



Na trilha de *Cosmococa - Programa 'in progress'* de Neville de Almeida e Hélio Oiticica: heterotopia de invenção

Profa. Dra. Beatriz Scigliano Carneiro
Doutora em Ciências Sociais pela PUC-SP

Esta comunicação procura contribuir com a proposta do Colóquio de refletir acerca da história da arte a partir das metodologias recentes das Ciências Sociais. O diálogo entre estes dois campos de conhecimento nunca deixou de acontecer. Não apenas as ciências sociais e filosofia alimentam os conceitos da história da arte, mas o contrário acontece, especialmente quando algumas obras de arte exigem uma reformulação dos critérios de análise da vida social. Dentro dos limites de uma breve comunicação, escolheu-se *Cosmococa - Programa 'in progress'* de Neville de Almeida e Hélio Oiticica como caso que requer um arranjo inventivo de instrumental analítico, aqui apresentado de maneira preliminar.

Cosmococa - Programa 'in progress'

Cosmococa fora inicialmente uma idéia de Neville de Almeida, diretor de filmes experimentais e outros de sucesso comercial como *A Dama do Lotação*, para realizar um filme. Tornou-se quase-cinema em parceria com Hélio Oiticica. Os dois autores conheceram-se em 1968, quando Neville, após ter seu primeiro longa, *Jardins de Guerra*, mutilado pela censura promoveu uma sessão fechada para cineastas e amigos. Hélio impressionou-se especialmente pelo uso dos pôsteres na estrutura do filme e no fim da sessão se apresentou para conversar.¹ Anos depois, propuseram fazer um filme, no entanto, desencontros diversos acabaram por deixar Neville sozinho com a realização de *Mangue-Bangue*, do qual Hélio participaria. Reencontraram-se em New York. *Mangue-Bangue* foi exibido no MOMA. Sobre este filme escreveu Hélio:

MANGUE-BANGUE não é documento naturalista vida-como-ela-é ou busca do poeta artista nos puteiros da vida: é sim a perfeita medida de frestas-fragmentos filmes-som de elementos concretos [...] NÃO NARRAÇÃO montagem corte de planos takes deslocados fim do conceito de cinema verité já que o CINEMA É VERDADE e não representação da verdade {...} o q é a verdade, anyway? BULLSHIT.²

Cosmococa, título dado por Neville para seu novo projeto cinematográfico, começou a ser discutido. No entanto, ele e Hélio se ativeram ao que queriam, a saber, realizar uma experiência de

¹ Depoimento de Neville de Almeida em 11 de junho de 2003.

² Manuscrito de Hélio Oiticica, março de 1973.

NÃO-NARRAÇÃO, de NÃO-DISCURSO, contrariando a expectativa de contar uma estória, “*quanta leveza e q força emanam deste simples shift: não ater-se ao q se acha q deva ser e q não se quer fazer*”.³ A narração no cinema e a busca naturalista de reproduzir eventos com veracidade incomodavam os dois. O que interessava não era representação do tempo pela imagem movimento que reproduziria a passagem sucessiva dos momentos mostrando um antes e depois de uma linha evolutiva na qual se desenrolava a narrativa. Neville havia pensado anteriormente em fazer um filme só com slides, com base na idéia de que cinema afinal é constituído de ‘*motions pictures*’, e a projeção de slides, como se fosse uma película quadro a quadro, revelaria este segredo da magia do cinema. Buscavam evidenciar o arbitrário da construção da percepção do tempo ao inventar outras possibilidades.

O que seria um filme se tornou, pela discussão e parceria, *quase-cinema*: não é espetáculo, não é narrativa, nem um enredo contado quadro a quadro. *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*, afirmou Oiticica.⁴ Criaram um trabalho que também desafia a passividade da platéia cinematográfica ao convidá-la a realizar ações dentro desta *caixa de imagens*, expressão de Neville de Almeida. O Programa Cosmococa consiste em *momentos-frame*, fotografados no ato da brincadeira de espalhar cocaína nas capas de discos e livros, transformados em slides que deslizam nas paredes de ambientes-abrigos, cuidadosamente planejados, possibilitando vivências registradas em nove proposições, reunidas no *BLOCO DE EXPERIÊNCIAS – in COSMOCOCA*, abreviadas para CC, seguidas de um número.

