



JARDINS QUASE CINEMA
cinco blocos-experiência em Cosmococa – programa *in progress* de Hélio Oiticica e Neville de Almeida

Beatriz Scigliano Carneiro
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo: O artigo descreve cinco blocos da serie Cosmococa- programa *in progress*, de Neville de Almeida e Helio Oiticica procurando mostrar alguns procedimentos para sua construção e alguns efeitos que cada ambiente proporciona. Inicialmente cada bloco convida para a imersão em uma experiência sensorial. Ao mesmo tempo, os elementos envolvidos na composição da serie toda insuflam um deslocamento dos hábitos e opiniões correntes, estimulando uma abertura ao inesperado através de experimentações estéticas.

Palavras-chaves: Cosmococa; experimentação estética; composição artística.

Abstract: The article describes five blocks of Cosmococa program in progress from Neville de Almeida and Helio Oiticica trying to show some procedures for its construction and some effects that each one provides. Initially each block calls for an immersion in a sensory experience. At the same time, the elements involved in the composition of the serie inflate against offset habits and current views in order to stimulate unexpected openings through the aesthetic experimentation.

Key words: Cosmococa; aesthetic experimentation; artistic composition.

CCI Trashiscapes. Na entrada do ambiente, cada visitante tira os sapatos e recebe uma lixa de unha. Dentro, se acomoda em colchonetes e travesseiros. No escuro, por alguns instantes, apenas o som do forró de Luiz Gonzaga - *Tá Bom Demais!* Começa a projeção dos slides, ocupando duas paredes, uma de frente para outra. Fotos de três séries de imagens: a do pôster de Luis Fernando Guimarães vestido o *Parangolé 30 Capa 23 M'WayKe*, realizada em Nova York em homenagem ao poeta Haroldo de Campos; da série do rosto de Buñuel da capa do suplemento dominical de New York Times de 11 de março de 1973; por fim, a capa do álbum de Frank Zappa, *Weasels Ripped my Flesh* (doninhas rasgaram minha carne). Nas fotos, aparecem objetos diversos: canivetes, cinzeiros com bitucas de cigarros, uma pedra ágata cortada, maços de cigarro, um espelho redondo, telefone, caixas de fósforos. Trilha sonora com baião de Luiz Gonzaga, Banda de Pifaros de Caruaru, trechos de uma peça de Stockhausen, outra de Hendrix, sons de rua. Sobre as imagens estão traçadas linhas brancas com cocaína com auxílio de um canivete, objeto usado para preparar carreiras de pó. Uma

Beatriz Scigliano Carneiro
Jardins quase cinema

atmosfera de resíduos e fragmentos: jornal de véspera, guimbas, trechos de músicas mesclados com sons cotidianos. Quem assiste descansa, produzindo pó das próprias unhas. Paisagens residuais.

CC2 Onobject. Tiram-se os sapatos e pisa-se em um chão muito fofo em virtude de uma grossa espuma coberta com tecido branco. Anda-se com esforço sobre o chão que afunda, desestabiliza e, no entanto, acolhe a queda. Espalhados pelo ambiente, encontram-se grandes e leves almofadas em forma de bolas, cubos, cones, quadrados, encapadas com as cores azul, vermelho, amarelo – as cores básicas de Mondrian. As projeções de slides ocupam quatro paredes. Algumas fotos enquadram apenas a face de Yoko Ono na capa do livro *Grapefruit; a book of instructions*, edição americana de 1972, “mancoquilada” em desenhos diversos. Em outras vão aparecendo junto com Yoko, slide a slide, livros e objetos de uma mesa de trabalho. A trilha sonora foi retirada do álbum duplo *Fly* de Yoko Ono, tendo sido escolhidas as faixas mais dançantes. *CC2* propõe “*JOKE-EMBARALHAR: rir das seriedades dos conceitos: dos assuntos graves: só pelo JOKE podem-se SCRAMBLE (e portanto INAUGURAR SITUAÇÕES-INVENÇÕES) ROLES-MUNDO: [...] EMBARALHAR COM JOY E GALHARDIA E TRIVIAL AS assuntos graves: só pelo JOKE podem-se SCRAMBLE (e portanto INAUGURAR SITUAÇÕES-INVENÇÕES ORDENS DO MUNDO (COMPORTAMENTOS: CONDICIONAMENTOS)*”.¹ O convite é para dançar, pular, brincar com as formas geométricas, interagir com os outros participantes ou descansar. O som, o ambiente, os objetos, as “mancoquilagens” em Yoko criam uma atmosfera propícia para se aceitar o convite.

CC3 Maileryn. As pessoas entram no ambiente sem sapatos, e de acordo com uma recomendação expressa, sem instrumentos ou ornamentos cortantes. No chão de areia disposta de forma irregular como dunas, coberta de vinil transparente, estão soltas bexigas laranjas e amarelas. Os participantes são convidados a deitar e rolar, arrastar-se e jogar as leves bolas coloridas para o alto. Quatro paredes e o teto com os slides da face de Marilyn “mancoquilada”. Trilhas de cocaína desenhadas sobre a capa do livro biográfico sobre a atriz escrito por Norman Mailer e lançado em 1973. Na trilha sonora, Yma Sumac - cantora popular peruana famosa em Hollywood nos anos 1950, especialmente pela voz de timbre único, capaz de atingir entre 4 e 5 oitavas na escala musical - apresenta canções referentes aos rituais incaicos com arranjos orquestrais.

