. ex.) até as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata). São importantes tais manifestações, pois não esperam gratificações, a não ser a de uma felicidade utópica, mesmo que para isso se conduza à autodestruição.¹⁷⁴

O “programa ambiental” ou parangolé é uma etapa dessa luta, desse conflito. Apesar de ser “o otimismo”, “a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa”, ele não se encaixa em uma simples promessa redentora. A felicidade é utópica e pode implicar autodestruição. Nesse texto de 1966, o tom é mais aguerrido que nunca, e permite um *gran finale* no qual a utopia se alia à fúria destruidora:

O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e do caos – desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando violentamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade.¹⁷⁵

174 OITICICA, Hélio. Posição ética. *AGL*, p. 82.

175 OITICICA, Hélio. Posição ética. *AGL*, p. 83.

A “nossa realidade” ergue-se com destruição e violência. Como já apontava Freud, a cultura é campo de crise e permanente mal-estar. Há algo fundamental à cultura que é, paradoxalmente, contra ela mesma – como se, ao atingir seu cume, a construção se voltasse contra si própria, autofágica, e se pusesse a demolir o edifício. Há algo como uma bomba no seio da cultura, e ela ameaça implodir toda essa ancestral e mais ou menos sólida morada. Talvez aqueles que se assumem como produtores de cultura, de algo tornado “comum”, mesmo quando são austeros e admirados, sejam todos, no fundo, perigosos homens-bomba.

Há algo de demoníaco, de destrutivo, na Cultura. É a isso que Freud chama pulsão de morte. E é isso mesmo que Oiticica explora, especialmente em sua reflexão sobre a cocaína.

Dispersão da linguagem e crítica da representação

O parangolé prosseguirá como uma espécie de palavra de ordem, mas seu núcleo se dissemina, especialmente na década de 1970, em outras nomeações diversas (*New-Yorkaises*, *Cosmococas*, *Quase-cinema*, *Conglomerado*, *Contra-bólide*, etc.). A experiência heliana com a palavra protagoniza tal dispersão, marcando-se na prolífica – e excessiva, no sentido de marca de um excesso – escrita do artista, como vimos no capítulo anterior.

Em notas de 1974 que compõem os “Bloco-experiências in *Cosmococa – programa in progress*”, sobre o conceito poético de *Cosmococa* (CC), concebido em 1973 em parceria com Neville D’Almeida, Hélio revê a *Tropicália* para nela acentuar a tentativa de “checar” o deslocamento da imagem “numa espécie de salada multimedia (*sic*) sem muito ‘sentido’ ou ‘ponto de vista’”¹⁷⁶. Ele não teria nada a ver com a pop art ou o “superrealismo” europeu e americano, mas sim com o poema “popcreto” de Augusto de Campos *Olho por olho*, de 1964. Nesta colagem, imagens de sinais convencionais dão lugar a uma profusão de olhos, em um texto de formato piramidal no qual as imagens (fotográficas, em geral) tornam-se progressivamente maiores, na sucessão das linhas, e aos olhos misturam-se algumas bocas. Nisso que poderia ser considerado uma “salada” muito bem ordenada, o que se dá a ver é o próprio olho multiplicado. A imagem e o texto não se oferecem passivamente a um ponto de vista, mas fazem de sua matéria o próprio olhar, disseminado, plural, alojado entre o visual e a linguagem. De modo igualmente crítico, trata-se nas *Cosmococas*, para Oiticica, da “fundação fragmentada de limites da não-representação”. Os slides que compõem cada CC são fotografias de

176 OITICICA, Hélio. Bloco-experiências in *Cosmococa – programa in progress*. *Hélio Oiticica* (catálogo de exposição retrospectiva). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p. 178-179.

fotografias – capas de disco ou livro ou jornal em torno de algum personagem mais ou menos pop como Buñuel, Hendrix, Yoko Ono ou Marilyn Monroe – nas quais se fez alguma intervenção com o pó branco de cocaína. Eventualmente, o instrumento usado para manipular a droga também é mostrado.

Assim como os filmes super-8 feitos por Hélio em Nova York, as *CCs* rejeitam o princípio da montagem cinematográfica, que proporia “um sentido”, para se afirmarem como “momentos-frame”, na proposta que o artista denominará “quase-cinema”. A imagem deve ser fragmentada, de modo a levar “a outro tipo de identificação que conduz ao comportamento e fragmenta o hábito unívoco do q é verbo-voco-visual”¹⁷⁷. A fórmula *verbivocovisual*, cunhada por James Joyce e cara aos poetas concretos, não é assimilada por Oiticica como uma unificação sinestésica entre língua, linguagem e visualidade, mas como um hábito que deve ser esquarterado de modo a revirar a primazia do sentido. A paralisação no *frame*, unidade básica do cinema, marca como fundamental o momento de aparecimento da imagem, bem como o intervalo entre uma e outra imagem, na contração da contiguidade e da associação sintática que, pela montagem, assegura habitualmente a construção de uma narrativa. O *quase* cinema é algo essencial ao audiovisual, mas é *anticinema*, na medida em que se opõe a tal

177 OITICICA, Hélio. Bloco-experiências in *Cosmococa*, p. 179.

organização narrativa para recuperar seu elemento constitutivo, o *frame*, como fragmento que resiste ao sentido e à representação, pondo de lado “a unilateralidade do cinema-espetáculo”¹⁷⁸. Em vez de se adequar ao hábito que unifica palavra e imagem sob a égide do sentido, a cosmococa quer induzir no olhador “outro tipo de identificação”, como diz Oiticica na citação acima. No prosseguimento do texto, esta outra identificação não é des-trinchada, mas apenas ligada ao “comportamento”, o que parece acentuar nela a ação, em lugar da recepção passiva de uma narrativa.

Já na *Tropicália* não se tratava, como reflete *a posteriori* o artista em suas anotações sobre as *Cosmococas*, de criar “um novo repertório de imagens”, mas de eliminar a imagem, “propor soluções de não-imagem, isto é, de não-representação”. As “proposições imagético-sensoriais” – entrar, sair – seriam, para o artista, grotescamente banais. Trata-se de nada mais que um jogo, de “não-pop não esteticamente absorvido mas o lixo-imagem dos restos do repertório da representação: não-ambiente”.¹⁷⁹

178 OITICICA, Hélio. Bloco-experiências in *Cosmococa*, p. 177.

179 Documento disponível em Itaú Cultural/Programa Hélio Oiticica. <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&pesquisa=simples>. Texto de 11/06/1973. N. de tombo 0316/73, p. 03/07. Como sinalizado no capítulo anterior, manteremos, ao citar Oiticica, todas as particularidades gráficas de sua escrita.

Apesar de o artista denegá-lo, é inequívoco o diálogo com a Pop Arte – explícito na escolha de figuras como a Marilyn tão importante no trabalho de Andy Warhol, ao lado da reduplicação do dispositivo fotográfico para criar imagens de imagens (para não falar das conexões com o Cinema Expandido de Warhol). Porém, a apresentação acentuadamente fragmentária da imagem e a presença da droga asseguram uma dimensão crítica que faz desta proposta um *não-pop*, na expressão de Hélio. Em uma leitura crítica do campo Pop, as *Cosmococas* realizam uma intervenção deliberada nas imagens, com suas linhas brancas redesenhando a presença de um sujeito que olha as imagens da cultura de massa – e marca nelas, bela e transgressivamente, a cifra de seu prazer e de seu corpo, através da droga. O caráter asséptico das imagens no Pop é revirado e duramente rejeitado nessas belas e estranhas imagens apropriadas de maneira marginal e ética (esse “lixo-imagem” da citação acima é *Marginetical*, podemos dizer, usando a palavra-valise do próprio artista). A presença da cocaína é um vestígio, um sinal da presença do sujeito em seu corpo, em sua paixão e em sua loucura, em seu gozo (E a tinta, o pigmento? E o branco sobre branco de Malevitch, já não seria isso? – parece provocar Oiticica). O pó é uma pista – reforçada pela presença de instrumentos para a manipulação da droga, em muitos dos slides. A

droga está para as *Cosmococas* como as pegadas do criminoso para a cena do crime. Para Paulo Herkenhoff, elas “operavam com a presença” e, do “ponto de vista da criminalística”, “atuam como provas materiais do crime”.¹⁸⁰

Algo resta do sujeito, uma vez realizado um ato onde está em jogo seu gozo, e isso que resta é justamente o que pode se chamar arte. Em uma estranha metáfora lançada em um de seus Seminários, Lacan afirma que um pássaro, se fosse pintor, pintaria deixando cair suas penas. “Não esqueçamos”, prossegue o psicanalista, “que a pincelada do pintor é alguma coisa em que se termina um movimento”.¹⁸¹

A “salada multimídia” proposta pelas *Cosmococas* – com seus slides dispostos em ordem aleatória e projeção múltipla em espaços nos quais elementos como redes, colchões ou uma piscina e luzes jogam com um material sonoro-musical – não compõe um ambiente unificado. Está em jogo um ritmo de intervalos, de fragmentação entre elementos de natureza diversa, no qual se abre o experimental no sentido preciso dado por Mário Pedrosa, aquele do “exercício experimental da liberdade”. Muito

180 HERKENHOFF, Paulo. Arte e crime. quase-cinema. Quase-texto. *Cosmococas*. *Cosmococa. Programa in progress*, p. 251.

181 LACAN, Jacques. *O Seminário livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 111.

mais do que uma interação por parte do espectador ou participante, trata-se de convidá-lo a recolocar em jogo o mundo da representação e seu lugar nele. Lisette Lagnado nota argutamente que “as redes de *CC5*, almofadas e colchões (*CC1*) ou a piscina de *CC4* são antes oásis de descanso. A palavra “suspensão” se adequa melhor – suspensão da realidade”¹⁸². Em tal suspensão aposta-se, como vimos há pouco Hélio afirmar, em uma “identificação” não unificada por um sentido prevalente. Identificação plural, incorporação do fragmento, do que recusa a representação unitária em prol de uma apropriação da dispersão, construindo, em ato, um “si mesmo” (*idio*) múltiplo, em ruptura, em revolta. Em jogo.

A noção de imagem é levada na obra tardia de Hélio, portanto, a um deslocamento que é aquele mesmo da linguagem, que a poesia explora de modo talvez mais explícito desde Baudelaire e Rimbaud, referências fundamentais para o artista. A centralidade do sentido, da significação, é radicalmente questionada pela ideia de que os fundamentos da linguagem seriam fragmentados, fazendo desta um deslocamento de significantes capaz

182 LAGNADO, Lisette. Crelazer, Ontem e Hoje. *Caderno Sesc videobrasil 03. Limite, movimentação de imagem e muita estranheza*, setembro de 2007, s./p. Disponível em http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=720108&cd_idioma=18531.

de gerar algum sentido, mas em parte independente deste e roçando sempre nos limites da não representação. Trata-se, então, nas *Cosmococas*, de *fundar* limites à não representação, quebrando a dominância da significação. Tal fundação deve *afundar*, no jogo de palavras de Hélio, o já estabelecido, em prol de uma coisa nova, marginal: “a margem não é ‘maldição’ mas prova de q A COISA NOVA se funda: afunda o afundado.”¹⁸³

Trata-se justamente de fundar um mundo, no termo *Cosmococa*, inventado por Neville D’Almeida: “nome-mundo: propôs não um ‘ponto de vista’, mas um programa de INVENÇÃO-MUNDO”.¹⁸⁴

O jogo da coca

A cocaína do período nova-iorquino prolonga a reflexão sobre a maconha que já era muito presente no pensamento de Oiticica no final dos anos 1960, e sobre a qual ele escreve a Lygia Clark, em 1968, linhas bem ao gosto de seu conceito de *Crelazer*:

Supra (*aboutissement*) – a chegada ao *suprassensorial* é a tomada definitiva da posição *à margem*. Supramarginalidade – *la vita*, malalindavita, o prazer como

183 Itaú Cultural/Programa HO, n.º de tombo 0301/74, p. 13/16 (Bloco-Experiências in *Cosmococa*).

184 Itaú Cultural/Programa HO, n.º de tombo 0301/74, p. 10/16.

realização, vitacopulacer. Obra? Que é senão gozar? gostozar. Cair de boca no mundo. Cannabilibidinar. Hummm... Sei que estou vivo – é só o que resta – o sabor, salabor, salibidor. A nova era chegou: marginalibidocannabianismo: *l'opera* morreu. Morra a mão de ferro; sentir para o gozo.¹⁸⁵

A droga está emparelhada com a postura *margine-tical* que o artista cria nesta mesma carta, e apresenta o corpo de modo libidinal e gozoso. Desde as reflexões sobre o *suprassensorial*, é explícita a referência à droga – não apenas à maconha, mas também às ditas “drogas alucinógenas” – como um dos meios possíveis, mas não o único, nem o mais importante, para se atingir um “dilatamento” das “capacidades sensoriais habituais”¹⁸⁶. A droga está de saída ligada ao ultrapassamento da obra em prol de uma vivência perceptiva que se expande em um campo simultaneamente libidinal e ético de relação com o outro.