COSMOCOCA - Programa ‘in progress’ conta com um ‘corpus’ principal de nove BLOCOS-EXPERIMENTOS, elaborados de 13 de março de 1973 a 13 de março de 1974, e identificados pela abreviatura CC, seguida de um número, marcando a seqüência cronológica da sua invenção. *CC1 TRASHSCAPES, CC2 ONOBJECT, CC3 MAILERYN, CC4 NOCAGIONS, CC5 HENDRIX WAR*. Neville desenhou as carreiras de coca sobre as imagens escolhidas para estes cinco blocos e Hélio as fotografou, montando a série de slides. *Se se usam tintas fedorentas e tudo que é merda nas obras de arte (plásticas) por que não a PRIMA [apelido carinhoso da cocaína dado por Hélio] tão branca, brilho e tão afim aos narizes gerais?*⁵ Depois elaboraram junto, o *set* de cada ambiente. O que seria cenografia de cada tomada de cena transformou-se no que hoje se chama ‘instalação’.

Seguem ainda: *CC6 COKE’S HEAD SOUP*, proposta com Thomas Valentin em 25 de setembro de 1973, parodiando o título do álbum de Rolling Stones *Goat’s Head Soup*; *CC7*, a ser desenvolvida com Guy Brett, crítico de arte inglês e amigo de Hélio, mas que não saiu do esboço. Depois, veio *CC8 MR.D or D OF DADO*, cujos slides contaram com a colaboração do escritor Silvano Santiago. Por fim, para comemorar um ano de Cosmococa, a proposta de 13 de março de 1974: *CC9 COCAOCULTA RENÔ GONE* para ser empreendida por Carlos Vergara. Destes quatro últimos, apenas *CC6* e *CC8* contam com material suficiente para montagem.

Cosmococa é Programa, e não um projeto pois aglutina proposições experimentáveis. Programa remete a uma outra possibilidade, descrita por Gilles Deleuze quando este a encontra em escritores de língua alemã e inglesa, em contraposição a uma tendência comum da literatura francesa:

Já não há o infinito relatório das interpretações [referindo-se à literatura francesa], mas processos acabados de experimentação, protocolos de experiência. Kleist e Kafka passavam seu tempo fazendo programas de vida: os programas não são manifestos e, menos ainda fantasias, mas meios de orientação para conduzir uma experimentação que ultrapassa nossas capacidades de prever.⁶

Programas não projetam ações e obras para o futuro, mas esperam que se inicie a experimentação.

³ H. Oiticica, *Neyrótica/Não-Narração*, in L. CANONGIA, *Quase-cinema: cinema de artista no Brasil*, p.23

⁴ Manuscrito de Hélio Oiticica, março de 1973.

⁵H. OITICICA Bloco-experiências in *Cosmococa, Hélio Oiticica*. Jeu de Paume. p. 180.

⁶ Gilles Deleuze, *Diálogos*, São Paulo: Escuta, 1998, p. 61.

O subtítulo 'in progress' mostra também que o Programa não se situa como obra fechada, pois cada exibição, pública ou privada, mobiliza recursos que nunca serão totalmente iguais. Quem experimentou CC3 e CC5 em duas outras montagens diferentes assegura que, a cada vez, o espaço e as sensações serão únicos. Hélio deixou instruções precisas, inclusive para exposições privadas em espaços restritos. Neste último tipo de exposições estão previstas adaptações ao espaço local, seja apartamento, seja jardim, e sugerem verdadeiras festas. Para cada bloco-experiência há uma ficha com especificações técnicas básicas, recomendações para projetar os slides, para a trilha sonora, para o set da performance e para atividades dos participantes, tanto nas apresentações públicas, quanto nas restritas.

COSMOCOCA - Programa in progress integra um plano de trabalho maior de Oiticica, que ganharia a forma de um livro, intitulado *Newyorkaises*,⁷ reunindo suas experiências e proposições diversas realizadas no seu "abrigo do norte", como apelidou New York.

