



A fragrância narcótica da arte

Luis Andrade*

O artigo faz uma avaliação crítica sobre a Cosmococa, de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida, exibida na mostra Hélio Oiticica e a Cena Americana, 1998-99, realizada no Centro de Artes que leva o nome do autor, no Rio de Janeiro. Com concepção e organização de Glória Ferreira, a mostra reuniu artistas seminais da vanguarda mundial – Cage, Beuys, Acconci, Matta-Clark, Snow e outros – e brasileiros – Cildo Meireles, Artur Barrio e Guilherme Vaz, além de HO – em torno da discussão sobre o conceito e contexto de obras realizadas num período profusamente expansivo da criação artística, mais especificamente na virada dos anos 60 para os anos 70. A obra até então era inédita no Brasil.

Palavras-chave: arte contemporânea brasileira; cinema; audiovisual; exposição.

Todo designável ou designado é, por princípio, consumível,
penetrável

Gilles Deleuze, *A Lógica do Sentido*

Cristais de Tempo

Se é verdade que "o cinema é a mais importante das artes"... A frase é de Glauber Rocha. Em 1968, já então cineasta mundialmente consagrado, Glauber realizou uma experiência. Com uma câmera 16mm e uma "proposta" na cabeça, filmou *Câncer*: colagem de 27 planos-seqüência, sem montagem, onde cada plano era definido pela duração do celulóide contido no chassis. Era a capacidade intrínseca do *media* que definia o resultado. Não existem ações, mas *situ-ações*: pessoas circunstancialmente reunidas, improvisando acima dos modelos de representação ou expressão, sendo registradas por uma câmera. Cristalizando o fluxo dessas ações, o resultado não se oferece muito nitidamente a uma categorização: é quase um cinema, porque, na verdade, trata-se apenas de instantes da vida cotidiana capturados em sua fugacidade.

Na seqüência de abertura e na final está Hélio Oiticica, desempenhando ele mesmo, num ambiente de marginalidade movido a

música, armas e espontaneidade. Glauber saltou de seu universo eminentemente alegórico para o registro direto de situações do dia-a-dia, num clima de diagnóstico geral da sociedade e de suas relações internas. *Câncer* é um filme experimental e, acredito, deve ter marcado de maneira profunda as perspectivas artísticas de HO, no momento em que o mundo adquiria um estado de complexidade e sofisticação dos dispositivos tecnológicos que a arte teria que assimilar para ser "contemporânea", isto é, uma arte de seu tempo.

Nas artes plásticas, o artífice superior da cultura entrópica, da arte florescida nessa época, o americano Robert Smithson, preconizou a reunião exata dos sistemas conhecidos da vida e seu "duplo", isto é, a arte. E o fez com sua *Spiral Jetty*, 1970, uma escultura de terra, pedras e cristais às margens de um lago salgado, no interior dos Estados Unidos, em Utah. Em forma de espiral, foi a busca da sedimentação da vida no interior de um sistema cultural. Smithson denominou-a "ciclone imóvel".

Quero chamar a atenção para os aspectos conjunturais da obra: lugares, processamentos, mídias e suas expressões significativas. Ela rompe, não descartando qualquer contribuição tecnológica, espacial e conceitual de seu tempo, com o purismo de meios da herança moderna. Introduzindo, mesmo, um dado que emerge de suas opções mais intrínsecas. A figura da espiral, o "ciclone imóvel", é uma figura paradoxal, que nos apresenta um problema de natureza simbólica: entre suas características, está a propriedade ancestral de estabelecer elos entre pontos supostamente desconexos. É o que Michel Foucault diria de um "caligrama desfeito" – uma "co-incidência".

Aspiro ao Grande Sopro

Se for verdade que "na sua origem o cinema foi uma língua poética"²... A frase é de Pasolini. Em 1973, Hélio Oiticica juntou-se ao cineasta Neville d'Almeida: morando em Nova York, criou um ciclo de obras cujo objeto de exame era o cinema. Uma delas, *Quasi Cinema, Block-Experiments in Cosmococa, CC 3: Maileryn*, só foi vista no Brasil agora – 25 anos depois. Experiência fílmica pensando o cinema como algo que o enquadre – mas que de qualquer modo o ultrapasse, o implique e o retome, para, então, abandoná-lo –, sua exceção nos sussurra que "o cinema só será quando o cineasta se reduzir à condição de poeta"³.

Natural que HO, após a criação dos *Penetráveis*, investigasse o cinema. Um espaço circunscrito, mas que presuma contigüidade com seu exterior e seja o lugar onde se dão experiências de ordem cinética – definição possível de um *Penetrável* – pode muito bem resumir a idéia de cinema. Sua atitude diante da dicotomia entre a realidade e seu duplo apontava inexoravelmente para uma plasmação desses opostos. Nesse ponto, HO fez eco a John Cage. Afinal de contas, para Cage, as artes não existem isoladas umas das outras. Sempre em diálogo, elas "se confundem com a vida"⁴. Essa emergência tem como sentido original a ruptura do cotidiano meramente como *suporte* para o fenômeno artístico.

A colaboração com Neville, mais do que a experimentação de novas linguagens, lida com reações em cadeia, com índices variados de contágio – artístico, social, técnico e autoral. Distâncias geográficas e mesmo culturais são abolidas. Afinal de contas, reunir cocaína, Marilyn Monroe, Norman Mailer, Ymma Sumac, areia de praia e balões infláveis que mais parecem caídos de uma convenção do Partido Republicano norte-americano é, no mínimo, abolir fronteiras e substratos culturais. Não é mera improvisação cosmética, mas visa a garantir acesso a uma circunstância em que não haveria mais antagonismos – situação e geografia, digamos, cósmicas, aliadas a uma "crítica sistemática frente aos suportes"⁵.