A respeito da presença da cocaína nas *Cosmococas*, o próprio artista registra que ela não é obrigatória. Seria mais “uma blague geral:... why not?: se se usam tintas fedorentas e tudo que é merda nas ‘obras de arte (plásticas)’ porque não a PRIMA tão branca-brilho e tão afim

185 CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*, p. 55.

186 OITICICA, Hélio. Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira. *AGL*, p. 104.

aos narizes gerais?”¹⁸⁷. O deboche não deve ser aí tomado como sinal de falta de intenção ou rigor reflexivo e conceitual. Trata-se de *jogar*, como ensinado por Mallarmé, e nesse jogo, retomado em toda sua potência corporal, gozosa, atinge-se alguma verdade. O artista refere-se *en passant* ao “JOY ZARATRUSTIANO” de Nietzsche. O jogo é dionisíaco, misturando ao vinho do deus grego a potência tresloucada do profeta inconformista, e fazendo dançar de prazer o homem superior que teria superado cultos estúpidos. “Que não há de querer a alegria!”, escreve o filósofo. “É a mais sedenta, mais cordial, mais terrível, mais secreta que toda dor; quer-se a si mesma, morde-se a si mesma (...); é tão rica que tem sede de dor, de inferno, de ódio, de vergonha, do mundo, porque este mundo, ah, já o conheceis”¹⁸⁸. O que Hélio visa com o termo inglês *joy* não é alegria ingênua ou prazer inocente: trata-se de algo terrível, próximo da dor, e que encarna a demoníaca busca de aniquilar a si mesmo.

A presença da cocaína nas CCs dialoga com a origem da literatura modernista, na qual a fragmentação da linguagem vai de par com a experiência do uso de drogas. Neville D’Almeida tem provavelmente razão quando afirma, em entrevista a Paulo Herkenhoff, que “pela

187 Itaú Cultural/Programa HO, n.º de tomo 0301/74, p. 09/16.

188 NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2006, p. 241.

primeira vez na vida, a droga era pigmento”; já sua afirmação seguinte, “a droga era uma atitude intelectual”¹⁸⁹, é muito pertinente, mas não pode ser vista como algo inédito na Cultura ocidental. Para a vanguarda literária do século XIX, pelo menos desde Baudelaire, tratava-se do uso de drogas, não como meio para alguma liberação ou mera inconsequência, mas como uma investigação poética a respeito da representação e do sujeito, através da realização de experiências na acepção quase científica do termo. A embriaguez exige certo *método* (“Nós te afirmamos, método!”, diz Rimbaud em “Matinée d’Ivresse”, parte do livro *Les Illuminations*, que Oiticica cita e fotografa). E certa fé – uma crença blasfematória de um homem sem Deus. “Temos fé no veneno” – ainda Rimbaud, com o verso citado por Oiticica em seu poema *Über Coca*¹⁹⁰. Trata-se, portanto, de a ele se entregar, com volúpia, como afirma em seguida o poeta francês: “Sabemos dar nossa vida inteira todos os dias”.¹⁹¹

Da experiência descentradadora do uso de drogas, assim como daquelas que se avizinham da loucura, não é à toa que se fala em ficar *fora de si*. Mas tal experiência de subversão do eu não deve ser confundida com a defesa

189 HERKENHOFF, Paulo. Arte e crime. Quase-cinema. Quase-texto..., p. 258.

190 Itaú Cultural/Programa HO, n.º de tomo 0267/73.

191 RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Jean Claude Latès, 1995, p. 254.

psicodélica da abertura das portas da consciência através do uso de substâncias como o LSD. O “absoluto místico-deificado” ligado a esta droga é, para Hélio Oiticica, um contrassenso. Interessa, sim, a coca como “joke-jogo supremo no qual se joga com a simultaneidade e com a contiguidade da multidão infinita de possibilidades de experiência individual q germinam nas coletividades da ALDEIA GLOBAL de MCLUHAN”. Tal experiência individual-coletiva deve ser, para Oiticica, “mútua incorporação experimental no play das experiências simultâneas q se permeiam: como CORPOS Q DANÇAM e q se laçam e se afastam jamais fixados num ‘ponto de vista’ permanente”¹⁹². Assim, a cocaína toma, na reflexão de Oiticica, o lugar já ocupado pelo parangolé nos escritos anteriores: ela assinala a perda de um ponto de vista fixo, o descentramento do eu, em prol de experiências coletivas e corporais que (re)constroem, com desejo e gozo, a própria Cultura.

Não se trata de pregar o uso de droga alguma, nenhum pretense “remédio espiritual”. “Como pode alguém saber qual o veneno q cada pessoa necessita?”, dispara Oiticica. E prossegue:

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 nos envenenando

192 Itaú Cultural/Programa HO, n.º de tomo 0301/74, p. 10/16.

de experiência: não estava pregando ou promovendo o comércio do ÓPIO-HAXIXE (o q não abole a possibilidade de q estivesse transando: quem sabe?:)¹⁹³

A experiência envenena, o veneno ativa a experiência. Não se trata de salvar ninguém, a experiência da droga não é redentora. A presença da cocaína é *crítica*. A droga ativa uma dimensão experiencial que não se atém aos efeitos de cada substância no organismo, mas deve ser tomada como experiência única, tornando talvez “obsoletas e superficiais” as conceitualizações a partir da diferença entre os efeitos causados, como por exemplo alucinações ou dependência física, como sugere Oiticica em uma das questões previstas no “questionnaire in progress” que faria parte das *Newyorkaises*.¹⁹⁴

Que os perdidos se percam, como diz Artaud, porque nascemos podres no corpo e na alma, somos congenitalmente inadaptados; suprima o ópio, você não suprimirá a necessidade do crime, os cânceres do corpo e da alma, a propensão ao desespero, o cretinismo inato, a varíola hereditária, a friabilidade dos instintos.¹⁹⁵

Estamos todos de saída perdidos, em um mal-estar que serve de base para a experiência com a droga – que é marginal e ética, como queria Oiticica que fosse sua obra.

193 Itaú Cultural/Programa HO, n.º de tombo 0301/74, p. 10/16.

194 Itaú Cultural/Programa HO, n.º de tombo 0261/73.

195 La Liquidation de l'opium (em *La révolution surréaliste*, 01/01/1925) disponível em <http://jclandry.free.fr/Artaud/Artaud.htm>. Acesso em: 28/01/2012.

As linhas de cocaína sobre capas de disco, pôsteres, fotografia no jornal etc. são escrita-quebra, jogo de rastros capaz de fragmentar a imagem:

ideias-anotações sobre MAQUILAGENS

- fragmentação do acabado: o rastro-coca aplicado à capa, cara, pôster, etc., fragmenta visualmente ao ‘maquilar’ a ‘unidade’ da imagem-todo: capa, cara, pôster

- fragmentos: não mascara: emascara-se: a MAQUILAGEM aqui referida não atua como mágica-máscara: fazer do feio belo: fazer do velho moço: etc.: (...) nessa maquilagem-rastrococa o problema é outro: jogo do acaso.¹⁹⁶

A droga fragmenta o sentido e potencializa o acaso imprescindível, desde Mallarmé, para que a arte se afirme como crítica da realidade e construção de uma verdade mais *real*, digamos, do que aquela que nos apresenta o mundo da “imagem-todo”, irmanada ao sentido unificado em uma espécie de realidade maquiada. Sobre a *CC4 Nocagion*, Hélio sublinha o “acaso como jogo”, presente no instante em que cada foto é tirada, na ordem em que os slides vêm do laboratório, na ordem em que eles serão colocados no carretel e no *timing* de projeção dos slides. “Os desvios e mudanças” são importantes para sua “estrutura inventiva” e as “operações do acaso” são elemen-

196 Itaú Cultural/Programa HO, n.º de tomo 0297/73, p. 01/02 (Cosmococa by Neville D’Almeida).

tos essenciais para sua manifestação”¹⁹⁷. Jogo de dados no qual pode surgir algo além da imagem-máscara: a poesia, o gozo, o sujeito.

O gozo e a droga

Desde os *Paraisos Artificiais* de Baudelaire, de 1860, a literatura alia-se à droga em uma mesma provocação do desejo como programa para transformação da linguagem (ou seja, da arte e do mundo). Trata-se de evocar – e invocar – os poderes demoníacos ou dionisíacos, como diria Nietzsche, das substâncias capazes de deixar o homem *alterado* e trazer o desejo à tona em toda sua perigosa radicalidade. O desejo não é apenas a afirmação do eu sobre os outros e as coisas do mundo e a escolha destes como objetos de satisfação para esse eu. O desejo implica, mais subterraneamente, uma repetitiva entrega ao objeto na qual o eu pode chegar a se dissolver, como mostra tão claramente a dependência a algumas drogas. Henri Michaux afirma, em suas reflexões sobre a mescalina, que “para gostar de uma droga deve-se amar estar assujeitado”.¹⁹⁸

197 Itaú Cultural/ Programa HO, n.º de tombo 0445/73, p. 04/04.

198 “Pour se plaire à une drogue il faut aimer être sujet”. MICHAX, Henri. *Misérable miracle. La mescaline*. Paris: Gallimard, 1972, p. 15.

Na poesia e na arte também há algo dessa dissolução, dessa relação radical com o objeto na qual prazer e sofrimento se misturam. Baudelaire afirma, não sem a ironia que dá o tom dos *Paraísos Artificiais*: “É fácil apreender a relação que existe entre as criações satânicas dos poetas e as criaturas vivas que se devotaram aos excitantes”¹⁹⁹. O que há aí de “satânico” dá, sem dúvida, notícias daquilo que Freud tenta apreender como pulsão de morte, potência desejante que opera pela repetição e reafirma o assujeitamento do eu a algo externo, podendo levar ao ponto extremo do aniquilamento de si. Não há modo mais radical de denominar tal força psíquica senão como “de morte”, como potência paradoxal de destruição do desejo por ele mesmo, resultando na destruição do eu ou, como prefere Freud, em uma espécie de “retorno ao inorgânico”²⁰⁰. Antes ou mais subterraneamente do que buscar a vida através da ligação com o outro, a pulsão visaria, devido a uma tendência à inércia, chegar a um ponto de total ausência de tensão. Se no objeto de arte que “vive subjetivamente”²⁰¹, como vimos afirmar Mário

199 BAUDELAIRE, Charles. Os Paraísos artificiais. ELIOT, Thomas S. & BAUDELAIRE, Charles. *Poesia em tempo de prosa*. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 202-203.