CC4 Nocagions. O visitante sobe alguns degraus, afasta pesadas cortinas de plástico e entra. Não é preciso tirar os sapatos imediatamente, a não ser que se queira entrar na água, mas é possível tirar a roupa. Duas paredes são ocupadas pela sequência de slides com imagens da branca capa do livro *Notations* de John Cage, coberta de desenhos

¹ OITICICA, H. Bloco-experiência em Cosmococa-programa *in progress*. In *Hélio Oiticica Catálogo*. Paris: Jeu de Paume. 1992. p. 182. *Scramble*, em português, embaralhar; *joke*, brincar ou pregar peças, *joy*, alegria.

Beatriz Scigliano Carneiro
Jardins quase cinema

feitos com cocaína, mais alguns objetos de consumo da coca: dois canivetes, um canudo de prata e, nas fotos finais, uma bagana semi-queimada. Algumas imagens mostram carreiras de coca como se fossem pautas ou marolas. No centro da sala, rodeada por um deck, está uma piscina com um fio de lâmpadas azuis na borda e no fundo; debaixo da água, outro fio de lâmpadas verdes que acendem nos intervalos entre as projeções, ao som do carrossel dos slides voltando ao começo. A trilha sonora: alguns acordes de Beethoven para começar e muitos trechos de peças musicais de Cage com piano preparado; por alguns instantes, escuta-se um murmúrio de vozes. A proposta é desfrutar no deck ou dentro da piscina – o empréstimo de toalhas está previsto nas instruções para a montagem. Cada pessoa precisa fazer uma escolha para desfrutar a obra: a seco ou molhado.

CC5 Hendrix War. A sala está repleta de redes dispostas lado a lado numa referência ao Norte e Nordeste do Brasil, pois nessas regiões tais redes são usadas para dormir em quartos ou vãos livres de embarcações fluviais. A projeção de slides com a face “mancoquilada” de Hendrix da capa do álbum *War Heroes*, lançado postumamente em 1972, ocorre nas paredes e no teto. Um dos desenhos de cocaína sugere asas de borboleta, ocultando e revelando os traços do rosto em outro plano. Algumas fotos trazem, além das carreiras brancas, canivetes, canudos de prata, e, retirados de uma caixa com logotipo da Coca-Cola, aparecem fósforos queimando – alusão ao gesto de pôr fogo na guitarra no Festival de Monterey, em 1967. A trilha sonora é rock do álbum homônimo. O impulso é sair dançando ao som das guitarras, batendo os pés e pulando, mas Hélio aqui sugere o repouso ao espectador-performer. A proposta é soltar indolente o corpo no casulo-rede. Os pés leves sem tocar o chão, flutuar. A experiência aponta para um encasular-se provisório e passar da sensação de peso à leveza. “*When things get heavier, call me helium*” (quando as coisas ficarem pesadas demais, me chame de hélio), dizia Hendrix². No balanço suave das redes fica mais fácil perceber por que Neville considera Hendrix um “*músico do ar*”. Os acordes da guitarra ricocheteiam pelas paredes e ampliam a sensação de se estar fora do chão, um pouco distante da terra, com leveza, apesar da força metálica da música.

Esses são os cinco blocos-experiência em “*Cosmococa Programa in Progress*”, uma série iniciada em 13 de março de 1973, com *CCI Trashscapes*, inventada por Hélio Oiticica e Neville de Almeida, em Nova York. *Cosmococa* era o título de um projeto cinematográfico de Neville, em que cogitava fazer um filme só com slides, mostrando que cinema consiste em *motion-pictures*: quadros em sequência produzindo a ilusão ótica de movimento. Durante o mês de agosto de 1973, os outros quatro blocos foram

² Entrevista de Hendrix a Keith Altham, em 11 de setembro de 1970. Disponível em: <http://www.jimihendrix.com/magazine/602/602,interviews,keithaltham.html>. Acessado em janeiro de 2007.

Beatriz Scigliano Carneiro
Jardins quase cinema

realizados: *CC2 Onobject*; *CC3 Maileryn*; *CC4 Nocagions*; *CC5 Hendrix War*. Dentro do mesmo programa proposto pelos dois artistas, Hélio montou depois, em setembro de 1973, *CC6 Coke's Head Soup*, junto com Thomas Valentim. Propôs um sétimo bloco a ser elaborado com o crítico inglês Guy Brett, mas que não saiu do esboço. Depois, veio *CC8 Mr.D or D of Dado*, com a colaboração do escritor Silviano Santiago. Em 13 de março de 1974, começou a ser elaborado *CC9 Cocaoculta Renô Gone*, com Carlos Vergara, mas não prosseguiu.