Em *Quasi Cinema* não há montagem, mas, sim, algo como um plano-seqüência esfoliado. Uma situação é registrada em diapositivos, mostrando mais ou menos em seqüência uma ação desempenhada pela dupla de autores, exibidos sob o signo da ubiquidade – simultaneamente, em todas as superfícies da sala de projeção, exceto no chão. Esses *slides* mostram a imagem da capa do livro no qual o escritor Norman Mailer diseca o consumo trágico de um símbolo sexual americano, mundial, *Marilyn*, de 1973. A foto de capa é um *portrait* do mito, e, sobre a capa, à medida que os *slides* vão sendo projetados, surgem fileiras de cocaína. Essas fileiras/desenhos acompanham alguns de seus traços fisionômicos – marcadamente a boca e os olhos. Aqui e ali, vemos uma mão que manipula a substância com um canivete, uma tesoura e uma nota de cinco dólares. A projeção inicia-se no teto – na verdade, uma retroprojeção, que conta com o auxílio de um espelho. Em seguida, desce por uma parede e continua, até percorrer todas as outras, num movimento rotativo contínuo e sincronizado que insinua um movimento espiralado descendente. A sala, um *Penetrável*, tem teto e paredes brancas. O piso é recoberto de areia, formando montículos e saliências, que por sua vez é recoberta por um plástico transparente em toda a sua extensão. No centro, uma torre de estrutura vazada mantém os cinco projetores a uma altura

suficiente para o *Quasi Cinema* e está também a fonte sonora. Uma trilha musical – ou seria música incidental? talvez um *soundscape*? – preenche o ambiente, na voz de Ymma Sumac. Espalhados por todo lugar estão balões de gás nas cores azul e vermelha, além de outros, brancos. A duração das projeções tem tempo previsto, findo o qual são reiniciadas. Um detalhe: as fotografias foram feitas por HO, enquanto os *desenhos* são obra de Neville, ao contrário do que se supunha.

Evitando conseqüências fáceis, a *Cosmococa CC 3* encarna o papel de verdadeiro vértice – ou seria vórtice? – de um projeto que ultrapassa questões formais e estruturais, em que a consciência extremada – difícil mesmo de ser creditada e reconhecida – aliou-se a uma postura que problematiza profundamente os estatutos culturais vigentes, tudo transpassado por uma noção de êxtase verdadeiramente desarticuladora. Mediante o conceito que inaugura, faz captar, renovar e avançar certas questões aparentemente saturadas em dado momento histórico. Seu teor utópico e seu senso libertário abordam com eficácia o problema do culto da sensação multiplicada, cujas origens são baudelaireanas. Afinal, nas sociedades espetaculares – debordianas – os sentidos não deveriam enganar. Porém, é obra de caráter enunciativo, que exprime resumidamente outro problema.

Mesmo que hoje não fosse hoje, agora seria agora

A *Cosmococa CC 3* opera na certeza de que não é só na *imagem* que reside a experiência cinemática – é principalmente nas relações que ela estabelece com o *corpo*, no instante em que isso acontece. Do ponto de vista estrutural, o que interessa em sua concepção é a decupagem da projeção no espaço – no caso, espaço cúbico, claramente indicado por HO num texto da época. Dentro desse cubo, assistimos à fragmentação do plano-*seqüência* – parece-me óbvio, por sua extensão, duração e capacidade de exprimir o *continuum*, ser o único plano de *imagem*

cinematográfica que de fato interessaria a HO. Um plano em que algo é insistentemente filmado, e o resultado da seqüência, desmembrado em vários quadros de *imagem* fixa, seus fotogramas.

CC 3 revisita, assim, Marey e Muybridge, fotógrafos cinéticos de fins do século 19 e influências marcantes em Duchamp. A diferença é que aqui a decupagem da seqüência em seus fotogramas se dá no espaço circundante, ambiental – lugar em que *Quasi Cinema* envolve e solicita o corpo de quem o assiste, de quem o vive. Essa diferença parece afirmar que o acúmulo de *objetos* e gestos, por sua dissociação e sua *mise-en-scène* inédita, garante a existência do fato estético – o que consiste na própria definição de *happening*. Por outro lado, afirma também que o evento da realidade apreendido e vivido pela consciência já é espetáculo – definição *Fluxus* por excelência. Assim, vemos o cinema *acontecendo*, num lugar que já é *acontecimento*. Sua rede estruturalista é rica em paralelos, em que a dilatação contínua dos fatos procura abarcar o mundo num movimento de síntese, transmutando *mise-en-scène* em *mise-en-mouvement*.

Assim como, numa reflexão em torno da condição moderna, a escultura sofreu absoluta perda de lugar, com o cinema não foi diferente. Em *CC 3*, quaisquer reminiscências narrativas, que *a priori* não existem, nos fazem crer apenas que seu objetivo é obter um estado paradoxal do meio, um estado primordial dele mesmo – com toda a carga digressiva que essa arte adquiriu. A investigação *quase-cinematográfica* é decorrência de uma conceituação do próprio HO, a da *não-narração* – o plano luminoso da *imagem* emancipado de suas características *dramáticas*, utilizado como fragmento autônomo e capaz em processamento atual dos recursos artísticos disponíveis; uma investigação que contraria a hipótese de que um "plano isolado não é senão um pedacinho de cinema"⁶.