Estas proposições ficaram guardadas por vinte anos. Hélio dizia estar *sentado sobre dinamite*. Não apenas pelo uso da cocaína como pigmento, apontando ser ele e Neville usuários sem arrependimentos, mas pela inventividade da proposta, situada entre os campos do cinema e das artes plásticas. A primeira montagem pública foi realizada em Rotterdam em 1992, na retrospectiva de Hélio Oiticica realizada em um mostra itinerante por vários países. No Brasil, a primeira montagem pública foi de CC5 em 1994, na Galeria São Paulo, na capital paulista. Em 2003, trinta anos após a elaboração da proposta, foram montados na Pinacoteca de São Paulo, quatro blocos dos cinco realizados com Neville. "*O que é isto? Trinta anos de espera! Por incrível que pareça, esta demora... O mundo teve que evoluir para esta obra aparecer!*"⁸

CC1 TRASHSCAPES.⁹ O público se acomoda em colchões escuros e travesseiros soltos e é convidado a lixar a unha, postura preguiçosa de "pouco se lixando". No escuro, por um minuto, apenas o som de forró de Luiz Gonzaga – *Ah! Isto aqui tá muito bom. Isto aqui tá bom demais...*, começa então a projeção dos slides, ocupando duas paredes inteiras, uma em frente da outra. Fotos diversas de três séries: série do pôster preto e branco de Luis Fernando Guimarães, ator amigo de Hélio,¹⁰ vestindo *Parangolé 30 Capa 23 M'Way Ke*, da série Parangolé realizada em Nova Iorque. Uma foto do rosto de Luis Fernando aparece sobreposta ao pôster em alguns slides desta série. A série do rosto de Buñuel, capa do suplemento dominical do New York Times de 11 de março de 1973. A série da capa do álbum de Frank Zappa: *Weasel Ripped my Flesh*. (doninhas rasgaram minha carne): um desenho estilo quadri-nho anos 50, um rosto de um rapaz estilo 'clean-cut'¹¹ arranhado pela mordida de uma doninha grudada na sua bochecha. E uma única foto de Neville, camiseta listrada ao telefone. Nos slides, aparecem objetos diversos: espelho redondo, canudos de dólar, facas, navalhas, cinzeiros cheios. Trilha sonora com trechos de baião, Luis Gonzaga, Pífaros de Caruaru, Stockhausen, Hendrix, sons da rua. Linhas brancas traçadas sobre as imagens das séries, sobre o pôster, sobre o rosto de Buñuel, sobre a capa do disco, linhas compostas de finas carreiras de cocaína. Mancoquilagem.¹² A coca cósmica.

CC2 ONOBJECT.¹³ Espuma grossa no chão, coberta com tecido branco, espalhados pelo ambiente: bolas, cubos, cones, cilindros azuis, vermelhos, verdes, amarelos todos de espuma. O convite é para dançar, pular, jogar as formas geométricas. Quatro paredes com slides. Começam enquadrando apenas a face de Yoko Ono, tal qual aparece na capa do livro *Grapefruit*, edição americana de 1972, mancoquilada em desenhos diversos, depois vai aparecendo slide a slide o livro de Heidegger *What's a*

⁷ Rascunho da seqüência dos 13 Blocos-Seções que fariam parte de *Newyorkaises*, *Cosmococa* aparece citado como a quarta parte da proposta. Tombo ItauCultural 274/74

⁸ Depoimento de Neville de Almeida de 11 de junho de 2003.

⁹ Paisagens residuais.

¹⁰ Não confundir com o ator homônimo, hoje da Tve teatro, que na época era do grupo teatral "Asdrúbal trouxe o trombone".

¹¹ "Limpinho e bem aparado", expressão americana da época para designar os jovens "caretas".

¹² Maquilagem + Manco Capac, o herói civilizador dos Incas que trouxe a coca para seu povo.

¹³ Nome decorre das fotos de Yoko Ono, leituras simultâneas possíveis: On objet: sobre objeto, Ono-Object: Ono como objeto, O No-object: ou não objeto.

thing, vindo do lado esquerdo, seguido por *Your Children* de Charles Manson. A trilha sonora fora retirada do álbum duplo *Fly* de Yoko Ono, e uma das faixas intitula-se *Body is the scar of your mind* (o corpo é a cicatriz da sua mente). A música, os objetos e a espuma tornam fácil aceitar o convite aos saltos, à dança e ao brincar com os outros participantes. Pisa-se com esforço sobre um chão de espuma que desestabiliza e acolhe a queda. Ao mesmo tempo instiga a reflexão: “*What’s a thing?*” indaga Heidegger ao lado de Yoko mancoquilada. Que coisa é essa que a cada movimento, marcado por um slide, vai justapondo ONO, HEIDEGGER e MANSON. Manson, o mandante do assassinato de Sharon Tate, mulher do cineasta Roman Polanski, e hóspedes que estavam na casa, crime famoso de 1969, presente ainda na mídia nos anos 70. O livro *Your Children*, lançado aquele ano de 1973, transcreve integralmente a declaração processual do acusado.¹⁴