Para cada bloco-experiência efetivamente concluído há uma ficha com especificações técnicas básicas, recomendações para projetar os slides, para a trilha sonora, para o ambiente e para atividades dos participantes. Foi prevista uma determinada quantidade de caixas destinadas à venda, contendo as reproduções dos slides e da trilha sonora de cada bloco, afora textos e instruções para a montagem. Cada bloco conta também com um conjunto de fotos e pôsteres - reprodução dos slides - para serem comercializados separadamente. Nas exposições privadas, fora de espaços museológicos ou galerias, sugeriam-se adaptações ao espaço local, seja apartamento, seja jardim.

O primeiro encontro entre os dois artistas ocorreu em 1968, durante uma projeção cinematográfica para amigos e amigos de amigos do filme *Jardim de Guerra*, dirigido por Neville de Almeida e censurado pela ditadura civil-militar. Cinema e jardim são espaços aproximados por Michel Foucault dentro de sua concepção de heterotopia: lugares efetivamente vividos, que se contrapõem às utopias, as quais por sua vez, são locais sem lugar real, projetos para um futuro ou associados a um passado que apenas consolam em relação a uma vivência presente que se quer negar³. O jardim é uma heterotopia, espaço efetivamente vivido, capaz de justapor vários lugares e elementos de procedências diversas. O cinema é uma sala retangular, no fim da qual há uma tela bidimensional na qual se podem ver cenas tridimensionais, em um dispositivo que, conforme Kátia Maciel, “*fixa o espectador no espaço entre a tela e o projetor.*”⁴ Ambos, jardim e cinema, justapõem vários espaços, muitas vezes incompatíveis, em um lugar real, heterotópico.

³ FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. In *Dits et Écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994, p. 753.

⁴ MACIEL, Kátia. As experiências quase-cinemas de Hélio Oiticica e Neville de Almeida. In BRAGA, Paula (org.) *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 169.

Beatriz Scigliano Carneiro
Jardins quase cinema

O programa *Cosmococa* vai além do cinema pelo redimensionamento do “dispositivo cinematográfico ao produzir uma nova sensação de espaço em uma situação não-narrativa.”⁵ O espectador é levado a se mover no ambiente, vivendo a atmosfera de invenção de cada bloco. *Cosmococa: cinema-jardim*.

Hélio Oiticica e Neville de Almeida reencontraram-se em Nova York, em 1973. As conversas sobre cinema foram retomadas. A passividade do espectador na sala de projeção e a narração naturalista de um enredo buscando representar acontecimentos verossímeis formaram o eixo temático das discussões acerca dos problemas do cinema e das artes visuais. Assim, entre os dois ocorreu uma aliança entre interesses e experiências.

Hélio afirmou que “*a mim me anima insuflar experimentalidade nas formas mais ESPETÁCULO-ESPECTADOR q continuam a permanecer virtualmente imutáveis.*”⁶ problematizando a imobilidade de corpos na poltrona-prisão, durante a projeção de películas, ao contrário do que ocorria cada vez mais em espetáculos de rock e mesmo teatrais. Ele ultrapassara a questão da participação do espectador desde seus primeiros programas ambientais, os parangolés e os penetráveis, ocupando-se com o que denominou “além-participação”: Segundo Paula Braga, para Oiticica, “*o espectador interessa como possibilidade de invenção infinita pois cada mundo subjetivo provê 'fragmentos' diferentes para a invenção, para a mistura com fragmentos propostos pelo artista-propositor.*”⁷

Neville de Almeida buscava, por sua vez, a plasticidade dos sets de filmagens para a experimentação. Segundo Oiticica, a Neville “*interessa gadunhar a plasticidade sensorial do ambiente q quer como se fora 'artista plástico', e o é como ninguém.*”⁸ O espectador deixaria a passividade ao ser misturado com elementos desses ambientes e neles atuar. Recusa-se a narração. Não interessa a representação do tempo pelo movimento ilusório das imagens captadas em 24 quadros estáticos (*frames*) por segundo, nem reproduzir a passagem sucessiva dos momentos ao mostrar um “antes e depois” de uma linha evolutiva na qual se desenrolava um enredo. Cada “momento-frame” é considerado em si mesmo. A construção do tempo no cinema torna-se evidente

⁵ Idem, *ibidem*.

⁶ OITICICA, H. *Op.cit*, p.180.

⁷ BRAGA, Paula. Conceitualismo e vivência. In BRAGA, Paula (org.) *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva. 2008, p. 262.

⁸ OITICICA, H, *Op.cit*, p.180.

Beatriz Scigliano Carneiro
Jardins quase cinema

quando se mostram os breves intervalos entre cada fotograma da imagem. Em um filme de slides, proposta inicial de Neville de Almeida que se transformou, o ar passaria apenas entre os *frames*. Nos ambientes *Cosmococa*, o ar passa entre as paredes, entre os slides, entre os espectadores- performers.