Seu propósito parece indicar que, "incluindo-se na linguagem do cinema signos

de outras artes, eles transformam-se de tal modo que sublinha a estrutura de seu desenvolvimento no tempo⁷. A saga do fotograma, quase o mesmo e nunca o mesmo, é outro paradoxo. Seguimos seu trajeto e sua evolução no tempo se quisermos, pois o teremos à disposição em outros lugares. Basta um giro de corpo, de um membro, e lá está ele: em todos os lugares, girando conosco. Um carrossel de sentidos, para os sentidos, mas que nele não se exclui, simplesmente "separando uma porção do fluxo universal"⁸. Por essa obra, é possível detectar que "o contemporâneo ou presente, enquanto positivo e particular, não passa de uma entre inúmeras possibilidades. Ele é contingente, acidental e relativo"⁹. A incorporação da contingência nos leva a concluir que "a consciência está sendo cortada o tempo todo por justaposições e fatores do acaso. Essa descontinuidade é um processo muito mais próximo dos fatos reais e atuais da percepção do que a tão chamada narrativa seqüencial"¹⁰. Essa questão da narrativa se coloca da seguinte maneira: "ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (do autor) – todas formas míticas do acaso –, ou então possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise, (...) há um abismo entre a mais complexa *aleatória* e a mais simples *combinatória*"¹¹. *CC 3* é algo sintomático de sua época, quando a Arte também apresentou suas credenciais ao universo da manipulação de imagens, do qual é *construção simbólica*. E, se for apenas *blague*, como quis HO em texto da época¹², isso não exclui as reverberações de sentido que ela alcança. Duchamp nos indicou com clareza o *sentido* da *blague*.

Seu gesto criador nasce de um desdobramento orgânico e espacial das coisas em nós mesmos, sendo nós também aspectos das coisas do gesto criador. A curva metodológica que a obra realiza revela o quanto a experiência vital, corporal, é capaz de engendrar o que denomino *cineorganismo*. Nele, a flexibilidade, a elasticidade dos primados categóricos,

acontece nos dois lados da obra: na *cineorganização*, isto é, no próprio aparato técnico e estrutural da projeção, e, por outro lado, no *organismo cinemático*, que é o corpo nosso agindo dentro dessa cosmo-projeção, desse *não-sistema*. Daí que resulta saber se apreendemos os sentidos dessa experiência imersos na mais pura perplexidade, diria mesmo incredulidade, ou se a abraçamos como um novo prisma pelo qual se percebe o frágil argumento separatista entre arte e vida. Seu dispositivo brechtiano de evidenciar a ausência de ilusão e dizer que estamos todos aqui e agora esclarece o seguinte: isto aqui é espetáculo, mas não deixou de ser vida real.

A consequência do ser é o fato de o mundo poder ser construído por associações as mais imprevistas. Essa estridência conceitual leva a um líbelo anárquico por meio de uma prática para corpo e olhos ambulatórios, ressaltando "o entusiasmo cultural e revolucionário da criação de novas formas em que este entusiasmo se manifesta em nós"¹³. *Cosmococa CC 3* é uma imupção cinematográfica no interior de uma célula ambiental, orgânica, onde se dá uma experiência de natureza osmótica – a troca recíproca de estímulos, a ativação da sala por seus componentes intrínsecos e extrínsecos.

As Categorias Desossadas

Como toda invenção, *CC 3* oferece dados que se entrecruzam de maneira insuspeita. Ao inventor cabe – o que é plausível e recomendável – dar instruções sobre o modo de usar sua criação; mostrar seus mecanismos internos, revelar seu código de acesso, contudo, seria trair sua própria condição. Portanto, aos consumidores é deixada a palavra interpretativa, que partirá sempre de suas opções. Esse *Quasi Cinema* opera com o objeto ou com o signo? É literalidade ou significação? "Na antiguidade, os acontecimentos mais mundanos eram relacionados com os principais eventos cósmicos"¹⁴. Creio que é a *epifania* da obra que nos permite retirar de suas qualidades físicas elementos geradores de significado.

Considerando-se a imagem matéria projetiva, é cabível fazer uma análise do que se origina em seu interior. Existe algo por trás de sua *bizarrie*. Nos fotogramas, qualidades estruturais estão revestidas de linguagem. A presença de elementos da cultura de massa, apresentados sob a forma de um cinema *adulterado*, confere à obra a qualidade de diagnóstico dessa cultura e sua *constituição*. O fato de ser "quase" alguma coisa já denota certa impossibilidade. Especificamente com HO, é possível observar uma resistência à idéia mesma de *constituição*. HO não aspirava à *constituição* das coisas. Aspirava ao grande labirinto da existência, com seus meandros e passagens, em incessante busca do fluxo. *Fluxus Fluxorum*.

Aderindo à realidade das sociedades pós-industriais, à nova condição humana imposta por seus produtos e sua comunicação, a *Pop Art* introduziu a pura objetividade dos fatos. Essa condição negativa, que lhe é própria, exclui outras abordagens. A citação *Pop* da CC 3, pelo contrário, dá margem para tal. Nela há "positividade". Explico-me: a obra trata de uma entrega voluntária e hedonista a certos aspectos da cultura, sendo,



simultaneamente, profunda reflexão crítica e antidemagógica sobre os estatutos vigentes

dessa cultura. Ela é fluxo e refluxo. À degradação epistemológica *Pop*, a obra acopla um sentido maior. Suas relações polissêmicas ultrapassam a mera ironia. A utilização de um canto mítico pré-colombiano, apesar de travestido em alta-cultura por uma orquestra norte-americana – o *kitsch* indefectível da cultura mundial, um *quase-muzak* –, dota o espaço de *aura*. Estranha *aura*. É esse estranhamento que provoca sentimentos e sensações da ordem das manifestações elegíacas. Um elogio fúnebre, porém prazeroso, da cultura do consumo.