200 FREUD, Sigmund. Jenseits des Lustprinzips (Além do Princípio de Prazer). *Gesammelte Werke*. Londres: Imago, 1963, vol. XIII, p. 40.

201 PEDROSA, M. Forma e personalidade. *Forma e percepção estética* (org. ARANTES, O.). São Paulo: Edusp, 1996, p. 220.

Pedrosa, surge o sujeito, nas coisas do mundo, em silêncio, ele poderia se disseminar até a morte.

A pulsão de morte denomina o campo no qual se afirma o fato de que, nas palavras de Baudelaire, “do mesmíssimo modo que de uma droga medonha, o ser humano desfruta deste privilégio de poder tirar gozos novos e sutis até mesmo da dor, da catástrofe e da fatalidade”²⁰². A respeito da mescalina, Michaux afirma não encontrar o sobrenatural ao qual a cultura indígena liga a substância. “Deixa-se tão pouco o homem”, diz ele. E pergunta: “É necessário falar do prazer? Era desprazeroso”²⁰³. O desejo não se regula sempre em busca do prazer e evitando o desprazer, como acreditava Freud até 1920, mas mantém uma zona difusa na qual se encontram esses dois extremos naquilo que Lacan consagra pelo termo *gozo* (*jouissance*), justamente, assim como Baudelaire. Há algo de desregulado, desmedido, no campo do gozo. Curiosamente, um dos argumentos arrolados por Freud para introduzir essa questão, em 1920, vem do campo da arte: ela não nos poupa, nota o psicanalista, “das impressões mais dolorosas”, como por exemplo na tragédia, e no entanto pode ser experimentada como uma espécie de “gozo mais elevado”.²⁰⁴

202 BAUDELAIRE, Charles. Os Paraísos artificiais, p. 170.

203 MICHAUX, Henri. *Misérable miracle*, p. 16.

204 FREUD, Sigmund. *Jenseits des lustprinzips*, p. 15.

As operações sobre a linguagem, e em especial o burilamento afirmado na escrita de Baudelaire nos *Paraísos Artificiais*, visam atizar o desejo para chegar ao gozo. No comentário de J. Barbey D’Aureville, o poeta “tem sempre a expressão burilada; mas às vezes, o seu buril queima! É para melhor queimar o desejo. É como no *Chapeuzinho Vermelho*: ‘É para melhor te comer, minha netinha!’, ou te fazer melhor comer haxixe, meu filho!”²⁰⁵. A linguagem *queima*. A linguagem pode carregar desejo, contaminar-se de gozo e arder como o bólido *lata-fogo* de Hélio Oiticica.

Por isso é importante reafirmar, nas *Cosmococas*, o papel da cocaína: branca escrita quase lírica, mas bombástica como o branco sobre branco de Malevitch. Rastro do desejo em seu abuso, em sua força demoníaca, gozosa:

TO GET OUR FAIR SHARE OF ABUSE

ABUSE do q é ROCK DROGA

ABUSE é **loud**

pode ser redundante

pode ser e é necessário

mais q **FAIR SHARE**

deve-se querer **TOTAL ABUSE**²⁰⁶

205 D’AUREVILLY, Jules. Charles Baudelaire. ELIOT, Thomas S. & BAUDELAIRE, Charles. *Poesia em tempo de prosa*, p. 220.

206 Itaú Cultural/Programa HO, nº. de tomo 0189/73, p. 08/08 (22/06/1973).

O abuso é necessário, a desmedida deve ser buscada. Música, droga e dança reúnem-se em festa, em gozo nietzscheano, na fé – diante da morte de Deus e da ausência de remédio e salvação – no próprio veneno. “Temos fé no veneno. Nós sabemos dar nossa vida inteira, todos os dias. Eis o tempo dos *Assassinos*”, escreve Rimbaud em “*Matinée d’Ivresse*”²⁰⁷. O poeta alude à hipótese linguística que atribui a origem do termo “assassino” ao termo “comedor de hachichê” (*hashishiyyin*, em persa), e a uma famosa seita que atuava no Oriente Médio no século XI e usaria a droga, conforme reza a lenda, para estimular seus membros a matar os inimigos.

O “abuso total” de Oiticica é necessário, é fogo aceso para uma verdadeira crítica da cultura – para a afirmação da arte como radical crítica da cultura, ou seja, reconstrução em ato, na vida, em gozo, do sujeito na cultura.

Freud e a cocaína

Em junho de 1973, Hélio Oiticica escreve *Über Coca*, apresentado como “poema freudfalado”, “according to Freud as homage – love”, apropriando-se do título do artigo científico publicado por Freud em 1884 sobre a droga e republicado em uma coletânea explicativa em 1963. Este material foi lido pelo artista ao lado de diversos textos sobre droga, como os de Baudelaire, Rimbaud

207 RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*, p. 254.

Sigmund Freud foi um dos primeiros pesquisadores a se interessar pelos alcalóides extraídos das folhas da *Erythroxylon coca* cultivada na América do Sul. O jovem médico encontrava-se então muito distante ainda do que viria a inventar sob o nome psicanálise, cerca de dez anos mais tarde. Como de hábito nas origens da psicofarmacologia, ele utilizava em si mesmo, por via oral e em pequenas doses, a substância preparada pela empresa alemã Merck (que mais tarde será nisto substituída pela americana Parke Davis & Co.). Seus efeitos consistiam, segundo ele, em “exaltação e euforia duradoura, em nada diferente da euforia normal de uma pessoa saudável”²⁰⁹. Há quem veja ligação entre a experiência de Freud com a cocaína e a invenção da psicanálise, mas os pacientes psiconeuróticos que ele começa a receber alguns anos mais tarde – como as histéricas que naquela época chegavam a apresentar pseudoalucinações e estados alterados de consciência – estavam provavelmente bem mais “fora de si” do que o jovem médico residente após ingerir um pouco de solução de cocaína diluída em água.

Mais do que uma “estimulação direta”, parecia a Freud que o estado de ânimo induzido pela droga seria devido a sua capacidade de levar “ao desaparecimento de

209 FREUD, Sigmund. Über Coca. BYCK, Robert (org.). *Freud e a cocaína*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989, p. 75.

componentes que, no estado geral de bem-estar, provocam a depressão”²¹⁰. O uso pessoal que ele relata em cartas à noiva limita-se a objetivos como o de ‘destravar a língua’ em um jantar. O jovem cientista Freud buscava na cocaína aquilo que a ciência alcançaria apenas seis décadas mais tarde, com o primeiro antidepressivo.

Em outro trecho do poema, Oiticica escreve

cocafogo

cocahino

coqueuforia

a pausa q refresca

Parke, Davis & Co. ca coca

caco coca

cocaMerck

cocamedo

Oiticica, em seu poema, alude ao fato de que a cocaína, tomada como uma espécie de tônico geral, estava presente naquele final do século XIX em produtos comercializados, usualmente sob a forma da mistura da infusão de folhas de coca a uma bebida, como era o caso do “vinho Mariani” e da Coca-cola. Na propaganda do primeiro, lia-se: “Nada jamais foi tão altamente recomendado”. Apreciado pelo papa, o vinho Mariani, além de refrescar, fortificar, nutrir, ajudar a digestão e fortalecer

210 FREUD, Sigmund. Über Coca, p. 75.

“o sistema”, seria capaz de prevenir a malária e a gripe²¹¹. Nesse contexto, não parece tão aberrante a estrondosa declaração de um cocainômano, relatada por um farmacologista alemão em 1928: “Deus é uma substância”²¹². Apenas nos primeiros anos do século 20 apareceram leis antidrogas que levaram à modificação das fórmulas desses produtos.

cocamania

cocacolapso

cola coca

caco coca

o branco sobre o branco²¹³

De refrescante e tônica na coca-cola, a substância em breve será vista como um perigo moral. Alguns autores haviam anteriormente indicado a eficácia da cocaína no tratamento da dependência ao ópio, ignorando e negando explicitamente o risco de a primeira provocar ela mesma o vício. Partilhando a convicção de que a coca teria um efeito antagônico sobre a morfina, Freud indica seu uso ao amigo e colega Ernst v. Fleischl, que fazia

211 BYCK, Robert. Introdução. *Freud e a cocaína*, p. 21.

212 LEWIN, Louis. Cocainismo. BYCK, Robert. *Freud e a cocaína*, p. 234.

213 Itaú Cultural/Programa HO, n.º de tombo 0267/73. Os dois penúltimos versos estão cobertos com fino e claro papel sobre o fundo da página amarelada de caderno.

uso regular de morfina em doses altas, inicialmente para tratar uma grave nevralgia. Fleischl prefere aplicar a cocaína em injeções subcutâneas e aumenta rapidamente as doses, logo começando a apresentar crises de *delirium tremens*. Alguns anos depois ele morre e Freud recrimina-se por ter recomendado o uso da cocaína que teria, acreditava ele, apressado seu fim.

Assim que vêm à luz inequívocos e catastróficos casos de dependência à cocaína, o círculo médico em Viena e no exterior chega a emitir algumas censuras a Freud por suas recomendações tão entusiásticas à nova droga. Ao lado disso, outro fator faz com que a cocaína esteja frequentemente presente na memória do psicanalista. De origem modesta, ele passou por dificuldades financeiras importantes no início de sua carreira e sonhava com um rápido reconhecimento profissional que lhe permitisse desposar o quanto antes sua noiva Martha. Em “Über Coca” ele indicava a possibilidade de que a substância fosse eficaz como anestesia em cirurgias oculares, entre outras, mas não chegou a concluir experimentos nessa área, pois partiu em viagem de férias. Enquanto isso, seu colega Karl Koller comprovou a eficácia anestésica da cocaína e publicou seus resultados com importante repercussão. Freud teria deixado escorrer entre as mãos a fama que tanto almejava.

No poema, Oiticica joga com o termo ‘coca’ em outras combinações, como “cocagrama”, “cocasorte” e

“edencoca” para terminar, sob uma grossa seta como a indicar o resultado de tudo isso, com o “cocadado” que retoma o lance de dados de Mallarmé, o jogo da sorte/ acaso, para fazer dele a operação fundamental visada pelo uso da cocaína em sua reflexão artística.

O Eu no mundo

Descrevendo os efeitos do haxixe, que em Paris naquela época consistia em uma decocção de cânhamo indiano à qual era adicionada uma pequena quantidade de ópio, Baudelaire nota que

A inteligência da alegoria assume em você proporções que lhe eram desconhecidas; notaremos, de passagem, que a alegoria, este gênero tão *espiritual*, que os pintores desajeitados nos acostumaram a desprezar, mas que é verdadeiramente uma das formas mais primitivas e mais naturais da poesia, reconquista seu legítimo domínio na inteligência iluminada pela embriaguez. O haxixe então derrama-se sobre toda a vida como um verniz mágico; ele a colore em solenidade e ilumina toda a sua profundidade. Paisagens encrespadas, horizontes fugidios, perspectivas de cidades embranquecidas pela lividez cadavérica do temporal ou iluminadas pelas ardências concentradas de sóis crepusculares, – profundidade do espaço, alegoria da profundidade do tempo (...).²¹⁴

214 BAUDELAIRE, Charles. Os paraísos artificiais, p. 196.

A alegoria reaparece, nesse contexto, como nomeação de uma transformação poética do mundo. A “árida gramática”, no prosseguimento deste trecho, dá lugar a palavras que “ressuscitam cobertas de carne e osso”. E a música “fala-lhe de você mesmo e conta-lhe o poema de sua vida: ela se incorpora a você, você se funde a ela”. O mundo é poesia na medida em que seus elementos dão notícias do sujeito, graças à “iluminação” da “inteligência” oferecida pela embriaguez.