Nessa convergência de temas, os dois artistas se juntaram. Oiticica afirmou: "*EU jamais teria a necessidade de inventar esse tipo de experiência NÃO fossem as longas conversas e caminhadas pela linguagem limite criada por MANGUE-BANGUE de NEVILLE.*"⁹ O que era para ser um filme propiciou a retomada da importância do ambiente como parte da obra, uma obra que não era nem exibição de fotogramas estáticos com trilha sonora, nem arte interativa, mas a proposta de fruição de um "*jardim-postura-mundo*". Segundo Hélio, "*NEVILLE ao inventar COSMOCOCA: nome-mundo: propôs não um 'ponto de vista' mas um programa de INVENÇÃO-MUNDO.*"¹⁰ Os blocos de experimentação sensorial fazem um chamado para um jogo coletivo, um insuflar para sair dos hábitos, para se abrir ao inesperado, muito além de um apelo aos sentidos. Convida-se a labirintar por um jardim de proposições para performances, sons, imagens, sensações táteis.

"*Não tem mais sentido 'obra conjunta' de autoria de artistas (integrativas): EU-NEVILLE não 'criamos em conjunto', mas incorporamo-nos mutuamente de modo q o sentido de 'autoria' é tão ultrapassado quanto o do plágio.*"¹¹ Nos blocos de *Cosmococa* há propostas para o envolvimento de vários outros amigos tanto na sua elaboração, quanto na fruição. "*Os amigos fazem da amizade prazer na criação e na destruição, não fazem sociedade, mas miríades de associações que se relacionam com outras tantas quanto forem prazerosas e antropofágicas.*"¹² A morada de Hélio em Nova York mantinha um aspecto de agrupamento de amigos, que, se não chegava a se constituir em uma comunidade, como Hélio muitas vezes teve intenção de criar, abrigava encontros e propiciava invenções. No entanto, Hélio não queria formar refúgios, mas expandir forças, chegar gradativamente a "*uma experimentação coletiva*"¹³ em ambientes que fossem campos experimentais de invenções de mundos para além dos limites do privado

⁹ Idem, p. 174.

¹⁰ Idem, p.180.

¹¹ Idem, p.180.

¹² PASSETTI, E. *Ética dos amigos: invenções libertárias da vida*. São Paulo: Imaginário/Capes., 2003, p.276.

¹³ OITICICA, H. Manuscrito de 23 de outubro de 1973. Projeto HO.

Beatriz Scigliano Carneiro
Jardins quase cinema

e do público. “*Uma miríade de associações depende de indivíduos livres que se garantem na instabilidade, pois toda associação formalizada, não é mais livre, e, muito menos associação de pessoas livres.*”¹⁴ Dar asas, sair dos ninhos, afirmar outros valores. Pousar em abrigos precários, sem hierarquias. Jardins-oásis experimentais.

Para elaboração dos elementos primeiros dos blocos, Neville espalhou cocaína e desenhou trilhas nas imagens escolhidas. Hélio fotografou cada *frame* na ordem em que iam sendo montados por Neville, aproveitando integralmente o filme fotográfico. Por exemplo, as fotos do bloco CC3 foram tiradas por Hélio no “tempo real” da sequência do livro de Mailer sendo desembulhado e a imagem da atriz “*mancoquilada*” quadro a quadro por Neville. Hélio denominou as carreiras do pó sobre as imagens de *Mancoquilagem* [Manco (Capac) + Maquilagem]. São as linhas plagiando superficialmente as linhas do desenho das figuras. Manco Capac é um herói mítico do Peru, introdutor das folhas de coca entre a nobreza inca. A primeira imagem mostra o livro ainda embrulhado por uma película de celofane transparente que, na sequência das imagens, vai sendo cortada por uma tesoura, enquanto que a “*mancoquilagem*” de Marilyn com cocaína vai se alterando com a ajuda do canivete, ora carregada, chegando ao grotesco, ora leve.

As trilhas da coca, percorridas ao som da voz de Yma Sumac, auto denominada descendente de Atahualpa,¹⁵ o último imperador inca, ocultam e sublinham a trajetória de um rosto. Este rosto vai sendo modificado por grossas linhas de pó ou ocultado por chapas do branco pigmento de cocaína fotografadas de um ângulo que reverbera a luz e torna a superfície branca. A “*mancoquilagem*” em alguns *frames* se torna grotesca, mascarando Marilyn com uma face exagerada: sobranceiras, cílios e boca sobrepostos de grossa camada de cocaína dando uma feição tridimensional à superfície da imagem. A sequência dos slides sugere inclusive uma narrativa: a imagem do rosto de Marilyn coberta por uma película de celofane transparente a qual aos poucos vai sendo rasgada revelando, o que já aparecia descaradamente: o próprio rosto de Marilyn.

“*Sou a star-star que me fizeram-fiz*”, estas são as palavras que Oiticica atribui à atriz ao pensar sobre os motivos que fazem com que Marilyn permaneça e resista “*ao rock, à TV numa situação de contínua descoberta escapando também da rotulação-*

¹⁴ PASSETTI, E. Op.cit. pp. 216-217.