No texto *Brasil Diarréia*¹⁵, escrito no mesmo ano da criação das *Cosmococas*, HO afirma que "mais certo é, sem dúvida, consumir o consumo como parte dessa linguagem". A arte *Pop* o interessava, isso se evidencia desde a invenção da *Tropicália*, em 1967: nela verificamos sua compreensão do caráter antropofágico da *imagem* – a apropriação acrescida de sentido e léxico específicos – e o interesse por ícones culturais. Interessaram-lhe também os filmes de Andy Warhol, muitos deles realizados nos anos 60. Por exemplo, *Sleep*, de 1963, em que uma câmera mostra um homem dormindo durante horas, em que existe coincidência de *tempo técnico* e *tempo real*. Acontece que os filmes de Warhol "são muito melhores quando comentados, não quando assistidos"¹⁶, enquanto a CC 3 é muito melhor "vivida" do que comentada ou descrita. O problema da estrutura, do estruturalismo no cinema, foi amplamente discutido naquela década. Warhol seguramente deu sua contribuição, mas uma contribuição de caráter enfadonho¹⁷.

De seus filmes, devem ter interessado, sobretudo a HO, "suas estratégias minimalistas de caráter *estrutural* (cf. câmera parada, unidade espaço-temporal, quase total suspensão de ação, ênfase nas propriedades físicas do meio, etc.)"¹⁸. E, ainda da *imagerie* warholiana, Marilyn Monroe. Ao mimetizar o procedimento de Warhol em ambos os níveis – processual e imagético –, o ícone surge introduzindo uma torsão crítica que a *Pop Art*, se algum dia foi crítica, não ousou fazer. É o aprofundamento radical das questões levantadas pela cultura.

Penso que, entre os artistas *Pop* norte-americanos, talvez Paul Thek e Ed Kienholz sejam as principais exceções. É curioso notar, porém, que o envolvimento de HO com a imagem de Marilyn remonta a quase uma década antes. Em novembro de 1965, ele anotou: "uma atriz como Marilyn Monroe, por exemplo, pela sua presença, possui antes de mais nada uma qualidade criativa, isto é, estrutural-expressiva"¹⁹. É isso o que Edgar Morin demonstra ao dizer que "a identificação constitui 'a alma do cinema'. A participação afetiva deve ser considerada como estado genético e como fundamento estrutural do cinema"²⁰.

CC 3, por ser uma colaboração de HO com Neville, apresenta semelhanças conceituais com parte do cinema marginal brasileiro da época, com o "tom satírico-paródico, da colagem *Pop*, de filmes como *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, ou *Bang Bang*, de Andrea Tonacci (...)"²¹, além, é claro, de *Banguê Mangue*, do próprio HO e Neville. É o *jeitinho brasileiro*, a manobra circundante para não se inscrever num contexto meramente *Pop*. Interferindo na constância dos conceitos, sob variados aspectos, a CC 3 ataca a unicidade da imagem, fragmentando-a, mas também a unicidade do ícone, como uma saída para "resistir ao estereótipo q deveria definí-la e limitá-la"²², ultrapassando Warhol e suas concepções de um *subterrâneo aveludado* – *The Velvet Underground* –, ainda que sob o aspecto paródico. A Richard Wagner, criador da expressão *gesamtkunstwerk*, Claude Lévi-Strauss atribuiu "a paternidade da análise estruturalista dos mitos"²³. No nosso caso, é inegável que na obra existe uma análise estrutural do cinema, mas não é a única. O ícone também é objeto de análise, sendo exibido com outros signos em rotação. Iconograficamente, a manipulação de fontes históricas é inconcebível sem o recurso alegórico. Do carnaval a Marcel Broodthaers, são fragmentos que exploram a atomização, o princípio disjuntivo que se encontra no interior da alegoria. São os chamados "procedimentos alegóricos"²⁴.

Vamos ouvir Glauber: "O mito é o ideograma primário e nos serve, temos

necessidade dele para conhecermo-nos e conhecer. A mitologia, qualquer mitologia, mesmo a vulgar – aquela do consumo visual hollywoodiano – é ideogramática e as formas fundamentais de expressão cultural e artística a elas se referem continuamente"²⁵. Isso nos leva a crer que aqui acontece uma Hollywood a contrapelo, sem abdicar do caráter de entretenimento, da pulsão divertida do cinema – não sendo, por isso, **qualquer coisa**. Afinal de contas, existe "uma tradição da *qualquer coisa*, (...) e cada obra que faz parte dessa história não é feita senão de decisões, de escolhas"²⁶. A obra, em certa medida, atua "por uma construção inter-semiótica de sequências de imagens que adquirem sentido por desencadearem uma série de referências, projetadas ou explícitas, que elas citam, apropriam, parodiam, refutam e, geralmente, transformam"²⁷.

Estariam seus **objetos** fisicamente prontos e presentes? Nossa participação, a princípio, é apenas literal. Mas nela existe um sentido que só se completa em nossa consciência, dado que a obra é uma cosmologia. É uma proposição que solicita graus sofisticadamente ambíguos de participação nos limites dos deciframentos – são os seus paradigmas difusos de **significância**. A significância é justamente aquele sentido que se posiciona enquanto suplemento e que a inteligência não consegue absorver direito. Ela expande, infinitamente, o plano dos sentidos. Só seria dada, portanto, àqueles que conseguissem levar ao extremo a capacidade de interrogar o signo. A mecânica da significância pode ser resumida pela idéia de um sentido que sempre extrapola – podendo gerar um conteúdo que mobilize o espectador psicologicamente.