A respeito de um personagem usuário de ópio, Edgar Allan Poe fala sobre o aparecimento de “uma precisão magnífica e variegada de pensamentos desordenados e rapsódicos” sob o estímulo mínimo de qualquer elemento do mundo exterior. Também no haxixe, afirma Baudelaire, acontece algo que a palavra *rapsódico* bem denominaria: “um fluxo de pensamentos sugerido e comandado pelo mundo exterior e pelo acaso das circunstâncias.”²¹⁵

A rapsódia vem “de fora”, como mostram os exemplos de uso, na música erudita, de composições improvisadas a partir de canções populares, especialmente no século XIX. Tal apropriação do que vem do outro e é comum (como a lata-fogo da qual já tratamos), para transformá-lo um tanto, não deixa de ecoar a antropofagia que marca o modernismo brasileiro. Curiosamente,

215 BAUDELAIRE, Charles. Os paraísos artificiais, p. 194.

é como uma rapsódia que Mário de Andrade caracteriza seu *Macunaíma*. *O Herói sem nenhum caráter*, de 1928.

O uso de substâncias psicoativas tem longa tradição, portanto, para subverter a relação tradicional entre sujeito e mundo – aquela, digamos, da lógica da representação –, acentuando a falta de lugar fixo do sujeito e a alteridade que é sua própria condição. Alguém sob o efeito do haxixe dissemina “sua personalidade aos quatro ventos do céu”, diz Baudelaire²¹⁶. Às vezes ocorre que nele “a personalidade desaparece”. O sujeito se reencontra porém, fragmentariamente, nos elementos do mundo, graças à poesia:

a objetividade, que é a província dos poetas panteístas, se desenvolve em você tão anormalmente que a contemplação dos objetos exteriores o faz esquecer a sua própria existência, e que você logo se confunde com eles. Seu olhar fixa-se numa árvore harmoniosa curvada pelo vento; em poucos segundos, o que no cérebro de um poeta não seria mais do que uma comparação naturalíssima tornar-se-á no seu uma realidade. (...) O pássaro que plana ao fundo do azul *representa* de início o infinito anseio de voar para além das coisas humanas; mas eis que você já é o próprio pássaro.²¹⁷

216 BAUDELAIRE, Charles. Os paraísos artificiais, p. 192.

217 BAUDELAIRE, Charles. Os paraísos artificiais, p. 186-187. Grifos do autor.

Uma figura de linguagem torna-se “realidade” sob o efeito da droga, demonstrando a eficácia desta em cumprir a pauta de ultrapassar a representação para atingir a própria vida. São muito curiosos os exemplos trazidos por Baudelaire como realização de tal anseio, graças à droga. Eles mostram situações de agudo descentramento do eu e aparição do sujeito no objeto. Assim, um fumante pode se ver absorvido pela fumaça de seu cachimbo ao ponto de se tornar por ele fumado, no exemplo mencionado pelo poeta e confirmado por seu poema “O Cachimbo” (“Eu sou o cachimbo de um autor”, diz seu primeiro verso²¹⁸). Como já ouvimos dizer Michaux, na droga o sujeito ama estar *assujeitado* – ele nela se refaz sujeito descentrado, surgindo *no objeto*. Pode tomar aqui um outro sentido a curiosa insistência freudiana em falar, a respeito da pulsão de morte, na aspiração ao retorno a um estado inorgânico.

Para Walter Benjamin, autor também de vários relatos de experiências com haxixe e ópio (por ele denominado *crock*), há uma “singular experiência identitária que se abre com o recurso ao *crock*”²¹⁹. Essa vivência (des)

218 BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Jean Claude Lattès, 1987, p. 172.

219 BENJAMIN, Walter. *Sobre o haxixe e outras drogas*. Lisboa: Asísrio e Alvim, 2010, p. 70.

identitária aproxima-se, sem dúvida, daquela buscada por Oiticica com seus parangolés, um dos quais (*Capa 13*, de 1966) traz sobre uma tela a inscrição “estou possuído”.

Para a CC8, Oiticica indica como fundamental um trecho de Oswald de Andrade em *Serafim Ponte Grande*: “Serafim vai à janela e qual Narciso vê, no espelho das águas, o forte de copacabana”²²⁰. No lugar do reflexo de si, base da identidade, coloca-se o objeto, parte do mundo. Vai nessa mesma direção a comparação que Benjamin faz, sob os primeiros efeitos do haxixe, dos objetos “com os instrumentos de uma orquestra ao serem afinados antes do concerto”²²¹. O mundo transfigura-se na medida em que os objetos são promessa de um acontecimento poético ou musical. Uma das “particularidades mais específicas do crock”, ainda para o filósofo, seria sua “incansável capacidade de retirar de uma única realidade – por ex. um cenário ou a representação de uma paisagem – uma pluralidade de aspectos, conteúdos e significados”²²². A música do mundo é plural, múltipla, multívoca.

Cosmococa é um programa experimental, aberto e em progresso, não apenas por ser um convite ao outro e a suas reações a tal “não-ambiente”, mas porque atua sobre o mundo de modo a acentuar a multivocidade. Impossí-

220 Itaú Cultural/Programa HO, n.º de tomo 0318/73–6/24, p. 01/02.

221 BENJAMIN, Walter. *Sobre o haxixe e outras drogas*, p. 63

222 BENJAMIN, Walter. *Sobre o haxixe e outras drogas*, p. 70.

vel prever o alcance que ele terá, pois o principal ponto de uma atividade experimental é que ela não se limita a seus “originadores”, mas cria “MULTI-POSSIBILIDADES para participação coletiva-individual”²²³. Saídas múltiplas, infinitas e indefinidas. Críticas, porque capazes de pôr em crise a representação, o mundo, o sujeito.

Não-objeto e mal-estar

Em texto de 1957, já mencionado anteriormente, no qual Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim tomam a firme posição em relação a seus colegas de São Paulo que levaria, pouco tempo depois, à formação do grupo neoconcreto no Rio de Janeiro, eles afirmam que

A poesia concreta não é um meio ‘mais eficaz’ de atacar o objeto, porque o ‘objeto’ não preexiste ao poema, mas nasce com ele – o objeto é o poema: o poema ataca o sujeito (o espectador).

A linguagem não tem nenhuma ação direta sobre o mundo dos objetos a não ser ‘no sujeito’, isto é, na proporção em que o mundo dos objetos, tornado significação, cultura, é já o sujeito.²²⁴

223 Itaú Cultural/ Programa HO, n.º de tomo 0445/73, p. 04/04.

224 FERREIRA GULLAR; OLIVEIRA BASTOS & JARDIM, Reynaldo. Poesia concreta: experiência intuitiva. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 71.

O objeto, na Cultura, *é* o sujeito. Na tradução para nossa língua, a ideia freudiana de mal-estar (*Unbehagen*, desconforto) na Cultura apresenta o verbo *estar*, permitindo-nos rever a afirmação acima de modo a dizer que no “mundo dos objetos, tornado significação, cultura”, *está* o sujeito. Na arte, privilegiadamente, o sujeito *está*, ele que nunca *é* de maneira reificada e constante. O objeto de arte, na Cultura, viria fazer aparecer aí, em um átimo, algo muito íntimo e fundamental, mas que *está* fora do eu. O mais *íntimo* a cada um de nós *está* *fora*, *é êntimo* (para retomar o termo cunhado por Lacan), e pode aparecer em um objeto, ou melhor, em uma experiência, na cultura.

O conceito de não-objeto cunhado por Gullar desdobra tal ideia fundamental, assinalando que a ênfase passa da materialidade do objeto de arte para o reviramento em sujeito que este *é* capaz de realizar. Se a arte *é* “formulação primeira do mundo”²²⁵, como afirma o crítico e poeta apoiando-se em Merleau-Ponty, ela implica uma experiência fundadora do mundo e do sujeito, ao mesmo tempo. *É* nessa medida que o não-objeto mantém com o sujeito uma relação que “dispensa intermediário”²²⁶. A negação do objeto *é* afirmação, nele, do sujeito, e portan-

225 FERREIRA GULLAR. Teoria do não-objeto. *Experiência neo-concreta*, p. 94.

226 FERREIRA GULLAR. Teoria do não-objeto, p. 95.

to “o não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como condição mesma de seu fazer-se.”²²⁷

A reflexão de Oiticica desdobra essa implicação fundamental, visando fazer, como explicita no texto “O objeto”, escrito em 1968 para a revista GAM, com que o objeto seja “anulado na sua conceituação metafísica que contrapõe sujeito a objeto”. O objeto não é mais “obra” estabelecida ‘a priori’’, ele é

a descoberta do mundo a cada instante, ele é criação do que queiramos que seja, um som, um grito (...), é a manifestação pura – a luz do sol que neste momento me banha é o objeto, no espaço e no tempo, no instante – objeto do instante, que existe à medida em que é experimentado e não pode ser repetido.²²⁸

O objeto é ativação da presença do sujeito no mundo (a luz do sol que me banha...). Como vimos com Baudelaire tornando-se seu próprio cachimbo, a experiência do uso de substâncias psicoativas tem longa tradição nesta potencialização da presença do sujeito no objeto, no mundo. Jean Cocteau toca neste ponto em livro escrito durante um tratamento de desintoxicação:

O pintor que ama pintar as árvores tornando-se uma árvore. As crianças trazem em si uma droga natural. (...) Todas as crianças têm um poder feérico de se tor-

227 FERREIRA GULLAR. Teoria do não-objeto, p. 100.

228 Itaú Cultural/ Programa HO, n.º de tomo 0152/68, p. 02/03.

narem o que querem. Os poetas nos quais a infância se prolonga sofrem bastante de perder tal poder. Sem dúvida esta é uma das razões que levam o poeta a utilizar o ópio.²²⁹

A droga restitui este poder a tal ponto que “sob o ópio nos tornamos o lugar dos fenômenos que a arte nos envia de fora”. E Cocteau leva isso ao extremo: “Acontece ao fumante ser uma obra-prima. Uma obra-prima que não se discute. Obra-prima perfeita, porque fugitiva, sem formas e sem juízes”.²³⁰

A paixão pelo objeto, condição básica à arte, é anseio por essa condição de *extimidade* (nossa “intimidade” que está fora, tornando-se *comum*). Busca de si na coisa, anseio por um encontro com o real no qual surge o sujeito, descentrado, subvertido, não identitário. Nessa busca cheia de gozo o sujeito pode chegar a se dissolver na coisa, no inorgânico, a ponto de desaparecer, anular a si mesmo, tornando-se coisa, na morte.

Na cultura ele surge, o sujeito do inconsciente, sempre um tanto deslocado, sob o modo do *mal-estar*. Temos nesse mal-estar o efêmero testemunho da subversão do eu – este, ilusoriamente fixo, alienado nas formações imaginárias, ou seja, ideológicas, de que se compõe

229 COCTEAU, Jean. *Opium. Journal d'une désintoxication*. Paris: Stock, 1930/1995, p. 57.

230 COCTEAU, Jean. *Opium. Journal d'une désintoxication*, p. 56.

o campo social. A arte toma e explora uma certa *re-volta*, nesse sentido forte do termo. Bela e perigosa revolta, essa que busca o real e se aproxima da morte.

De novo Cocteau: “Para mim o ópio é uma revolta.”²³¹

Alegorias

Substâncias psicoativas podem eventualmente aticar o poder que possui a materialidade da linguagem de tomar a dianteira sobre a dimensão da significação. “É como se nos indicassem as palavras foneticamente. Aqui há ligação automática. Há coisas que tomam a palavra sem pedir autorização para isso”, anota Benjamin em um de seus protocolos de experiência com haxixe²³². As próprias “coisas” tomariam a palavra, retirando do sujeito o papel central na enunciação.