CC3 MAILERYN.¹⁵ No chão de areia coberta de vinil de forma irregular como dunas flutuam bexigas em amarelo e laranja. Os participantes são convidados a deitar e rolar, arrastar-se e jogar as leves bolas amarelas e laranjas para o alto. Quatro paredes e o teto com face de Marilyn Monroe na capa do livro de Norman Mailer. O livro aparece primeiramente embalado por papel celofane que quadro a quadro vai aparecendo rasgado, enquanto que a mancoquilagem com cocaína vai se alterando, ora leve, ora carregada quase grotesca. Yma Sumac, cantora peruana dos anos 50-60, apresenta canções latinas na trilha sonora. “*O bagulho é louco mas o processo é lento*”, assim alguém deixou escrito em um dos balões de CC3 Maileryn na mostra de 2003. Percebeu-se a passagem do tempo em um ritmo que contrariava a aparente velocidade da sucessão dos slides se alternando nas paredes da ‘caixa de imagens’.

CC5 HENDRIX-WAR. Slides com a face de Hendrix, capa do disco War Heroes, em todas as paredes e no teto. Redes espalhadas pela sala. Os pés leves sem tocar o chão, flutuar. Apesar da trilha sonora ser Hendrix a proposta é relaxar o corpo no casulo-rede, que Neville, exagerado, denominou “*útero*”,¹⁶ mas a experiência não aponta para uma regressão e sim para um encasulamento provisório de lagarta atenta, transmutando sua gosma em asas. Algo mais simples que a busca de um renascer. Apenas sentir-se leve e passar do pesado ao flutuar. “*When things get heavier, call me helium*”,¹⁷ disse Hendrix em uma de suas entrevistas.

Dos nove Blocos CC apenas os de Yoko, Hendrix, Marilyn se referem diretamente a figuras dos meios de comunicação de massa. No entanto, o interesse em Yoko Ono considera seu trabalho em *Grapefruit* – livro de instruções poéticas referente à arte conceitual. Segundo Hélio em seus manuscritos, Yoko seria uma figura que escaparia do consumo de massa exatamente por manter uma atitude experimental para alimentar sua arte. As celebridades aparecem mediadas pela palavra escrita, Yoko autora de *Grapefruit* e da trilha sonora usada em CC2; Marilyn aparece na capa do livro de sua biografia escrita por Norman Mailer, lançado na época. Segundo Ivana Bentes, a questão colocada por Hélio vai muito além de uma referência apressada: “*Como reinventar uma persona pública, como se apropriar de sua imagem para outros fins que não a representação, imitação ou caricatura, como experimentar o ‘outro’ por meio da imagem –performance?*”¹⁸

Heterotopia

Heterotopia consiste em um conceito procedente das ciências biológicas e médicas, indicando órgãos ou tecidos que ocupam outros espaços que não aqueles que lhes seriam destinados, podendo

¹⁴ O livro que aparece em CC2 é de Charles Manson, *Your children*. New York: David Lee & The Vanishing Rotating Triangle Press, 1973, 24p. Um opúsculo que reproduz o depoimento no tribunal de Manson, o mandante do assassinato da atriz Sharon Tate, destacando-se suas declarações autoritárias acerca da salvação da humanidade. Este texto está atualmente disponível na internet.

¹⁵ Fotos da capa do livro de Norman Mailer sobre Marilyn Monroe, lançado onze anos depois da morte da atriz.

¹⁶ Depoimento de Neville de Almeida de 11 de junho de 2003.

¹⁷ “*Quando as coisas se tornarem pesadas demais, chama-me Helium, o gás mais leve que existe*”, frase de Hendrix.

¹⁸ Ivana Bentes. *HO and the cinema world*. In C. BASUALDO. *Hélio Oiticica: Quase-cinemas*. Hatje Cantz, 2001, p. 152.

ou não caracterizar uma patologia. No entanto, indicam algo a ser investigado. Na paleobiologia, a heterotopia tem sido recentemente levada em conta para esclarecer processos de transformações de espécies que incluem novas morfologias.