¹⁵ Yma Sumac declarava-se descendente de Atahualpa, último imperador inca. Informação disponível em <http://www.yma-sumac.com/biography.html>. Acessado em janeiro de 2007.

Beatriz Scigliano Carneiro
Jardins quase cinema

NOSTALGIA".¹⁶ Em manuscrito de setembro de 1973, algumas semanas depois da elaboração do bloco CC3, Hélio conclui que isso decorre do fato de Marilyn ser “*a star que não se adapta a uma imagem determinada mas se afirma metacriticamente como a star q fala (concretiza) da star*”.¹⁷ Não se trata mais de “ser atriz” e de se adaptar a uma imagem que encontre ego-projeções de um público, mas de inventar-se como tal. Hélio afirma que “*aquilo que era ou fora criado para manter MARILYN-imagem era anulado pela própria atuação de MARILYN-VIVA*”.¹⁸ Ao se reconhecer e identificar com a própria situação de ser-*star*, ao se fundir com o clichê de estrela de cinema como um elemento concreto e essencial de si mesma e não simplesmente se adaptar a uma imagem pré-fixada, Marilyn teria levado ao limite e ao esgotamento a “*eficiência da 'imagem' como era usada na criação de star no star-system hollywoodiano*”.¹⁹

Para o espectador-performer fica a face sempre nova da atriz e a proposta para andar, deitar e rolar em dunas de areia sem se contaminar com os grãos devido à película de plástico. Andar sobre o chão irregular e duro de CC3 traz uma cadência desajeitada como de uma *drag* que acaba de quebrar o salto e não pode sair da passarela. Um jardim plastificado.

Neville “mancoquila” capas de livros: *Grapefruit, Marilyn, Notations*; capas de álbuns de vinil: “*Weasels Ripped my Flesh*”, “*War Heroes*”; um pôster, e uma primeira página de suplemento de jornal com a foto do rosto de Buñuel, colocados no chão ou sobre alguma superfície preparada com tecido, plástico, papel alumínio. Entram também elementos periféricos da cena a ser fotografada: metade de um pé, um fio de telefone, a colcha da cama. Ao contrário do que habitualmente se diz sobre a série, os blocos *Cosmococa* não utilizam imagens de “ídolos pop” da época como foco das referências plásticas e visuais que aglutina nos ambientes. Das cinco proposições analisadas, algumas imagens de rostos de celebridades aparecem em CC1, como a foto de Buñuel—um cineasta longe de ser clichê pop—na capa do suplemento cultural do New York Times; em CC2, com a foto de Yoko da capa do livro *Grapefruit*; em CC3, com Marilyn, foto da capa do livro homônimo, de Norman Mailer; em CC5 com Hendrix, foto da capa do álbum póstumo, “*War Heroes*”.

¹⁶ OITICICA, H. Manuscrito de 15 de setembro de 1973. Projeto HO.

¹⁷ Idem.

¹⁸ OITICICA, H. Manuscrito de 24 de maio 1974. Projeto HO

¹⁹ OITICICA, H. Manuscrito de 15 de setembro de 1973. Projeto HO.

Em agosto de 1973, nos dias que antecederam à montagem das cenas de CC2 para serem fotografadas, Hélio lia a reedição de *Grapefruit*, de Yoko Ono,²⁰ um livro de "poemas-instruções", lançado anteriormente no Japão, em 1964, período em que Yoko mantinha contato com o grupo Fluxus da vanguarda artística europeia. Para Hélio, as invenções poéticas de Yoko não poderiam nunca ser consumidas e diluídas pelo grau de experimentalidade que carregavam. Marilyn é quem mais se aproxima de uma personalidade de fama construída: *"A star-star que me fizeram-fiz."* Em 1973, dez anos após a morte da estrela, o livro de Mailer, recém-lançado era *best-seller*. Para Oiticica, Hendrix fazia parte da série de artistas cuja tarefa seria *"a de mudar o valor das coisas"*²¹ ou cuja vida e obra instigavam a pensar, como a Yoko Fluxus-Grapefruit.

A imagem recorrente nesses blocos, com exceção de CC4, é sempre a de um rosto, inscrito em algum suporte impresso. Rosto é mais do que uma imagem que marca a subjetivação identitária e a consolidação de modelos; é um dispositivo construído em circunstâncias específicas. *"O rosto é uma política"*.²² Sua produção decorre de circunstâncias históricas e dos agenciamentos de poder que necessitam desse sistema rosto para esmagar a multiplicidade de vozes e práticas e reduzi-las à linguagem binária de significante-significado, linguagem que prescinde do corpo. *"O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando para de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma para de ter um código corporal polívoco."*²³

*"Os rostos não são individuais, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes."*²⁴ O rosto assim produzido, descolado do corpo, funciona também como instrumento de detecção de desvios. Com a fotografia usada para retratos, incrementou-se a análise do rosto como um mapa para se chegar ao oculto caráter de pessoas identificadas como desviantes visando à prevenção do inesperado. A antropologia criminal do século XIX, mais especificamente a antropometria francesa,²⁵ catalogou exaustivamente detalhes de

²⁰ OITICICA, H. Manuscrito de 12 de agosto de 1973, Projeto HO.