Benjamin está aí influenciado pelo surrealismo, que propõe, como bem percebe o filósofo, que “a linguagem tem precedência” não só em “relação ao sentido”, mas também em “relação ao Eu”. A individualidade é minada, na experiência surrealista, por uma embriaguez que não se limita aos “êxtases religiosos” ou aos “êxtases pro-

231 COCTEAU, Jean. *Opium. Journal d'une désintoxication*, p. 25.

232 BENJAMIN, Walter. *Sobre o haxixe e outras drogas*, p. 46.

duzidos pela droga”, mas consiste em uma “iluminação profana” à qual “podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas”²³³. O próprio pensamento, assim como a *flânerie*, são formas de iluminação, além da “mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós”.²³⁴

O eu é ex-cêntrico, ele já se atira para fora de si, e a droga apenas potencializa essa sua condição, dando precedência à linguagem de modo a demonstrar e explorar o assujeitamento do eu à linguagem. Por isso a experiência da droga se aproxima da poesia: a relação entre sujeito e linguagem é radicalmente poética.

Lacan lembra que “todo uso da linguagem, seja qual for, se desloca na metáfora”. Toda linguagem é metafórica, pois quando se trata de “se aproximar do que quer que seja que aí significa, o referente jamais é o certo, e é isso que faz uma linguagem”²³⁵. O referente é real, impossível de designar. Só nos resta, diz Lacan, construí-lo. Em vez de se servir do deslocamento para significar outra coisa além do que é afirmado, como faz a metáfora, trata-se, em muitos

233 BENJAMIN, Walter. O Surrealismo. Último instantâneo da inteligência europeia. *Obras escolhidas. magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 23.

234 BENJAMIN, Walter. O Surrealismo, p. 33.

235 LACAN, Jacques. *Le séminaire, Livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*. Paris: Seuil, 2006, p. 45.

textos de Oiticica, de brincar com a impossibilidade de se chegar ao referente. Deslocamento incessante. Em proporção inversa ao desvanecimento do ponto de partida (o eu), afirma-se fortemente, em tal agenciamento da linguagem, o *alvo*: o endereçamento a outrem.

A realidade não é um solo firme sobre o qual se possa construir um conjunto de representações ao redor do homem. A poesia e a arte anunciam e exploram a fragmentação deste solo e a impossibilidade de a representação dar conta da vida pulsante do sujeito, da cultura. Não se trata de acreditar em uma realidade última que a linguagem não consegue abarcar totalmente, mas sim de assumir o real como fragmentário e impossível de representar plenamente (em contraste com a ‘realidade’ unívoca e plena de sentido). E é na própria linguagem que tal condição básica se manifesta e pode ser explorada. A representação, a escrita, a (re)construção de objetos torna-se então uma lida incessante e repetida com o real. Trata-se de fragmentar e de juntar fragmentos – não para reencontrar, ao fim e ao cabo, a realidade homogênea, mas sim para ativar a potência pela qual *mundo pode erigir mundo* (digamos, para ecoar as palavras de Oiticica).

well:

nas minhas

iniciativas de apropriação / absorção / togethernassão de
fragmentos q se estruturam em BLOCOS e PROPOSIÇÕES

procuo a não-limitação em grupos homogêneos
ou de casta: dirijo-me ao q me vem de
encontro na cabeça: o q é aberto e não-contente
com o ‘feito’: um JOY de descobrir (-se)
MUNDO erigindo MUNDO (...) ²³⁶

Mundo é heterogêneo, aberto, mundo é apropriação do que não é meu, mesmo que me venha à cabeça. Aí descobre-se algo que tem a ver radicalmente consigo mesmo, é um “descobrir (-se)” e carrega alegria, gozo. Trata-se, no projeto heliano, não de compor uma “coleção de fragmentos”, mas sim do funcionamento como “mo-saico-fragmento q digere e anula o efeito de ‘conquista estética’ das formas fragmentos-linguagem q representaram no passado e os erige em linguagem nova.” ²³⁷

A linguagem é “nova” porque é potência de advento de algo não sabido, nos limites do que a representação pode abarcar. Não se trata de fazer dos fragmentos uma “coleção” ou uma linguagem, mas de explorar a linguagem como fragmento, e portanto vê-la como potência de alteridade em movimento, construindo sujeito e mundo. Tudo é prelúdio para outra coisa, talvez, em Hélio. Linguagem móvel, mundo construindo mundo: “(...) essa

236 Itaú Cultural/ Programa HO, n.º de tomo 0318/74 - 15/24, p. 04/06 (nota de 28/06/74).

237 Itaú Cultural/ Programa HO, n.º de tomo 0189/73, p. 05/11 (nota de 22/06/1973).

obra como situação tem mesmo q permanecer num ponto q é crítico / móvel / da crise-linguagem.”²³⁸

Desta linguagem móvel a noção de alegoria tenta se aproximar, desde que Walter Benjamin dela se ocupou no texto fortemente dialético a respeito do drama barroco alemão. Nesse texto quase premonitório, no qual a proposta teórica vai além do objeto estudado (ou talvez o transforme na medida de uma leitura que lhe é futura), o filósofo afirma que

(...) a alegoria precisa desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes. Em contraste, como perceberam os mitologistas românticos, o símbolo permanece tenazmente sempre igual a si mesmo.²³⁹

Como vimos no capítulo precedente, o próprio Oiticica reflete sobre a metáfora de maneira a aproximá-la de tal definição da alegoria (apesar de não fazer uso deste termo), no texto crítico-poético a respeito do *Ovo* de Lygia Pape escrito em setembro de 1973. Mas é nas *Cosmococas* e nas anotações que as acompanham que o artista poderá desenvolver mais amplamente essa proposta.

Por um momento detenho-me no retrato de Marilyn Monroe usado na *CC3 Maileryn*. Trata-se, sem dúvida, de um símbolo (no caso, um *sex symbol*), mas a

238 Itaú Cultural/ Programa HO, n.º de tomo 0189/73, p. 07/11 (nota de 22/06/1973).

239 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 205.

fragmentação que Oiticica e Neville D’Almeida lhe impingem – com os rastros de cocaína, a descontinuidade marcada pelo intervalo entre slides e o papel do acaso na ordem das imagens e em outros elementos da situação proposta – faz dele uma alegoria, deslocando-o de sua significação *mass media* e abrindo-o, surpreendentemente, para outra coisa. Essa ‘outra coisa’, porém, não se cristaliza – diferentemente das alegorias barrocas de que trata Benjamin – em uma outra significação. Ela de fato “precisa desenvolver-se de formas novas e surpreendentes”, como citamos acima, porque não cessa jamais de reenviar para outra coisa, impedindo que se chegue a um significado definido. Talvez o que mais atraísse Hélio em Marilyn fosse o fato de que “aquilo que era ou fora criado para manter MARILYN-imagem” seria “anulado pela própria atuação MARILYN-viva”²⁴⁰. Viva, Monroe quebrava sua imagem, de maneira múltipla, anulando sua fixidez.

Podemos dizer que um primeiro momento da alegoria consiste justamente em uma operação que impede que o objeto possua uma significação própria, irradie em si um sentido único. Em consequência disso, Benjamin afirma que o objeto só poderá ter a seu dispor

uma significação, aquela que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em

240 Itaú Cultural/Programa Hélio Oiticica, n.º de tomo 318/74 – 20/24, p. 04/04.



CC3 Mailerlyn, *Block experiments in Cosmococa*. Com Neville D'Almeida. Nova York, 1973. Foto Hélio Oiticica

suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto.²⁴¹

A alegoria pode ser vista, portanto, como o procedimento retórico que permite que as coisas tomem algum sentido, assumindo contudo explicitamente que não se trata de uma significação que lhes seria imanente, mas apenas algo tomado emprestado de outra coisa. “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”²⁴². A alegoria faz da significação uma apropriação, ressaltando o fato evidente (porém denegado na vida cotidiana), de que ao falar de algo, estamos ao mesmo tempo falando de algo diferente. *Allos é outro, agoreuein é dizer publicamente*. Coube à psicanálise explicitar, na Cultura, o fato de que a fala tem a potência de dizer *outra coisa* diferente daquilo que ela enuncia manifestamente – fato que já era bem sabido e explorado, sem dúvida, na retórica e nas artes.

Mas não se trata apenas de duplicar o discurso, acrescentando à fala consciente uma semelhante a ela, porém subtraída à consciência. Se um objeto pode, tomado pela alegoria pós-moderna de Hélio Oiticica, se transformar em algo diferente de si mesmo, ele não se converte na cha-

241 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, p. 205-206.

242 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, p. 196-197.

ve de um saber oculto, como na alegoria segundo Benjamin. Nada está oculto, nada pode revelar: tudo denuncia a representação como engodo e mostra às claras a limitação da linguagem em dar conta do mundo. Resta, então, a possibilidade de dizer *outramente*. Nem tanto significar outra coisa, diferente daquilo que é dito – o objetivo aqui é dizer sempre *de outra maneira*, questionando a linearidade da significação de modo a fazer algo significar inúmeras coisas e portanto nada em definitivo, à maneira do que denominamos “metáfora dispersiva” no capítulo anterior. Há uma dimensão de excesso na linguagem e a alegoria a revela e desdobra, mostrando sua potência ao mesmo tempo corrosiva (do sentido) e produtora de gozo.

A exploração do inconsciente pela psicanálise desenha as mesmas linhas de força. Não se trata exatamente de fornecer uma interpretação que revele uma significação latente e diferente daquela manifesta na consciência, e assim chegar à verdade da linguagem, graças ao inconsciente. Este não é um conjunto de enunciados subtraído ao conhecimento, e sim uma potência desorganizadora dos discursos na medida em que toma palavras como coisas e privilegia sua materialidade como significante ou letra, em detrimento da dimensão do sentido. O trabalho inconsciente explora, sobretudo, a dimensão equívoca da palavra, desdobrando a significação em múltiplas vias

não excludentes (mesmo quando contraditórias) e infinitas. Em um processo psicanalítico, a interpretação abre as comportas de tal trabalho inconsciente, desorganizando a realidade e apontando, com alguma poesia, o gozo de estar tomado na trama da linguagem.

Beleza, droga e sublimação

A intoxicação é, para Freud, um método químico para obtenção de prazer e evitamento do desprazer. Substâncias tóxicas têm grande importância na economia libidinal de muitos povos, lembra ele. Sem chegar a relacionar explicitamente o álcool ou as drogas à arte, ele curiosamente afirma que “o gozo da beleza tem um caráter sensível particular, suavemente embriagador”, e que arte nos coloca em uma “suave narcose”²⁴³. É sintomático, neste contexto, que Freud mencione a beleza, em uma das raras referências a conceitos estéticos feitas por ele, e evite a categoria do sublime, tão mais característica do Romantismo que ele admirava e do qual não deixava de estar próximo. O sublime com seus contrastes seria mais fiel ao fato de que tal “suave narcose” pode de repente se tornar violenta e destrutiva embriaguez. Mas o Belo a que se refere o psicanalista é aquele que um dia foi sexual, como afirma ele em 1915, em sua primeira menção

243 FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura* (1929). Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 75.

ao termo sublimação²⁴⁴. Mesmo transformado em suave e consoladora enlevação, ele não deixa de transmitir, portanto, algum gozo, alguma desmedida.