Michel Foucault empregou esse termo inicialmente em questões ligadas a linguagem. Em *A Palavra e as Coisas*, citou um texto de Jorge Luis Borges sobre as classificações de animais de uma enciclopédia chinesa. Esta enciclopédia classificava os animais em: "a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação ..." ¹⁹ Isso lhe causou riso e a suspeita de que existe "uma desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria do heteróclito", ²⁰ e de que não há um lugar comum para todas as coisas. ²¹

A noção de heterotopia foi deslocada pelo próprio Foucault da referência à linguagem para um uso voltado à análise dos espaços existentes. Em uma conferência de 1967, em um encontro de arquitetos, Foucault apresentou uma comunicação, *Dos espaços outros*, publicada apenas em 1984, no qual heterotopia passou a definir espaços específicos que se situariam dentro dos espaços sociais cotidianos com funções diferentes destes e muitas vezes opostas. Espaços onde se reuniram resquícios de vários outros espaços e tempos formando um conjunto que se deslocaria do cotidiano, permitindo experiências paralelas diversas.

Em pleno auge da difusão de um pensamento que privilegiava a história e o tempo em nome de uma atuação política, nos anos 1960, Foucault reiterou que o tempo era uma obsessão do século XIX e que "nossa época atual será talvez a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, na época do perto e do longe, do lado a lado, do disperso". ²² O tempo apareceu como um jogo de distribuição de elementos no espaço e não em sua autonomia pretensamente revolucionária.

O espaço é local vivenciado. Os espaços vividos não seriam vazios onde estariam coisas e pessoas, mas um conjunto de relações que definiriam localizações irreduzíveis umas às outras. Descrever tais espaços idealizaria a rede de relações que os definem. Entretanto, o interesse de Foucault com o uso da noção de heterotopia incidiu em lugares com a propriedade de se relacionar com todos os outros espaços de um modo que neutralizam, suspendem ou invertem o conjunto de relações refletido ou designado por eles. Esses lugares se classificam em dois tipos: as *utopias* – locais sem lugar real, projetados para um futuro ou associados a um passado, sempre em referência a um presente que se quer negar, e as *heterotopias* – locais reais vivenciáveis, mantendo porém uma configuração isolada, nos quais a vida social pode aparecer contestada, invertida ou reduzida a apenas alguns de seus aspectos.

Na linguagem, a inquietude proporcionada pela heterotopia decorre das palavras se referindo a elas mesmas, sem fábulas ou projeções. As utopias por sua vez, deslocam-se do espaço real onde se vive e o substitui por uma esperança de futuro de harmonia e felicidade, ou, também de catástrofe. Entretanto, nunca se presentificam, sempre imperfeitas, sempre dirigidas, em compasso de espera, a alguma coisa que não está lá, talvez apenas em mitos. A heterotopia, uma contestação real do espaço cotidiano, acontece efetivamente, está presente, não projeta nenhuma fábula fora dela.

As utopias consolam porque, se não dispõem de um tempo real, disseminam-se no entanto, num espaço maravilhoso e liso: abrem cidades de vastas avenidas, jardins bem cuidados, países fáceis, mesmo que o acesso a eles seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida, porque minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque quebram os nomes

¹⁹ Michel FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, São Paulo: Martins Fontes, p. 5.

²⁰ Idem, p.6.

²¹ Idem, p. 6.

²² Michel FOUCAULT. *Des espaces autres, Dits et Ecrits IV*. p. 752.

²³ Michel FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 6.

comuns ou os emaranham, porque de antemão arruinam a sintaxe, e não apenas a que constrói a frase mas também a que, embora menos manifesta, faz manter em conjunto (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. É por isso que as utopias permitem as fábulas e os discursos [...] as heterotopias dessecam os assuntos, detêm as palavras sobre si mesmas, contestam, desde a sua raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e tornam estéreis todo o lirismo das frases.²³

Na época, Foucault propôs uma heterotopologia, uma anti-tipologia, para a leitura destes espaços diferentes. Estabeleceu alguns princípios para a análise tipológica. Apesar de reconhecer de início que não há uma forma universal de heterotopia, estabelece como primeiro princípio que todas culturas do mundo apresentam alguma heterotopia. Outro princípio é a capacidade de receber funções diferentes das que desempenhava nos primórdios de sua constituição, devido a mudanças culturais diversas. O terceiro traço se refere à capacidade da heterotopia em “justapor em um único lugar real vários espaços, vários locais que são incompatíveis neles mesmos”.²⁴ São aqui descritos o teatro, o cinema e a mais antiga heterotopia com esta característica de locais contraditórios justapostos: o jardim.