Depois da lavagem semântica de Mondrian, HO veio acrescentando a sua obra algo que excedesse a simples junção de valores plásticos. Em dezembro de 1967²⁸, por exemplo, apresentou sua conceituação do **supra-sensorial**, em que, entre outras coisas, nos fala em "dilatamento da consciência" (sic), da "volta ao mito", do corpo como "arma do conhecimento direto" e de uma

imprescindível "descoberta da vontade (...) sem transposição metafórica", sendo o corpo um redimensionamento da vontade mítica, arquetípica, que a intelectualização moderna havia banido há muito... Sua aproximação com a Sétima Arte se deu baseada no fato de que "o objeto (ótico e acústico) transformado em signo é, na verdade, o material específico do cinema"²⁹. Não poderia ser de outra maneira; donde se conclui mesmo que a CC 3 se utiliza da linguagem sob a forma da "encantação"³⁰, como diria Artaud. Até mesmo "isso nos ajuda a entender como a poesia é anárquica, na medida em que coloca em questão todas as relações de objeto a objeto e de formas com seus significados"³¹, prevalecendo a ambigüidade dos fatos e o exercício de uma objetividade que não amputa o próprio órgão subjetivo.

Não cabe "precipitarmo-nos à pergunta o que é?, mas sim a o que acontece?"³². Vejamos as palavras do artista que foi um dos responsáveis pela interdisciplinaridade das artes ditas modernas. Kandinsky, ainda no início do século, ponderava sobre os meios "que permitiriam a construção sobre o princípio da dissonância (...), de modo que cada linguagem desenvolvesse suas potencialidades de forma independente, ligadas apenas pelos aspectos de sua essência material. (...), excluindo possíveis conteúdos que saturaram de significados simbólicos os procedimentos técnicos"³³. Creio que, no caso da CC 3, não será possível concordar com Kandinsky.

Não é possível sua fruição desinteressada. Que estranhas relações não existem sob a reunião da voz magnética da diva atávica peruana e a beleza convulsiva do mito norte-americano? Entre a voz dos celestiais planaltos andinos e suas ricas plantações de folhas de coca e a cocaína/make-up no rosto da estrela cinematográfica, uma mulher **suicidada pela sociedade?** Que relações CC 3 traça ao inundar o ambiente com o canto do *Xtabay* – canto cósmico da cultura inca – e a exibir, em órbita, imagens hollywoodianas, estruturalistas, sim, mas bem espetaculares? E os corpos de ar, os balões de festa? Uma aleatória? A música epifânica

foi sugestão de Neville, perguntado por HO sobre a utilização de algo bem "arquetípico". Intencionalmente, ela não está ali para sublinhar a imagem. E, no entanto, sublinha. Alguma coisa acontece quando a música cruza a projeção. Isso é notável no trecho em que a *Cosmococa*, *latu sensu*, aparece. Eventualmente a sintaxe materializa-se, como um peixe que, rápido, vai à tona para, então, submergir diante de nossos olhos, desaparecer. Surpreendente. Num de seus cadernos da época, HO comenta as evocações sonoras: "(...) é signo-símbolo e elemento acidental"³⁴. O grifo é dele. Essa simultaneidade de elaboração/invenção está contida em algo que posteriormente ele esclareceria: "(...) o processo de mistificação é muito importante, mas ele tem de vir acompanhado com o de desmistificação"³⁵. Isso é a mesma coisa que dizer **eu sou o paradoxo**. Sobre a *Cosmococa*, afirma que "cada coisa é a concreção dessa categoria, essas categorias são coisas desconhecidas, não são categorias estabelecidas, com uma visão única (...), cada coisa inaugura aquela categoria outra vez"³⁶. É lícito admitir que o ciclo das obras "afirma a primazia do olhar e a experiência dos sentidos na construção de uma vivência crítica da linguagem e do mundo"³⁷. Da CC 3, conhecemos e experimentamos os dispositivos coativos, mas não sabemos identificar-lhe a **mensagem**. Seria um abraço multidimensional e extasiado no espaço siderado, pós-geográfico e intercultural, à luz de cosmologias indefiníveis e marginalidade? É... Talvez seja por aí. Sobre a polissemia, Roland Barthes a descreve como um lance de dados "que põe uma questão de significado, e essa questão sempre aparece como uma disfunção, mesmo se essa disfunção for recobrada pela sociedade como um jogo trágico (...) ou poético; no cinema, imagens traumáticas estão em estreita ligação com uma ambigüidade (uma ansiedade) em relação ao significado dos objetos ou atitudes"³⁸. Obra cujo *quantum* extático é zero, excêntrica em si, só poderia surgir enquanto fruto de nossas inevitáveis ambivalências. É, de fato, um subjétil: uma singularidade "que não chegou a se modalizar nem se fez forma nem norma. Pura emoção.

Pura força. Significação³⁹. Um acontecimento entre a metáfora e o conceito.

Resta impetrarmos-nos em seus níveis subfísicos, em suas propriedades latentes, e considerar seus significantes, atentar para a sensação de conforto físico contraposta àquela de maravilhoso estranhamento visual e sonoro, e certo desconforto ético, devido à presença da droga.

Referências – explícitas ou não – a substâncias narcóticas povoaram importantes manifestações artísticas do Modernismo e Pós-Modernismo. Condená-las de imediato não seria muito democrático. Para ficar apenas com algumas personagens de relevo na história das artes visuais do pós-guerra, então Henry Michaux, Jean Cocteau, William Burroughs – que fez cinema estrutural já nos anos 50 –, Jack Smith, Paul Thek e Jean Michel Basquiat – são os primeiros nomes que me ocorrem – estariam condenados. A discussão não é simples e não está exatamente no foco de interesses deste texto, mas não dá para ser negligenciada. As insinuações de que a obra é apologia do assunto na verdade são redutoras. Espero ter alertado, ainda que de maneira sutil, quanto à articulação conceitual, não-episódica, da substância com as instâncias significativas da CC 3, sem perder de vista sua utilização como agente de ampliação da consciência.