A arte nos permite tirar gozo de “ilusões conhecidas como tais”, afirma também Freud. Restringindo desta forma seu escopo às “ilusões”, o psicanalista nota que a arte não seria capaz de nos fazer esquecer “a miséria real”²⁴⁵. As ilusões formam, contudo, um domínio nada desprezível, segundo a teoria psicanalítica. Elas relacionam-se com as fantasias – que, à maneira das ficções literárias, conformam narrativamente o vivido, estruturando-o. A realidade não é o que se opõe à fantasia, mas algo que com ela se constrói. Para o psicanalista, o comportamento saudável seria aquele que busca, em alguma medida, modificar a realidade, e é do mundo da fantasia que vem o material para as “novas construções de desejo” capazes de transformá-la.²⁴⁶

O homem saudável seria aquele capaz de transpor suas fantasias desejantes em realidade, o que consiste em um importante trabalho psíquico, como concebe Freud

244 FREUD, Sigmund. Os instintos e suas vicissitudes. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986, vol. XIV.

245 FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*, p. 71.

246 FREUD, Sigmund. A perda da realidade na neurose e na psicose (1924). *Edição standard*, vol. XIX, p. 208.

em 1909²⁴⁷. Uma outra via, paralela a esta, seria a da criação artística. O artista é capaz de transpor suas fantasias em criações que lhe permitem reganhar o terreno da “realidade”, na medida em que elas são compartilhadas por outros homens. Talvez nossa realidade esteja primordialmente na arte, esse terreno – de fronteiras tão mal definidas e sempre sujeito à dissensão – no qual algo do gozo é tornado comum.

A arte provê, sem dúvida, novas “construções de desejo” que abrem caminhos diferentes para as pulsões. Especialmente a pulsão sexual, diz Freud, seria levada a substituir seus objetos por outros e assim a

deslocar as condições de sua satisfação, a transferi-las para outros caminhos, o que na maioria dos casos coincide com a nossa bem conhecida *sublimação* (das metas das pulsões) (...). A sublimação das pulsões é um traço especialmente destacado do desenvolvimento cultural, ela possibilita que atividades psíquicas superiores – científicas, artísticas e ideológicas – representem um papel tão significativo na vida cultural. Quando se cede à primeira impressão, fica-se tentado a afirmar que a sublimação é, antes de tudo, um destino imposto às pulsões pela cultura. Mas é melhor refletir mais sobre isso.²⁴⁸

247 FREUD, Sigmund. Cinco lições de psicanálise (1909). *Edição standard*, vol. XI.

248 FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*, p. 101. Por não concordarmos com a proposta do tradutor em verter pulsão (*Trieb*) por “impulso”, modificamos o trecho de modo a manter o conceito sob o termo já consagrado em português.

É melhor refletir mais, porque a arte nem sempre é pacificadora e a favor da cultura em suas vias já estabelecidas. A sublimação não está sempre alinhada às leis e à tradição na posição contrária à satisfação direta das pulsões, e portanto não se trata de a cultura via de regra reprimir a pulsão. Mais adiante no mesmo texto, o psicanalista conjectura que talvez não seja apenas “a pressão da cultura, mas algo na essência da própria função (a da vida sexual) que nos nega a satisfação completa e nos impele para outros caminhos”²⁴⁹. Não se trata exatamente de uma oposição entre cultura e pulsão refletindo aquela dualidade, mais antiga, entre natureza e cultura. A pulsão já é cultural e portanto já carrega em si impossibilidade e plasticidade. A arte retoma e explora essa condição e a potencializa, dela extraindo gozo.

Com a sublimação, trata-se, então, menos de subcrever às valorizações culturais já estabelecidas do que de retomar e transformar um tanto o vínculo ambivalente e conflitante que constitui o sujeito *na cultura*. Como diz Lacan comentando os escritos de ninguém menos do que Sade, a obra de arte pode ser “uma experiência que, por seu processo, arranca o sujeito de suas amarras psicossociais” – e nos impede “qualquer apreciação psicossocial da sublimação de que se trata”.²⁵⁰

249 FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*, p. 115.

250 LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986, p. 237.

A sublimação não pode ser confundida com alguma adaptação psicossocial. Em vez de domesticar o gozo graças à escolha de proposições e objetos culturais como metas e objetos de desejo, ela pode, por incitação desses objetos ou ações, colocar em pauta o gozo em toda sua força de revolta – aquela revolta, justamente, que destrói, mas também constrói cultura.

A tentativa de destruição de ilusões e de convocação do gozo tem longa tradição. No Brasil, o modernismo não deixou, desde a semana de arte moderna, de adotar este tom, como mostra uma passagem de *Amar verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, que, com um deboche que não deixa de antecipar o de Oiticica em algumas passagens, mostra uma reflexão consistente oriunda de uma leitura crítica que parece crítica mas é, no fundo, profundamente fiel a Freud:

Sublime é ser da Terra e evoluir que nem o cristal, a fruteira e o mico. (...) Sublime é vencer o anjo... iluminado? iluminado, das forças psíquicas e subir pedestremente a rua Martim Francisco ou a avenida Angélica, é indiferente, contanto que se chegue na avenida Higienópolis, entrar de novo em casa, se deitar, e enfim dormir (...). Porém sucede que o anjo das forças psíquicas, iluminado? iluminado, vence alguma vez... A psicanálise chama isso de sublimação... Vamos e venhamos: que sublimação essa tão pouco sublimizante que perverte, anormaliza e excetua a

gente! Não tem guerê nem pipoca: a sublimação é um contratempo. E o cidadão vira fenômeno e se chama Anacreonte, Petrarca ou Dirceu, monstros de feira! Como é ridículo o poeta! Ridículo imaginar coisas, gozar, sofrer imaginações. E é por esses raciocínios que não me rio da ararice humana, porém do meu ridículo particular. Considero-o absolutamente cômico. ABISSOLUTAMENTE.²⁵¹

A sublimação parece mais perverter do que levar a qualquer “evolução” civilizatória, de fato. Lacan notaria a seu respeito, quase meio século mais tarde, que “sublime quer dizer o ponto mais alto do que está em baixo”²⁵². Se a arte convoca gozo, isso nada tem a ver com qualquer apaziguamento ou adaptação à realidade – aliás, para Lacan, gozo é “o que não serve para nada.”²⁵³

Não serve para nada, a não ser confrontar com um “núcleo opaco”²⁵⁴. Bem distinto do coito em si, o sexual é no humano o domínio desta opacidade impossível de representar que Lacan chama de *real*.

251 Página corrigida da primeira edição de *Amar verbo intransitivo. Brasil. Psicanálise e modernismo* (catálogo da exposição). São Paulo: MASP, s./d., p. 19.

252 LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre XX. Encore*. Paris: Seuil, 1975, p. 18.

253 LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre XX. Encore*, p. 10.

254 LACAN, Jacques. *Estou falando com as paredes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 58.

A saturação do real

Em nota de junho de 1973, Oiticica escreve:

ineficácia da representação (como mundo,
meio de vida): a realidade do ‘estar aqui’
Do ‘momento vivido’ é mais do q
a representação dela.
– resolução nenhuma pode ou deve ser buscada numa
‘nostalgia do viver
natural’ pré-representação – resolução
‘para-além da representação’ só pode ser
atingida pela saturação existencial (...)²⁵⁵

Em contraste com a sublimação, que em química significa a passagem de um elemento do estado sólido ao gasoso, sem passar pelo estado líquido, o termo *saturação* indica a estase de uma solução em seu ponto máximo de concentração do soluto. Em físico-química, saturado está o ar quando contém todo o vapor de água possível, em dadas condições de temperatura e pressão. A sublimação carrega a ideia de uma transmutação um tanto espetacular (o “mais baixo”, digamos, tornando-se o ponto “mais alto”, de imediato), enquanto a saturação denota a permanência no estado gasoso ou líquido em seu ponto extremo, prestes a se transformar. Basta adicionar pouco mais do soluto, e a solução se tornará outra coisa: caso

255 Itaú Cultural/Programa Hélio Oiticica, n.º de tomo 0316/73, p. 01/07.

aconteça uma pequena alteração da temperatura ou pressão, o vapor se tornará chuva, por exemplo. A saturação indica um equilíbrio precário, prestes a se romper. Insistência no ponto de quase transformação.

Saturação também indica exagero, impregnação, intensidade. Em lugar da exaltação e da purificação que o termo sublimação evoca, a *saturação existencial* concebida por Hélio Oiticica tem a ver com a afirmação de um momento desejante vivido de forma intensa e, eventualmente, com o auxílio da cocaína ou da maconha. Não se trata de buscar uma resolução da tensão entre representação e vivência no elogio de uma vivência pré-representativa. É curioso que o artista não se refira aqui a Merleau-Ponty e seu mundo pré-reflexivo – ou talvez se limite a aludir a ele para rapidamente rejeitá-lo. Seja como for, é claro no pensamento heliano que não se trata de recuperar, pela “vivência”, um momento do ser “bruto”, anterior à representação, à linguagem, mas sim de levar a experiência a seu ponto máximo de tensão, aquele onde não há mais ser unificado – e a representação, correlativamente, se fragmenta e critica.

Uma vez fragmentada a representação, trata-se, talvez, de retornar ao real, como seria o caso, segundo Hal Foster, em boa parte da arte contemporânea. Se trataria do que ele chama “realismo traumático”²⁵⁶. Baseando-se

256 FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge/Londres: MIT, 1996, p. 130.

em Lacan e pensando em Andy Warhol, entre outros artistas, o crítico americano vê em trabalhos como *Ambulance Disaster* (1963) não apenas uma representação de algo que poderia ser tomado como traumático (o acidente), mas a produção de uma espécie de trauma na própria estrutura da obra, na repetição da imagem e no aparecimento de manchas sobre essas imagens. O trauma, que vem de ‘ferida’, em grego, é algo que eventualmente fere fisicamente, como, no exemplo dado por Freud, um acidente de trem. Mas o trauma é também uma ferida na tela da representação, um corte como o de Lucio Fontana no linho do quadro. Sob modos diversos, e eventualmente tornando a imagem um mero simulacro, a arte pós-moderna efetuará, para Foster, uma virada: “da realidade como um efeito de representação para o real como uma coisa de trauma”.²⁵⁷

Freud liga intimamente o trauma à pulsão de morte. Trata-se de uma situação de extremo assujeitamento, na qual uma grande soma de excitação é vivenciada de maneira passiva e sem preparação prévia. Esse gozo, que rompe as barreiras que separam o prazer do desprazer, pede repetição. Assim, um acidente de trem pode ser frequentemente revivido em pesadelos, por exemplo. A compulsão à repetição é o modo de funcionamento da pulsão de morte e busca tornar representação isso que foi vivido como um

257 FOSTER, Hal. *The return of the real*, p. 146.

brusco encontro com o real. Pela repetição, toma lugar o sujeito, na tentativa de se assenhorar minimamente do que foi sofrido de maneira totalmente passiva.