As heterotopias têm ligação com as heterocronias, resultantes da *découpage* do tempo. Podem ser marcadas pela ruptura com o tempo tradicional, pelo tempo da festa ou do tempo acumulado. Os museus, as bibliotecas exemplificam o acúmulo de tempos eternizados em um mesmo espaço, o que se tornou uma das características de nossa cultura. As heterotopias também se caracterizam por algum tipo de sistema de entrada e saída. Podem ser locais específicos de purificação ou do confinamento de certas atividades, como os bordéis. Por fim, as heterotopias cumprem uma função em relação ao espaço restante, seja pela criação de um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório o espaço real do dia a dia, seja pela criação de outro espaço real ordenado, metuculoso, tão perfeito, que o espaço cotidiano aparece em suas imperfeições.

Daniel Dèfert descreveu em um artigo a trajetória da noção na obra de Foucault e a recepção desta em etapas diversas. As heterotopias são contra-espacos, interpenetradas pelos espacos que contestam; não refletem a estrutura social ou econômica, não são sistemas sócio-históricos e, sim, rupturas na vida ordinária, “apresentação polifônica da vida”.²⁵

A noção de heterotopia teve fraca recepção na época. Foucault deixou-a de lado – só autorizou a publicação do artigo referente a ela às vésperas de morrer em 1984 – e seguiu investigando as relações de poder, sem nunca perder a dimensão de que o espaco e não o tempo consiste no suporte das relações sociais. “A descrição espacializante dos fatos do discurso desemboca na análise dos efeitos de poder que estão ligados a eles”.²⁶

A heterotopia inventa um coletivo vivido, coincide com a prática real das pessoas, ou no exercício de sua liberdade ou então nas relações de dominação – não é um território abstrato onde se instala uma *sociedade*. Heterotopia apresenta uma duplicidade, de um lado, pode se referir a situações de exercício de liberdade, campo aberto para experiências reais sem idealizações dos elementos concretos que ali estão. De outro lado, remete à realização de utopias da sociedade, instituindo formas evidentes de dominação delimitadas em espacos configurados como heterotopias: prisões, campos de concentração – criados, por exemplo, em nome de um bem-estar da sociedade, da regeneração do criminoso ou de purificação pelo castigo.

Estas segundas heterotopias, porém, aparecem como realização imperfeita de ideais utópicos. As relações que se estabelecem dentro dos seus espacos são julgadas em função da eficácia do cumprimento da concepção idealizada que as conformou. Nas prisões, por exemplo, algumas formas de sociabilidade reais que ali são criadas aprimoram a organização do crime – cujo combate é uma das metas da prisão – no entanto, são negadas enquanto uma conseqüência inevitável da vida real

²⁴ Michel FOUCAULT. Des espaces autres, *Dits et Ecrits IV*. p. 758.

²⁵ Daniel DÉFERT, Foucault, Space, and Architects. *Politics-Poetics Documenta X – The Book*, p. 274.

²⁶ M. FOUCAULT, Perguntas a Michel Foucault sobre la geografia, *Microfísica del Poder*, p. 118. A partir dos anos 1990, o conceito de heterotopia tem sido crescente inspiração para estudos geográficos e sociológicos. Cabe aqui uma referência ao livro de Edward W. Soja, *Geografias Pós-Modernas: a reafirmação do espaco na teoria social crítica* publicado no Brasil.

inventada pelo cárcere e sim, consideradas como falhas ou inadequações organizacionais, indicando a constante necessidade de reforma e aprimoramento em direção ao ideal.

Considerar prisões e outras formas de utopia que se pretendem realizadas, como heterotopias implica analisar as relações estabelecidas pela invenção desse coletivo encarcerado sem referência ao normativo e sem comparação com o cumprimento de metas. Analisar como heterotopias estes espaços que se avoram em materializações de utopias em constante aperfeiçoamento evolutivo, permite que se descrevam os jogos de verdade aos quais seus efeitos estão atrelados. A heterotopia, também, se propõe uma analítica a partir da observação do efetivamente vivido, neste sentido transborda dos limites da filosofia para servir como ferramenta de investigação da vida social.