Por outro lado, em 1966, HO explicitara o imperativo ético que passaria a conduzir seu comportamento, ao apresentar o *Bólido Caixa 18* – sua homenagem ao fora-da-lei Cara de Cavalo. Obra que bem poderia chamar-se *Reflexões sobre meus contemporâneos*. Mas Baudelaire... Na revisão dos mitos de sua época, a atitude elegíaca esteve associada à presença de substâncias narcóticas. Imputar-lhe cinismo por isso seria trair o aspecto confessional. É tendencioso afirmar que, "estranhamente relacionadas com a pobreza e com o espaço, estão as drogas e a astrologia, (...) nenhuma das duas está preocupada com o difícil trabalho de se fixar na realidade"⁴⁰. Será? E como ficam os desvãos do ser e sua ação no mundo?



Ao processo emancipatório dos objetos com que a arte deste século se viu às voltas, a CC 3 acrescentou a droga. Isso, com toda a carga alusiva aos estados de alteração da matéria, tão caros às imagens plásmicas. Uma Via-Láctea às avessas: *Cosmococa*. Legítima herdeira "das convicções anarco-sociais de John Cage"⁴¹, ela também faz ecos sonoros a Duchamp, na sua afirmação de que o grande artista de amanhã seguirá subterrâneo: "a escolha consciente da marginalidade como único terreno possível de indagação linguística em primeiro lugar, e depois estética, determina (...) com um rigor que outros não tiveram, uma escolha ideológica precisa"⁴². É uma posição extrema, reconheço, mas, como disse Mário Pedrosa, "não adiantam admoestações morais"⁴³.

Em sua gênese, a obra segue "forjando uma aliança politizada com uma parcela mais ampla da sociedade"⁴⁴. Não nos custa tomar conhecimento de que a tese central de Richard Wagner, ao conceber a obra de arte total – *gesamtkunstwerk* –, vislumbrava "complementaridade entre a revolução estética e a revolução social"⁴⁵. Carlos Zilio informa que HO aspirava a uma "totalidade cultural"⁴⁶. Ou, como diria Robert Smithson, à "marginália no centro". Ao que acrescento, à "transfiguração do tabu em tótem"⁴⁷, em nome de uma identificação pessoal com seus objetos de consumo – o sujeito que aceita ser consumido completa, voluptuosamente.

Como prática, é interessante notar que, em 1980 – portanto sete anos após a criação da CC 3, ainda que não a conhecesse – nas serigrafias que fez de Joseph Beuys, Warhol pulverizou pó de diamante sobre a imagem

do artista, elevando-o, assim, à categoria de ícone brilhante no *star-system* da cultura popular norte-americana. Nobre *make-up*. É a cultura do "cosmético"⁴⁸. Como um escapulário, ou seja, um sinal de devoção à invenção, a CC 3 existe sob o signo da "possessão", cuja ênfase reside na "idéia de conhecimento físico das imagens e dos meios de provocar o transe"⁴⁹. Os signos estão em rotação, enquanto o cinema está em trânsito. Ou em transe.

Música, Maestro!

Inscrita no plano das invenções topológicas especulativas, *Maileryn* é o índice irrefutável daquilo que HO deixará explícito em seu *Manifesto Cajú*, de 1979, a propósito do Pensamento trágico. No manifesto, HO afirma que "com a instauração do artista trágico começa o desaparecimento do herói romântico!"⁵⁰ e conclui, citando Deleuze em seu *Nietzsche et la philosophie*: "A mensagem feliz é o pensamento trágico; (...) trágico = alegre. A grande equação posta de outro modo. Querer = criar. Não se compreendeu que o trágico era positividade pura e múltipla, alegre e dinâmica. Trágica é a afirmação: porque afirma o acaso e, do acaso, a necessidade; porque afirma o devir e, do devir, o ser; porque afirma o múltiplo e, do múltiplo, o uno. Trágico é o lance de dados. Todo o resto é nihilismo, *páthos* dialético e cristão, caricatura do trágico, comédia da má consciência"⁵¹.

O autor pronuncia-se, assim, em direção a uma experiência na qual "não há mais nenhuma distinção entre a imagem e o objeto, pois a distinção só vale devido à imobilização do objeto"⁵², na qual "a imagem-movimento é o objeto, é a própria coisa apreendida no movimento como função contínua"⁵³. Na CC 3, existe uma modulação das projeções das imagens-movimento. E o que é a modulação senão "fazer variar o molde, uma transformação do molde a cada instante da operação"⁵⁴?

Esboço ousado de sua busca pelo "constituível" ou "designável", a *Cosmococa* CC 3 tipifica a inquietação do artista

identificado com o estado de invenção que incorporou "outros padrões necessariamente instáveis e aleatórios como os dominantes no mercado consumidor"⁵⁵. Não existe o absolutamente aleatório. A *Play-invenção*, proposta de HO que visava, em última análise, a *criar-viver-consumir* o instante e os lugares, não exclui o emprego de um código intersemiótico próprio, oculto sob o fluxo do acaso. "Como poderia resultar do desejo inevitavelmente esteticista de ser contemporâneo o que só surge feito negatividade, intemperividade, estranheza, extemporaneidade?"⁵⁶. Por meio do signo e de uma atenção ao processo.

A liberdade designante é um dispositivo criativo, do qual os jogos de linguagens wittgensteinianos são um dos expedientes. Vejamos as transnominatórias presentes no título da obra: *Quasi-Cinema, Cosmococa, Maileryn*. São muito duchampianos... Essa predicação incompleta reclama complementos conceituais transitivos que, na entropia sofrida pelo cinema, nos aproximem de seu sentido.