Na busca de um “para além da representação” por Hélio Oiticica, o gozo é convocado e explorado (amansado, tornado jogo) através da presença da droga. A “saturação existencial” traz o ponto de excesso, a tensão gozosa na qual a arte torna-se vida mais radicalmente, rompendo as delimitações do campo da representação de forma tão vigorosa quanto o do corte de Fontana, porém sob um modo distinto. A busca da “cor-luz”, no início da reflexão de Oiticica, já dava mostras de uma espécie de saturação da cor, “para que ela esteja pura como ação” no tempo²⁵⁸. Alguns meses mais tarde, em maio de 1960, Hélio anotava: “É preciso que a cor viva, ela mesma (...). É preciso que o homem se estruture”²⁵⁹. Nas *Cosmococas*, o rompimento com a representação se radicaliza pela recusa da tela (sobre a qual normalmente se projetam os slides) como seu suporte – para fazer da luz branca do projetor mais um slide, que deve ser mostrado na mesma duração de tempo que os demais, como ele afirma nas notas sobre *CC6*. Nada além da luz – afastando o mundo dos objetos, da representação, para que surja o real que o

258 OITICICA, Hélio. *AGL*, p. 17.

259 OITICICA, Hélio. *AGL*, p. 18.

sustenta (brilhante demais, chegando a quase cegar, coisa fulgurante). O sol que me banha, ou o fogo fora de sua lata (para aludir, mais uma vez, ao bólido lata-fogo). Em nota de 1960, Oiticica citava Goethe: “Não há maneira mais segura de afastar o mundo nem modo mais seguro de enlaçá-lo do que a arte”.²⁶⁰

A luz artificial do projetor de slides pode ser tomada como uma espécie de domesticação, pela cultura, do fogo que a natureza caprichosamente apresentava à humanidade. Em um singular ensaio escrito em 1931, Freud aborda o mito de Prometeu para fazer deste personagem um modelo de herói cultural: o homem que teria roubado o fogo dos deuses e renunciado a apagá-lo a seu bel-prazer (urinando sobre ele, supõe curiosamente o psicanalista)²⁶¹. Prometeu teria, por assim dizer, colocado o fogo em uma lata, fazendo dele um instrumento fundamental para o desenvolvimento cultural. Do real, a cultura. Em seu célebre texto sobre o cubismo, Guillaume Apollinaire já afirmava, em 1913, que os “novos artistas” necessitam de uma beleza que seria a própria “expressão do universo, à medida que ele se humanizou na luz”. E ele conclui seu ensaio, poucas linhas abaixo, com essa surpreendente declaração: “Amo a arte de hoje porque amo,

260 OITICICA, Hélio. *AGL*, p. 24.

261 FREUD, Sigmund. A aquisição e o controle do fogo. *ESB*, vol. XXII.

acima de tudo, a luz, pois todos os homens amam, acima de tudo, a luz: foram eles que inventaram o fogo”.²⁶²

Em Lacan, encontramos a respeito do fogo a seguinte menção, que ele não desenvolve mais longamente:

De onde vem o fogo? O fogo, é o real. Isso põe fogo em tudo, o real. Mas é um fogo frio. O fogo que queima é uma máscara, por assim dizer, do real. O real deve ser buscado do outro lado, do lado do zero absoluto.²⁶³

O projetor, a luz artificial é um “fogo frio”: imitação controlada das chamas e do fogo do sol.

Em um de seus Notebooks, Hélio Oiticica anota, em 1974:

COSMOCOCA a cada fragmento se modifica e acaba por formar como q uma GALÁXIA de INVENÇÃO de manifestações individuais poderosas:

LUZ Q INTENSIFICA:

MAIS LUZ:

MAIS COOL Q O COOL:

CALL ME HELIUM do Hendrix ²⁶⁴

262 APOLLINAIRE, Guillaume. Sobre a pintura. *Pintores cubistas*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 27.

263 LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre XXIII. Le sinthome*. Paris: Seuil, 2005, p. 121.

264 Itaú Cultural/ Programa HO, n.º de tomo 0318/74 - 15/24, p. 05/06. Nota de 28/06/74.

O gás hélio foi descoberto pela análise do espectro solar durante um eclipse, e por isso foi batizado com o nome do deus grego do sol. Além de ser o mais leve gás existente, ele tem algo de sol, de luz. A invenção é, para Oiticica, luz intensa gerando mais luz, de maneira excessiva e autoengendrante (seguindo a lógica das galáxias infinitas – de letra, de cosmos – de Haroldo de Campos). Mas a luz é *cool* nos dois sentidos do termo inglês: descolada, leve e fria, ela é quase o próprio ar, o céu-luz que Hélio já é.

O real talvez seja a própria luz (o sol, em última instância), condição básica de todo olhar – que delinea um espaço no qual pode surgir um sujeito (chamado Hélio, eventualmente). Pouco depois de falar do real como fogo frio, porém, Lacan toma outra direção para dizer que o real não é mais que “um pedaço”, um troço, “um caroço”²⁶⁵. Só temos acesso a pedaços do real.

Sem escala

Em seu *Delirium ambulatorium*, já de volta ao Rio de Janeiro, Hélio exercita a ruptura extrema do sistema representativo simplesmente andando pelas ruas da cidade (o que curiosamente lembra Rimbaud e seu “sou

265 LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre XXIII. Le sinthome*, p. 123.

pedestre e nada mais”²⁶⁶, além de remeter à *flânerie* tão cara a Baudelaire e seu maior leitor, Benjamin). A peça *Manhattan Brutalista* (1978) é um pedaço de asfalto achado nos escombros das obras na Avenida Presidente Vargas. Essa coisa, esse troço é tornado alegoria: além de lembrar o contorno da famosa ilha da qual o artista chegara há pouco, ele lhe “faz pensar em Gaudi e Kioto”²⁶⁷. De um encontro um tanto bruto (*brutalista*, ao menos, com sua carga de asfalto e modernidade) com o real, Oiticica faz uma quase representação, uma metáfora dispersiva na qual se põe em questão a possibilidade de um pedaço do mundo representar outra coisa. Nesse movimento, toma lugar o sujeito, em sua relação conflitante porém poética com a cultura. Com gozo e não sem ironia, pastiche, sátira. Na busca incessante pelo real, demarcando-se da coisa informe apenas por um gesto, e graças a uma certa luz, trata-se de um *retorno do sujeito*.

Devolver a terra à terra (1979) leva ao extremo a eliminação da distância entre a representação e a coisa representada. Trata-se de uma espécie de dobra do real sobre ele mesmo, em um gesto que talvez seja aquele do

266 RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, s/d., p. 137.

267 BRETT, Guy. O exercício experimental da liberdade. *Hélio Oiticica* (catálogo da exposição retrospectiva), p. 237.

qual parte toda representação. Um torrão de terra oriunda de outro local é assentada sobre a relva no aterro de lixo do Caju, perto do porto do Rio de Janeiro, cuidadosamente enformada por um molde de madeira de 80cm de lado, que em seguida é retirado. Terra sobre terra, como o branco sobre branco de Malevitch. Oiticica nomeia esta ação “contrabólide”: “é a contraoperação poética da q gerou o BÓLIDE”²⁶⁸. Na proposta de trabalhos que, como o *Bólido Vidro 4, Terra* (1964), consistiam em potes de vidro ou caixas contendo terra ou pigmento, tratava-se de uma “súbita identificação” de uma “concepção subjetiva com o objeto já existente como necessário à estrutura da obra”, e essa identificação – como vimos acima, no ensaio “Uma arquitetura comum...” – revela que o objeto não é oposto ao sujeito, mas nele já se encontrava, de alguma maneira. Nos contrabólides, em contraste, trata-se não mais de conter e guardar a terra ou pigmento, mas de concretizar “a presença de um pedaço de terra-terra”, dando-lhe “uma concreção primeira e contida afastando-a do estado disperso naturalista”. O sujeito perde de vez sua primazia, sua preeminência na lida com o objeto, na “concreção” que afirma o real como matéria primeira de onde irão surgir objeto e sujeito. Hélio afirma que não

268 OITICICA, Hélio. Nota de 01/01/1980. *Hélio Oiticica* (catálogo da exposição retrospectiva), p. 202.

lhe interessa, no *Devolver a terra à terra*, acentuar a natureza, como nos *Earth Works* americanos. Ao contrário, nós diríamos: importa-lhe acentuar a cultura, o gesto (talvez não muito distante daquele que criou a lata-fogo) capaz de fazer *da terra, arquitetura* (para o sujeito e, em jogo com ele, o objeto).

Por isso o contrábólido é um programa-obra *in progress* que deve ser repetido “quando houver ocasião-necessidade para tal”, escreve Oiticica²⁶⁹. Seu caráter de “concreção de obra-gênese” é apresentação disso mesmo de que se trata, na cultura: construir um lugar (*com* a representação e indo além dela, contra ela) para o sujeito.

O *Ready constructible*, de 1978-79, já colocava em primeiro plano essa radical proposta, mostrando como o acento neoconstrutivista brasileiro se alinha e ao mesmo tempo se demarca e singulariza no campo da arte contemporânea. Em uma caixa de madeira, sobre a terra, ergue-se um cubo feito de tijolos com espaços regulares entre eles, formando uma trama, uma construção vazada como os nossos cobogós. As quatro paredes baixas delimitam uma pequena área vazia em seu centro.

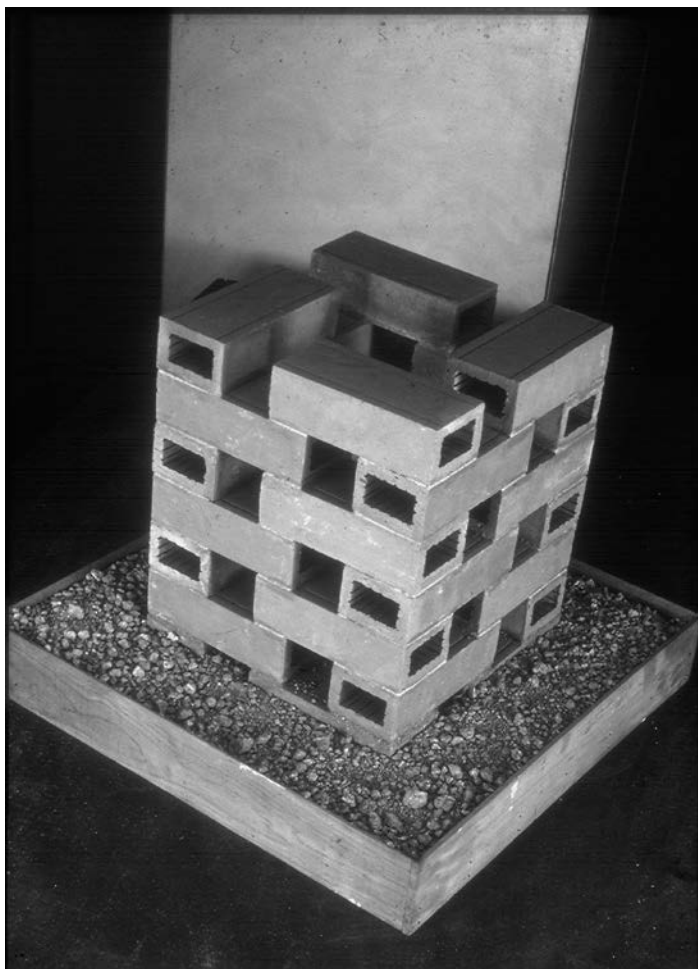
Este trabalho é herdeiro do conceito do *ready made*, mas o critica e transforma, ao afirmar que

269 OITICICA, Hélio. Nota de 01/01/1980, p. 202.

ele instaura
FUNDA ESPAÇO
FUNDA ESPAÇO
(EM) ABSOLUTO
: herd o IN-OUT
o dentro e o fora
huis-clos
aberto-fechado
aberto-aberto
fechado-fechado²⁷⁰

Em vez de se colocar, como o *ready made*, no terreno da crítica do estatuto do objeto de arte e da acentuação (também crítica) do gesto do artista como produtor do objeto, o *ready constructible* vai além do objeto para retomar a questão do espaço, seguindo à risca o projeto neoconcreto e evocando novamente a estrutura da fita de Moebius que conjuga dentro e fora em um mesmo movimento de subversão do sujeito. Ele ganha o espaço, pondo o suporte em questão para fazer-se *no mundo*, do modo mais radicalmente *concreto*. E se assume como arquitetura mínima, arquitetura começando a se fazer, construindo, do espaço, algum lugar para o sujeito. Como a oposição complementar entre objeto e sujeito há muito já havia sido ultrapassada por Oiticica, em prol de um ato fundante, não interessa a ele o caráter já aca-

270 OITICICA, Hélio. Anotações sobre o READY CONSTRUCTIBLE. *Hélio Oiticica* (catálogo da exposição retrospectiva), p. 199.



Ready Constructible nº 1, 1978. Foto César Oiticica Filho

bado, pronto, do *ready made*, mas o gesto, o “exercício” que origina e está, portanto, sempre entre o pronto e o inacabado:

exercício meu extremo entre
o READY e o INACABADO:
estrutura
determinada sem começo-meio-fim:
impossibilidade
e total declaração de q a existência de uma
possível escultura, possa ter sentido
nos dias de hoje:²⁷¹

Escultura é estrutura, construção se fazendo e originando mundo, arte, homem. O ready-constructible é “in-corporação” total do que antes Hélio chamava “ambiental”. Nele nada é narrativo ou linear, com começo, meio e fim: tudo é adensamento, coisa informe, concreção extrema, gérmen concentrado do qual poderá surgir, em um desdobramento, alguma narrativa. Segundo Guy Brett, aí “o próprio objeto é uma espécie de esqueleto para o pensamento”²⁷². Objeto-conceito.