A noção de heterotopia de Foucault materializava-se nas artes plásticas em trabalhos marcados pela justaposição de coisas não usualmente encontradas juntas e por um desafio às formas narrativas. No Brasil, Hélio Oiticica mostrava por esta época, em 1967, sua *Tropicália*; nos Estados Unidos, as colagens da *pop-art* consolidavam tendências; na Alemanha, Beuys criou um ambiente para explicar quadros para uma lebre morta, entre outros.

Heterotopia significa, não pela semelhança, como na maneira que a metáfora trabalha – uma coisa sendo usada para se assemelhar a outra, mas pela similitude, mais um exemplo de metonímia, como na maneira que Magritte explora em suas pinturas, nas quais o sentido é deslocado por uma série de proteções estabelecidas entre um significante e um significado em detrimento de um referente direto.²⁷

Semelhança depende de uma referência a um original que se torna critério de classificação e hierarquização das cópias, medindo sua aproximação ou afastamento dessa origem.

A similitude traz séries sem começo nem fim, sem hierarquia, correndo pela superfície, e “se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição que corre através dela”.²⁸ A similitude estaria na ordem das coisas e que a semelhança pertenceria à ordem do pensamento. Relações de semelhança são estabelecidas pelo pensamento ao avaliar, comparar, hierarquizar as relações de similitude. As heterotopias inquietam, pois desafiam as representações ao justapor coisas não usuais em conjuntos precários e incertos. Mostram que pensar não exige necessariamente o representar.

Cosmococa exige uma atenção maior à duração do movimento de imagens projetadas, há música, há convite para que o espectador se torne performer dentro da proposta. Seqüência de sons, seqüência de gestos, seqüência de slides dentro de uma caixa, similar a um bólido, obra de Hélio Oiticica nos anos 60, só que aqui um bólido penetrável. Estes Blocos-experimentos trazem a percepção de um tempo dentro de uma caixa bólido heterotópica. Não um tempo utópico de um ‘futuro melhor’ ou referente ao passado, mas ao tempo do que se desenrola ali, naquele momento, naquele espaço, no ato de mover-se desacelerado em redes, lixando unhas, dançando ou rolando em areia plastificada, na seqüência das músicas e das imagens. Cosmococa amplia a noção de heterotopia ao programar uma experiência heterotópica do tempo por meio da vivência de ritmos. Hélio afirmava que: “*O que eu faço é música*”. A heterotopia de *Cosmococa Programa in ‘progress’* incorpora trajetos por trilhas entre os elementos do espaço a serem percorridos com ritmo de cada um.

Cocaína é nada. Invenção é tudo.²⁹

No entanto, é a cocaína que lá está como parte cósmica da invenção, brilhante com seus cristais roliços e translúcidos. Cosmococa, a coca cósmica, a transformação de uma coisa em outra coisa, transmutação. Invenção do pigmento cafunável. Capaz de sutilmente reverberar a luz. Brilhar no branco mais branco. Desenho começa com a paródia parodiada de plágio de um sonho surrealista

²⁷ K.HETHERINGTON, *The badlands of modernity*, p. 43.

²⁸ M. FOUCAULT, *Isto não é um cachimbo*, p. 60-1.

²⁹ Neville de Almeida, depoimento de 11 de junho de 2003.

Chien, se estende à capa do disco, brincadeira de quem cafunga, trilha do poster de Guimarães. Entra por Yoko, revela Marilyn e Hendrix. A coca faz a ligação cósmica em suas linhas. Cada traço unindo-se captando o que interessa dos rostos. na paródia-plágio, pintura em branco brilho. Linhas liberadas da representação, liberadas da tentação de conformar figuras, recriam seus rostos. e dão ritmo à seqüência de slides. Linhas de fuga e linhas forjadas pelo jogo.

A cocaína vai entrando devagar nos anos 1970, em New York, se acertando com as configurações geopolíticas do narcotráfico, que já existia. Os refugiados de Cuba, prestadores de serviço para a CIA, passaram a cuidar da introdução da cocaína no setor leste dos Estados Unidos.³⁰ As drogas mais disseminadas na época, porém, eram ainda os derivados do ópio – heroína a principal, a maconha, e drogas alucinógenas, associadas à ampliação da consciência, como o LSD, cuja recente proibição a lançou com sucesso no mercado ilegal..