²¹ Expressão de Yoko Ono, Apud OITICICA, H. Experimentar o Experimental, 22 de março de 1972. Projeto HO.

²² DELEUZE, G; GUATTARI, F. Ano Zero Rosticidade. (tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Leão) In *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. v.3. Rio de Janeiro: Editora 34. 1996, p.50.

²³ Idem, p.35.

²⁴ Idem, p. 32.

²⁵ Um dos primeiros sistemas de identificação de elementos *perigosos* com uso de fotografias, o Sistema Antropométrico, foi criado em Paris em 1882, por Alphonse Bertillon e fazia parte de uma série de ações de 'pacificação social' que respondia ao episódio da Comuna de Paris (1871).

Beatriz Scigliano Carneiro
Jardins quase cinema

milhares de fotos para classificação dos desvios em relação a um modelo correto e do grau de periculosidade. A fotografia tornou-se instrumento precioso da identificação criminal.

A imagem do rosto apresenta-se com uma função de classificação e de identificação institucional. “*O rosto aqui não age como individual, é a individuação que resulta da necessidade de que haja rosto*”.²⁶ Estado e sociedade precisam do rosto, dessa máquina de triturar dimensões múltiplas ou de mantê-las em redutos planejados. Cartazes surgem com rostos de criminosos. “*Procura-se vivo ou morto.*” A própria fala cria um rosto. Retrato falado. No século XX, na maioria dos países, a foto de rosto passou a identificar não apenas os elementos considerados criminosos, mas cada membro da população. O indivíduo passa a ser um rosto associado a marcas de seus dedos. O retrato se cola à identidade individual, aos documentos de identidade de cada um. No *B56 Bólido Caixa 24 Cara a Cara de Cara de Cavalo* de 1968, Hélio Oiticica utilizou a imagem de um rosto. A efígie de identificação de Manuel Moreira, o Cara de Cavalo, divulgada na imprensa durante a perseguição que culminou na sua morte,²⁷ é colocada no fundo do bólido-caixa tal qual um espelho refletindo quem o olhasse.

O cinema colaborou com o descolamento do rosto em relação a sensações corporais múltiplas ao inventar o *close-up*, em que uma face, separada de um corpo, preenchia uma parede e pairava como uma paisagem²⁸ para uma platéia imóvel e disciplinada. No cinema mudo, chegava-se a pingar colírio de cocaína nos atores para que os olhos parecessem mais brilhantes nesses closes e o rosto modulasse a luz. O rosto passa a ser imagem por excelência, reduzindo o mundo a um plano que prescinde da experiência direta e se circunscreve a moldes prontos.

Produzir rosto é política, mas é também política desfazer um rosto ao conectá-lo com uma multiplicidade de outras forças, liberando-o dos agenciamentos de poder que dele dependem para manter-se a autoridade. Em *Cosmococa – programa in progress*, o rosto começa a ser desfeito pelo tracejar de carreiras de cocaína liberando seus contornos identitários pelo “*mancoquilar*”: “*criar o rastro seguindo pattern visual como plágio da imagem*”,²⁹ com a presença corporal e atuante de espectadores

²⁶ DELEUZE, G; GUATTARI, F. Op.Cit., p.42.

²⁷ Cf. CARNEIRO, B. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark, Helio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário/FAPESP, 2004, pp 200-210.

²⁸ DELEUZE, G; GUATTARI, F. Op.Cit., p.38

²⁹ OITICICA, H. Manuscrito de 25 de junho de 1973. Projeto HO.

Beatriz Scigliano Carneiro
Jardins quase cinema

performers. Em CC1, os olhos de Buñuel recebem fina linha de cocaína com auxílio de um canivete, numa paródia da cena famosa do filme *“Le Chien Andalou”* no qual, em *close-up*, um olho de uma mulher é cortado por uma lâmina e o líquido cristalino vasa. Os olhos injetados da caricatura do rosto "bom-moço" de *Weasels ripped my flesh* ganham um brilho especial com a “mancoquilagem”, acentuando a indiferença ao sangue do arranhão feito pela doninha em sua face.

As carreiras de pó branco translúcido vão desfazendo rostos através dos cinco blocos CC, ligando-os com o suporte que os carregam: livros, álbuns, jornal; com o corpo que veste o parangolé *My WayKe*; com as linhas da rede que balançam suavemente; com as pautas musicais de *Notations*; com as marolas na água; com os gestos dançantes; com balões coloridos em movimento no ar; com cambalhotas; com palavras entreouvidas ao acaso; com unhas bem lixadas; com vozes de incas hollywoodianos. Cada traço liberado desses rostos expande-se e se liga a um traço liberado de paisagem, pintura, música, “*não uma coleção de objetos parciais, mas um bloco vivo, uma conexão de hastes na qual os traços de um rosto entram em uma multiplicidade real.*”³⁰. Os rostos recuperam os corpos e as dimensões múltiplas da cabeça e se expandem. E assim se desfazem.