Referindo-se a informação e entropia, Décio Pignatari registra: "Assim a diferenciação de formas e funções significa ordem, enquanto que a gradativa indiferenciação de formas e funções aponta para a desordem; quanto mais cresce a tendência organizativa, maior a sua capacidade informacional – não importando aqui se falamos de sistemas cósmicos (...) ou de sociedades. Na desdiferenciação (...) teríamos a tendência entrópica ou caótica (...)"⁵⁷. A entropia, na CC 3, é código. Arte no trapézio. Deve ser mesmo como ponderou Einstein: "É o fluir do mundo refratado (...), *significante* de fio a pavio. O sentido não basta, é preciso acrescentar a *significação*"⁵⁸. O grifo é meu.

Nela, a disparidade dos elementos avisa que "a idéia de *bom gosto* seria conservadora"⁵⁹. A partir da *junk culture*⁶⁰, enxergamos aquilo que Wagner preconizou há exatos 150 anos: "o que há de mais profundo e de mais nobre na consciência laica contemporânea, é a pura contradição, a negatividade que atravessa a nossa arte"⁶¹. Por isso devemos

evitar "nossa ignorância profunda do espírito de síntese e de analogia"⁶²; quando HO fala sobre o outro, está falando sobre uma modificação de si mesmo. É um exercício metamórfico cuja prática não oferece concessões àquilo já visto, já vivido, já conhecido. É o desconhecido que lhe interessa.

Agindo entre a épora e o drama, a obra procura um sentido, mais do que definir um, revelando que "o estado de embriaguez revela em nós (...) uma faculdade poética que busca nas coisas a confirmação de seu sentimento de plenitude"⁶³. No ambiente das propostas analíticas que decorreram do advento da arte conceitual, HO introduziu o grito. Aparentemente inarticulado, esse grito funcionou como um espinho crítico na carne dos valores dominantes da sociedade moderna. "É preciso ter coragem para admitir uma subjetividade caótica, cósmica"⁶⁴. A influência de Glauber talvez seja inegável. E, segundo Nietzsche, "nós precisamos, para um novo fim, também de um novo meio"⁶⁵. As *Cosmococas*, em sua gênese, são talvez as evidências mais viscerais desse projeto – a *program in progress*. Verdadeiras alegorias do consumo, nelas vemos o esforço da Arte em "ultrapassar a usurpação da linguagem pelo desenvolvimento cultural"⁶⁶, por meio de um cinema liberado de suas características menos elementares, exceto aquela que mais o sintetiza conceitual e fenomenologicamente: o fato de ser imagens fotográficas em movimento. *Moving Pictures...*

No mundo, "quando a gente mostra um homem dormindo, mostra um homem apolítico" (Warhol) e, quando a gente mostra "um homem que corre, que comete um erro ou que está apaixonado de forma patológica, mostra a imagem da meia-lua, no sentido em que a gente vê também a parte escura" (Peter Sloterdijk). *Maileyn* nos leva a crer no que a Ciência Social já sabe: não é pela repetição, mas, sim, pela transmutação dos fatos em jogos de imagens e símbolos carregados de interpretação e de valor que se atinge o corpo coletivo e se o transforma. Assim, se lhe alteram os estados – psíquicos e motores. Esse é seu torque contemporâneo da obra. Na obra, estão lá, como irmãs

siamesas, guerras e festas que proliferam a nossa revelia. A pureza é um mito. E o artista é a minoria específica no interior de uma minoria mais larga e menos consciente, todos submersos na teia de poderes institucionais constituídos do Pós-Modernismo⁶⁷ – sua verdadeira maioria. Agindo com Neville e por meio do cinema, HO figura como um poeta do câncer. Como um filósofo bacante, definiu sua obra enquanto síntese da consequência da descoberta do corpo.

* Artista Plástico e Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Linguagens Visuais - EBA-UFRJ

Notas

- ¹ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- ² PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini. Escritos (1957-1964)*. São Paulo, Nova Stella/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1986.
- ³ ROCHA, Glauber. *O Pensamento Vivo de Glauber Rocha*. São Paulo, Martin Claret, 1987, p. 5.
- ⁴ LEBEER, Irmeline. La vie peut être tellement excelente: une entretien avec John Cage. In: *Les Cahiers du MNAM*, Été 1995. Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 115. Trad. do autor.
- ⁵ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Ruptura e Vértice do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.
- ⁶ METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 47.
- ⁷ IVANOV, V. V. Sobre a estrutura dos signos no cinema. In: *Semiótica Russa*. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 260.
- ⁸ BRETT, Guy, Lygia Clark e Hélio Oiticica. In: *Latin American Artists of the Twentieth Century*. New York, MOMA, 1993. Catálogo da mostra, p. 103-105. Trad. do autor. Ver também, do mesmo autor, *Exploding Galaxies: The Art of David Medalla*. London, Kala Press, 1995.
- ⁹ CÍCERO, Antônio. O Moderno é o Império do Agora. In: *Caderno Idéias/Ensaio do Jornal do Brasil*, 8/3/1992, p. 11.
- ¹⁰ BURROUGHS, William. Entrevista concedida a Rodrigo Garcia Lopes. In: *Caderno Letras, da Folha de São Paulo*, 26/4/1992.
- ¹¹ BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1972, p. 20-21.
- ¹² OITICICA, Hélio. Bloco-experiências in *cosmococa - program in progress*. In: *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Centro de Artes HO, 1996, p. 180.
- ¹³ ARISTARCO, Guido. *Histórias das Teorias do Cinema*. Vol. 2. Lisboa, Arcádia, 1963, p. 239.
- ¹⁴ SAGAN, Carl. *Cosmos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.