Hélio prossegue afirmando se tratar de “um exercício de concreção do não concluído” ou da “proposta de estruturas determinadas do exercício do indetermina-

271 OITICICA, Hélio. Anotações sobre o READY CONSTRUCTIBLE, p. 200.

272 BRETT, Guy. O exercício experimental da liberdade. *Hélio Oiticica* (catálogo da exposição retrospectiva), p. 236.

do”. Achar um objeto é fácil, difícil é fazer um objeto ou escultura que seja capaz de mostrar o seu próprio fazer, em ato e em processo, entre indeterminação e conclusão. Mundo erigindo mundo.

O READY CONSTRUCTIBLE N. 1

q funda espaço

se ergue num terreno

(mini-maxi terreno já q

é algo sem escala)

barrento como se fora algo

moldado todo da mesma massa: como

se fora (e o é) algo indeterminado

não se sabendo onde começa

(ou por onde se começa)

o sólido e o arenoso

e quem sabe o q

poderia vir a ser

lama-líquida²⁷³

Sem escala, essa estrutura extrema é o próprio real. Como lama líquida que não é ainda tijolo mas não é mais terra, trata-se aí de algo indeterminado, pronto para virar linguagem, objeto. Coisa da qual surgirão sujeito e objeto. Em seus escritos sob efeito da mescalina, Henri Michaux registra que palavras ou música não têm qualquer efeito sobre ele, e anota: “apenas o real semeia e produz”.²⁷⁴

273 OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Ready Constructible, p. 200-201.

274 MICHAUX, Henri. *Misérable miracle. La mescaline*, p. 20.

Como uma espécie de arquitetura mínima, pílula de cultura que convida o sujeito, o último “acontecimento” realizado por Hélio, *Esquentá pro Carnaval*, em janeiro de 1980, consistia em uma tábua de 60cm de lado coberta de ladrilhos. Apresentando este projeto em sua última entrevista, o artista falava em “levar a descoberta do espaço urbano à favela” e se refere à tábua como uma “área” que iria “funcionar como área para maquete e área local”. E prosseguia:

Uma coisa mini e maxi ao mesmo tempo. Quero colocar esse quadrado ladrilhado num determinado local e deixar lá por um determinado tempo. Depois transfiro para outro lugar. Em seguida trago para casa no fim do dia. Mais adiante ele vai servir para outra finalidade. Fica assim como uma espécie de espaço limitado-ilimitado.²⁷⁵

Muitos anos antes, em uma anotação de 1960, Hélio já dizia que “a criação é o ilimitado”, e que “é preciso movimentar o ilimitado, que é nascente, sempre novo; faz-se”²⁷⁶. Para movimentar o real, trata-se, em 1978, de construir uma estrutura mínima, um gérmen de arquitetura que quer, saturadamente, mostrar, terra sobre terra, algo que persiste, indeterminado, bruto, opaco, afir-

275 GUINLE FILHO, Jorge. A última entrevista. *Hélio Oiticica (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 273-274.

276 OITICICA, Hélio. *AGL*, p. 22-23.

mando-se na fundação de um espaço para o sujeito. Vaso construtivo, caverna construída: tábuas ou ladrilhos sobre terra. Cultura e sujeito em obra.

Nesse ponto de saturação, diante desse objeto capaz, por um segundo, de suspender mundo e linguagem em um mesmo hiato, se foi Hélio Oiticica em morte precoce. Persiste, saturada, bela e enigmática, ao mesmo tempo sólida e delicada, construída e sempre a se refazer, sua móvel arquitetura.

ANEXO

Lu,
NYR
7 junho 73
23 has.

ÜBER COCA

(according to Freud
as homage-love)
poema Freudfalado

coca coca
caco coca

Eny

Enythao

throxylon

coca coca coca

coca coca coca

caco coca

(som: cafunga) sffun

coca

caco coca

cineo a seis mil pés acima do nível do

mar coca

tic coca caco

Folhas de 5 a 6 cm. cocacompridas

coca fome coca

coca com cola coca la

coca com cola sem cola

coca grama coca coca

coca na coca coca

cocasorte caco coca

neve eterna do sol

MANCO CAPAC

coca coca
CO CA

coca coca
CO CA

caco

coca

chupa chuspa

coca coca caco coca

17 juv.

cacoquean

COCA COLA

caco coca

COKE AND SYMPATHY

cocococal

coca coca coca coca

caco coca caco coca

COÇA COCA

coca coca coca coca

coca

cocai

cainum

muniatricum

ticum coca

caco coca

cocafome

cocacomcola cocasemcola

cocacorda

cocagrama

cocaina

cocasorte

edencoca

(som: catunga) sffun

o branco ^{em} sobre o branco

coca fogo
coca hino
coqueufonia

a pausa q refresca

Panke, Davis & Co. ca coca
caco coca

tatococa
gagocaco

cocaMerEk
cocamedo

cocadado

nous avons foi au poison

coca coca

caco coca

cocamania

cocacolapso

cola coca

caco coca

o Branco sobre o branco



tatococa
gagocaco

cocadado

Referências

- APOLLINAIRE, Guillaume. Sobre a pintura. *Pintores cubistas*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- ARISTÓTELES. *Poética*. S./l.: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, s./d., § 1457b.
- AYALA, Walmir. *A criação plástica em questão*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- BALTRUSAITIS, Jurgén. *Les perspectives dépravées. Tome 2: Anamorphoses*. Paris : Flammarion, 1996.
- BARTHES, Roland. La mort de l'auteur. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil (Points/Essais), 1984.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*, Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Jean Claude Lattès, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o haxixe e outras drogas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

- BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Minuit, 1983.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Éspace littéraire*. Paris: Folio (Essais), 1988.
- BORGES, Jorge Luis. A noite em que no sul o velaram (1929). *Obras completas I*. Rio de Janeiro: Globo, 2001.
- BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos. A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974* (org. Luciano Figueiredo). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- COCTEAU, Jean. *Opium. Journal d'une désintoxication*. Paris: Stock, 1930/1995.
- COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me. Os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (1971-1978). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1954.
- ELIOT, Thomas S. & BAUDELAIRE, Charles. *Poesia em tempo de prosa*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- ERNOUT, Alfred & MEILLET, Alfred. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1979.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EdUSP/Fapesp, 2000.
- FERREIRA GULLAR. Manifesto. Fac-símile do Catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FERREIRA GULLAR; OLIVEIRA BASTOS & JARDIM, Reynaldo. Poesia concreta: experiência intuitiva. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOSTER, Hal. *The return of the Real*. Cambridge/Londres: MIT, 1996.

FREUD, Sigmund. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (Conferências Introdutórias sobre Psicanálise) (1917). *Gesammelte Werke*, Londres: Imago, 1944, vol. XI.

FREUD, Sigmund. Jenseits des lustprinzips (Além do Princípio de Prazer). *Gesammelte Werke*. Londres: Imago, 1963, vol. XIII.

FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986-1987.

FREUD, Sigmund. Über Coca. BYCK, Robert (org.). *Freud e a cocaína*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura* (1929). Porto Alegre: L&PM, 2010.

Hélio Oiticica (catálogo de exposição retrospectiva). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

Hélio Oiticica (Encontros) (org. de Cesar Oiticica Filho, Sergio Cohne Ingrid Vieira). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

Hélio Oiticica. Penetráveis. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2008.

ITAÚ CULTURAL/Programa Hélio Oiticica. <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>JACQUES, Paula B. *Estética da ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre XX. Encore*. Paris: Seuil, 1975.

LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.

LACAN, Jacques. *O seminário livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *Lituraterre. Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001.

LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre XXIII. Le sinthome*. Paris: Seuil, 2005.

LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*. Paris: Seuil, 2006.

LACAN, Jacques. *Estou falando com as paredes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LAGNADO, Lisette. Crelazer, Ontem e Hoje. *Caderno Sesc videobrasil 03. Limite, movimentação de imagem e muita estranheza*, setembro de 2007, s./p. Disponível em http://www2.secsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=720108&cd_idioma=18531.

LAGNADO, Lisette. O além da obra de Hélio Oiticica. Revista on-line *Trópico*, 08/07/2007. Consultado em p.php.uol.com.br/tropico/html/print/2882.htm em fevereiro de 2012.

Lygia Clark (catálogo de exposição retrospectiva organizada pela Fundació Antoni Tàpies de Barcelona). Rio de Janeiro: Paço Imperial/Minc IPHAN, 1999.

MALEVICH, Kasimir. *La paresse comme vérité effective de l'homme*. Paris: Allia, 2007.

MALEVICH, Kasimir. *Suprematismo. El mundo no objetivo*. Sevilha: Double J, 2007.

- MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados jamais abolirá o acaso (tradução de Haroldo de Campos). CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio. & CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MALLARMÉ, Stéphane. A tumba de Edgar Poe (tradução de Augusto de Campos). CAMPOS, Augusto.; PIGNATARI, Décio. & CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MANGEL, Alberto. Os leitores silenciosos. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La structure du comportement*. Paris: PUF, 1967.
- MICHAUX, Henri. *Misérable miracle. La mescaline*. Paris: Gallimard, 1972.
- MONDZAIN, Marie-José. Les images parlantes. GAGNEBAIN, Mu-rielle (org.). *Les images parlantes*. Seyssel: Champ Vallon, 2005.
- MORAIS, Frederico. Arte Brasileira: Cortes e recortes. Quinta parte: 1965 a 1973. Disponível em <http://issuu.com/soraiaacals/docs/marco2010>.
- NANCY, Jean-Luc. La Comparution. NANCY, Jean-Luc e BAILLY, Jean-Christophe. *La comparution*. Paris: Christian Bourgois, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto* (daqui em diante indicado como *AGL*), Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, Hélio. Pape: Ovo, in *Lygia Pape. Gávea de tocaia*, São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética. Textos escolhidos 2*. (org. de Otilia Arantes). São Paulo: Edusp, 1996.

RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, s/d.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres Complètes*. Paris: Jean Claude Lattès, 1995.

Agradecimentos

Este livro deve muito a Evandro Salles e Glória Ferreira. Contribuíram também para ele Marília Panitz, Paulo Herkenhoff, Luiz Sérgio de Oliveira e Marcos Bonisson, e foi decisivo o apoio da Funarte e do CNPq para as pesquisas que a ele deram origem. Agradeço fortemente a César Oiticica Filho e a toda a família Oiticica pela cessão das imagens.

Dedico este trabalho a Anita e Isadora, sempre.

A *Coleção MOSAICO*: Estudos Contemporâneos das Artes é destinada à circulação de pesquisas originais em torno da produção das artes visuais, cinema, dança, teatro, música, artes digitais, performance etc., de autores nacionais ou estrangeiros que tratem as questões pertinentes às artes na contemporaneidade de forma substantiva e a partir de uma perspectiva transdisciplinar. A Coleção está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, e é consistente com o compromisso do Programa em contribuir para a geração e a circulação do pensamento crítico em torno da produção das artes na atualidade. A Coleção é dirigida por Leandro Mendonça e Luiz Sérgio de Oliveira.

Tania Rivera é psicanalista, ensaísta e professora do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Pesquisadora do CNPq, é autora de Arte e Psicanálise (2002), Cinema, Imagem e Psicanálise (2008) e Guimarães Rosa e a Psicanálise. Ensaios entre Imagem e Escrita (2005), todos por Jorge Zahar Editor.