A própria “máquina que produz rostos”, expressão de Deleuze-Guattari e, por decorrência, a supremacia da imagem vão sendo corroídas nesses blocos de *Cosmococa*, com a ação de corpos vivos e atuantes misturando-se aos fragmentos propostos. No programa *Cosmococa*, “*o deslocamento da supremacia da IMAGEM é o cerne disso tudo: o q não significa que o visual deixe de contar: ele é até enriquecido: não é mais aquilo q unifica: é parte-play do jogo fragmentado q origina das posições experimentais levadas ao limite.*”³¹

A cocaína, “*como element-prop nas primeiras CC não significa q essa presença seja obrigatória nem q justifique a ideia-INVENÇÃO de Cosmococa.*”³² No entanto, os primeiros gestos que construíram o programa foram paródia de um brinquedo comum em conversas entre amigos: “*...é JOGO-JOY: nasceu de blague de cafungar pó na capa do disco ZAPPA Weasels ripped my flesh: quem quer a sobrançelha? - e a*

³⁰ DELEUZE, G; GUATTARI, F. Op.Cit., p 61.

³¹ H.OITICICA. Bloco-experiência em *Cosmococa-programa in progress*. In *Hélio Oiticica Catálogo*. Paris: Jeu de Paume. 1992. p.178.

³² Idem, p.180.

Beatriz Scigliano Carneiro
Jardins quase cinema

boca?: Sfuuum.”³³ Esse "brincar com o que não se brinca", no caso aqui, com o uso da "prima", apelido de Hélio para o pó, pode se explicar pelo reconhecimento brincalhão de uma ancestralidade comum na América do Sul. "*Cocaína - nem tóxico, nem água*", dizia Hélio, "*coisas da nobreza incaica a qual pertenço.*"³⁴

O epicentro da proibição do uso lúdico de substâncias psicoativas, que circulavam livremente até o começo do século passado, foi a América do Norte, partindo-se de princípios morais, como a valorização da temperança, desde os primeiros Encontros do Ópio de Xangai em 1908,³⁵ até às operações militares de combate mundial ao narcotráfico. Este controle consiste em "*mais um 'front' da normalização médica da sociedade e como mais uma tática de governamentalidade eficiente para a perseguição do desvio*"³⁶ Em meados dos anos 1970, em Nova York, o uso da cocaína aumentava, distribuída por organizações de refugiados cubanos, e se acertava com as configurações geopolíticas do narcotráfico.³⁷ Ao lado do incremento da cocaína, outras drogas disseminavam-se: os derivados do ópio (heroína, a principal), a maconha e os alucinógenos, estes associados à ampliação da consciência, como o LSD, cuja proibição em 1966, o lançara também no mercado ilegal.

Entre as estratégias de construção de verdades sobre as drogas está uma associação dos efeitos químicos destas com os aspectos morais de seu uso. Metáforas religiosas e médicas atravessam uma minuciosa construção da imagem do uso das drogas não autorizadas de modo a desqualificar previamente qualquer dúvida a respeito da associação deste uso ao Mal.³⁸ A *moral* encontra na denominada guerra às drogas modelos de ações, e emoções, de controle por meio de minucioso assujeitamento do íntimo de cada um. A pessoa é considerada sem capacidade de responder por seu comportamento, incapaz de cuidar de si, exigindo, portanto, tutela em nome da defesa da sociedade e da defesa desse corpo que escapa da norma. Admitir que se usa droga ilícita sem sentir culpa é uma enorme afronta à autoridade. Tal atitude aciona dispositivos médicos, legais, morais, pedagógicos, religiosos, para restaurar alguma

³³ Idem, *ibidem*.

³⁴ Carta de Hélio Oiticica de 11/07/1974. In FIGUEIREDO, L.(org.) *Cartas: Hélio Oiticica Lygia Clark 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p.226.

³⁵ CABALLERO, F. *Droit de la Drogue*. Paris: Dalloz, 1989, p.41.

³⁶ RODRIGUES, Thiago. *Política e Drogas nas Américas*. São Paulo: Educ/Fapesp, 2004. p.314.

³⁷ Idem, p. 83.

³⁸ Cf SZASZ, T. *Cerimonial Chemistry.: the ritual persecution of drugs, addicts, and pushers*. Revised edition. Holmes Beach, Florida: Learning Publication, 1985.

Beatriz Scigliano Carneiro
Jardins quase cinema

culpabilidade, nem que seja acusando o usuário de convivência com a violência do tráfico.