- ¹⁵ OITICICA, Hélio. Brasil Diarréia. In: *Arte Brasileira Hoje*. Gullar, Ferreira (coord. geral). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973, p. 148-149.
- ¹⁶ WARHOL, Andy. *The Last Interview*. Milano, Flash Art (International Edition), abril 1987, p. 43.
- ¹⁷ Para compreensão mais aprofundada da história do cinema de artista, no Brasil, e no mundo, ver o livro de Lígia Canongia, *Quase Cinema*, publicado pela Funarte em 1981.
- ¹⁸ VIEIRA, João Luiz. O Olhar Obsessivo de Warhol. In: *Caderno Idéias/Ensaios do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10/3/1991, p. 4.
- ¹⁹ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 75.
- ²⁰ XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, p.16.
- ²¹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- ²² OITICICA, Hélio, 1996. *Op. cit.*, p.179.
- ²³ WAGNER, Richard. *A Arte e a Revolução*. Lisboa, Antígona, 1990, p.11.
- ²⁴ BUCHLOH, Benjamin. The Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art. In: *Artforum*, september 1982, p. 43. Trad. do autor.
- ²⁵ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 92.
- ²⁶ DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge (MA), The MIT Press, 1996, p. 383. Trad. do autor.
- ²⁷ SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangalé?*. Rio de Janeiro, Relume Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996, p. 106.
- ²⁸ OITICICA, Hélio, 1986. *Op. cit.*, p.103-5.
- ²⁹ JAKOBSON, Roman. Decadência do Cinema?. In: *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 155. Coleção Debates.
- ³⁰ ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. (Tradução, seleção e notas, Cláudio Willer). Porto Alegre, LPM, 1986, p.70.
- ³¹ Idem. A Encenação e a Metafísica, p. 68.
- ³² DERRIDA, Jacques, BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o Subjético*. São Paulo, Atelier Editorial/Unesp/Imprensa Oficial, 1998.
- ³³ TRAGTENBERG, Lívio. Correspondências entre Schoenberg e Kandinsky. In: *Folha de S. Paulo*, 8/5/1988.
- ³⁴ Observação no Notebook NBT 4/73, HO NYK, 1973, em 1/10/1973.
- ³⁵ CARDOSO, Ivan, LUCCHETTI, R.F.. *lvampismo, o Cinema em Pânico*. Rio de Janeiro, Ebal, 1990, p. 71.
- ³⁶ Idem, p.77.
- ³⁷ MESQUITA, Ivo. *Fotogramas, Arte e Cinema na Coleção Manelise Hessel*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Light, 1997. Catálogo da exposição.
- ³⁸ BARTHES, Roland. *Image. Text. Music*. London, Fontana Press, 1987, p. 39. Trad. do autor.
- ³⁹ SANTIAGO, Silvano. In: DERRIDA, Jacques, BERGSTEIN, Lena. *Op.cit.*, orelha do livro.
- ⁴⁰ WILSON III, William S. Arte: energia e atenção. In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 288. Coleção Debates.
- ⁴¹ CAMPOS, Augusto. Pós-Cage. In: *Caderno mais! da Folha de S. Paulo*, 6/9/1992, p. 6.
- ⁴² MENEGUZZO, Marco. *Memoria del Video*. Milano, Nuova Prearo Editore/PAC, 1987. Catálogo da exposição, p. 42. Trad. do autor.
- ⁴³ PEDROSA, Mário. *Aspiro ao Grande Labirinto*. *Op.cit.*, p.13.
- ⁴⁴ HERKENHOFF, Paulo. The Theme of Crisis in Contemporary Latin American Art. In: *Latin American Artists of the Twentieth Century. Op. cit.*, p.134-143. Trad. do autor.
- ⁴⁵ WAGNER, Richard. *Op. cit.*, p.25.
- ⁴⁶ ZILIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982., p. 33.
- ⁴⁷ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*. São Paulo, Revista da Antropologia, 1928.
- ⁴⁸ LEBENSZTEJN, Jean-Claude. ZIG ZAG. Paris, Aubier Flamarion, 1981, p. 32.
- ⁴⁹ ARTAUD, Antonin. *Op. cit.*, p. 71.
- ⁵⁰ OITICICA, Hélio. Manifesto Cajú. In: *Caderno Mais! da Folha de S. Paulo*, 16/2/1992, p. 20. Texto inédito, publicado por ocasião da retrospectiva itinerante do artista, iniciada no museu Jeu de Paume, promovida, entre outras pessoas, por Catherine David.
- ⁵¹ Idem.
- ⁵² DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a Imagem-Tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- ⁵³ Idem, p. 40.
- ⁵⁴ Idem, *ibidem*.
- ⁵⁵ PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Aracy Amaral (org.). São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 92. Coleção Debates.
- ⁵⁶ CÍCERO, Antônio. O Moderno é o Império do Agora. *Caderno Idéias/Ensaios do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 11.
- ⁵⁷ PIGNATARI, Décio. *Informação. Comunicação. Linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- ⁵⁸ METZ, Christian. A Significação no Cinema. *Op. cit.*, p. 52.
- ⁵⁹ OITICICA, Hélio. Brasil Diarréia. *Op. cit.*, p. 27.
- ⁶⁰ LIPPARD, Lucy. *Pop Art*. London, Thames and Hudson, 1985, p. 72. Trad. do autor.
- ⁶¹ WAGNER, Richard. *Op. cit.*, p. 69.
- ⁶² ARTAUD, Antonin. *Op. cit.*, p. 71.
- ⁶³ LACOSTE, Jean. *A Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1986, p. 77.
- ⁶⁴ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 70.
- ⁶⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo, Abril Cultural, 1974, p. 230. Coleção Os Pensadores.
- ⁶⁶ MINAS, Günter. Requisitos, vestígios, relíquias: Joseph Beuys y el filme. In: *Joseph Beuys, um programa de vídeo*. Munich, Instituto Goethe, 1990, p. 1.
- ⁶⁷ LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.