“*Invenção é tudo, cocaína é nada*” – diz Neville sobre o pigmento de suas “mancoquilagens”³⁹ No programa *Cosmococa* não há receita de remédios, nem apologias salvadoras sobre o uso de substâncias. Se houvesse, estaria se reproduzindo a atitude de fazer crescer algum rebanho de submissos pela mediação da panaceia universal. “*Loucura! Como pode alguém saber qual o veneno que cada pessoa necessita? : tudo isso não passa de mais uma extensão dos hang-ups judaico-cristãos: ninguém se está querendo salvar!: pelo contrário: como diz ARTAUD: – LET THE LOST GET LOST!*”⁴⁰

Cocaína é nada, invenção é tudo. Mas o que está atravessando os momentos-frames, fragmentando o acabado das imagens desses cindo blocos, é a cocaína, esse antigo anestésico, que atualmente ainda desencadeia dispositivos morais e legais de desqualificação daqueles que dela se aproximam. Aqui o pó se inventa, também como arma, ao “mancoquilar” rostos e livros, ao levar linhas para fora dos slides, ao apontar outros desenhos no ambiente, ao penetrar o corpo. Uma primeira impressão de quem entra incauto no ambiente de um bloco *Cosmococa* é o espanto pela desfaçatez e fartura dos traços do pó esboçando mundos. Em pessoas condicionadas pelos clichês morais referentes a drogas ocorre um certo mal-estar, uma certa culpa em parecer cúmplice daquelas carreiras, especialmente pela atmosfera de alegria despreocupada dos blocos. “*...quem quer a sobancelha? – e a boca?: sfuuuum.*” Há um confronto entre rostos-máscara endurecidos por modelos de conduta e pensamento e as linhas finas do alcaolide andino que rasgam a pele das imagens quase como doninhas selvagens e se conectam com outras linhas. Nessa clivagem, atravessam-se jardins de guerra.

Os reflexos das luzes nas marolas da piscina de CC4, feitas pelo corpo em movimento, ganham a mesma importância das imagens dos slides; o som da queda do corpo na água se agrega à trilha sonora. A água abafa eventual algazarra, propicia conversas entre amigos e compartilhamento de experiências. Depende de cada visitante, que afasta as cortinas e espia, entrar e se deixar levar pelo corpo, se deixar levar por alguns instantes pela dissolução de uma identidade habitual. Estimulam-se os sentidos:

³⁹ Depoimento de Neville de Almeida à autora, 11 de junho de 2003.

⁴⁰ *Deixe os perdidos continuarem perdidos.* OITICICA, H. Bloco-experiência em *Cosmococa*-programa in progress. In *Hélio Oiticica Catálogo*. Paris: Jeu de Paume. 1992. p.180.

Beatriz Scigliano Carneiro
Jardins quase cinema

olfato, visão, audição e principalmente o tato, não só o toque com as mãos, mas a pele inteira sente o molhado, o frio, os músculos reagem e se aquecem com movimentos na água. Se a opção foi de desfrutar a seco, a atmosfera úmida envolve todo corpo, assim se pode repousar em colchonetes, perceber a piscina como mais uma tela de projeção, andar de um lado a outro inventando trilhas, buscar inesperadas linhas virtuais de luz.

“O artista⁴¹ é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e os faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto.”⁴² Cada ambiente de *Cosmococa* apresenta uma atmosfera intempestiva, capaz de facultar tanto contraposições ao controle e às forças reativas, quanto experiências efetivas de liberdade em razão do campo de forças potencializadas pela invenção e experimentação ali condensadas. Traz a força disruptiva de questionar a naturalidade de hábitos e de condicionamentos. Propõe-se também pensar com o corpo habitando as coisas em cada bloco. Conecta-se com modos de existência e abriga o que se classifica como fora da arte, dissolvendo fronteiras entre individual e coletivo, público e privado, abrindo passagens inesperadas entre mundos, expandindo galáxias.

Bibliografia:

- BRAGA, Paula. 2008. Conceitualismo e vivência. In BRAGA, Paula (org.) *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva.
- CARNEIRO, Beatriz.. 2004. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark, Helio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário/FAPESP.
- CABALLERO, Francis. 1989. *Droit de la Drogue*. Paris: Dalloz.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 1992. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto A. Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- _____. 1996. Ano Zero Rosticidade. (tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Leão) In *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. v.3. Rio de Janeiro: Editora 34.
- FIGUEIREDO, Luciano.(org.) 1996, *Cartas: Hélio Oiticica Lygia Clark 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- FOUCAULT, M. 1994. Des espaces autres. In *Dits et Écrits IV*. Paris: Gallimard.
- MACIEL, Kátia. 2008 As experiências quase-cinemas de Hélio Oiticica e Neville de Almeida. In Braga, Paula (org.) *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva.

⁴¹ No caso, dois artistas em *incorporação mútua* na invenção da série.

⁴² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto A. Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 227.

Beatriz Scigliano Carneiro
Jardins quase cinema

OITICICA, Hélio. 1992. Bloco experiência em Cosmococa-programa *in progress*. In *Hélio Oiticica Catálogo*. Paris: Jeu de Paume.

PASSETTI, Edson. 2003. *Ética dos amigos: invenções libertárias da vida*. São Paulo: Imaginário/Capes.

RODRIGUES, Thiago. 2004. *Política e Drogas nas Américas*. São Paulo: Educ/Fapesp.

SZASZ, Thomas. 1985. *Cerimonial Chemistry: the ritual persecution of drugs, addicts, and pushers*. Revised edition. Holmes Beach, Florida: Learning Publication.

[Recebido em junho de 2012; aceito em junho 2012.]