A cocaína é o alcalóide da folha de coca, de uso milenar na América do Sul. No Império Inca seu uso era exclusivo do lazer dos nobres. Dentre os principais efeitos da cocaína estão eliminação do cansaço, exacerbação da atenção ao ambiente circundante. O alcalóide não abre portas imagéticas, com ele se presentificam as percepções. Seus efeitos se opõem aos alucinógenos que induzem na bioquímica cerebral as sinestias, a exacerbação da fantasmática, as imagens. O fluir temporal se estanca com os sonhos proporcionados pela branca prima andina e se abre para a percepção simultânea dos eventos circundantes, a consciência fica onde sempre esteve. Essa percepção de simultaneidade, que pode ser exacerbada pela cocaína, mas não necessariamente, foi aproveitada no ambiente Cosmococa, no qual o pó entra também como pigmento de desenho. Heterotopia audiovisual.

“Eu não me transformei em um artista plástico, eu me transformei em um declanchador de estados de invenção”.³¹ Oiticica preferia o termo invenção à palavra criação. Para ele criar obedecia a um impulso naturalista de realizar formas originárias, que prescindia da experimentação. E inventar para Hélio decorre da experiência, não surge espontaneamente, mas resulta de necessidades sentidas, de exigências postas pelo percurso de cada um. A perspectiva aberta pelo destaque dado à invenção encontra o fluxo de uma retomada da sociologia apresentada por Gabriel Tarde (1843-1904), morto há cem anos atrás, mas cujo trabalho apresenta intensa atualidade especialmente por não fazer uma divisão entre indivíduo e sociedade, principio que se naturalizou no pensamento social.

A sociedade não seria uma entidade exterior coercitiva ao indivíduo, e sim contingente, dependente das experiências, paixões e encontros aleatórios entre pessoas e grupos. A Sociologia estudaria não as ‘representações coletivas’, conforme preconizava Durkheim, contemporâneo de Tarde, mas correntes diversas de crença e vontades. O que lhe interessava eram aos acontecimentos singulares, onde questões são colocadas seguidas por soluções diversas. A lógica social é uma modalidade de produção de vínculos, de laços sociais. Vínculos baseados em imitação – a pedra de toque para distinguir o que é fenômeno social seria verificar sua transmissão de um indivíduo a outro – e modificados pelas invenções.

Invenção para a Sociologia seria o cruzamento de séries imitativas, ordenadas de modo inovador, em resposta a alguma necessidade ou a alguma experiência. O indivíduo não ‘cria’ uma invenção, ele aglutina diversas injunções e tal como numa *assemblage*, ele propicia o encontro de fluxos imitativos existentes. No caso de Cosmococa, o desenho com cocaína era uma brincadeira de usuário distribuir carreiras em cima de capas de livro e discos antes de cheirá-las. Neville transpôs isso para outro contexto, transmutando-a em pigmento ao fazer uma paródia deste ato para ser fotografado por Hélio para compor com outras invenções. Um fluxo imitativo: cheirar pó em capas de discos se cruza com outro fluxo imitativo, com o ato de desenhar e compor elementos para serem fotografados, que por sua vez se cruzam com proposta de chamar a participação do espectador, que já era alvo de outras ações de Hélio e assim segue a carreira da invenção na arte. Esta não sai de um vazio, mas da justaposição de elementos díspares que propõem outros sentidos para as coisas que ali estão. Outros vínculos e associações são possibilitados.

³⁰ T. RODRIGUES, *Política e drogas nas Américas*, dissertação de Mestrado em Ciência Política, PUC-SP, 2001 p. 253.

³¹ Entrevista de Hélio Oiticica. I. Cardoso & R. Luchetti. *Ivampirismo: o mundo em pânico*. Rio de Janeiro: Ebal, 1990, p. 77.

Na arte – atividade marcada pela invenção constante, mas também pelo atravessamento de fluxos imitativos de toda ordem – uma avaliação da qualidade da produção tem sido constante tema de debate. Para Gabriel Tarde, a invenção vem responder a uma questão e a uma necessidade social, é o que mantém os diversos setores da sociedade em movimento. A qualidade de uma invenção se mostra pelo grau de resolução de um problema ou de manifestação de alguma experiência, e também pelo fluxo imitativo que inicia.

Ezra Pound em seu ABC da Literatura, escrito em 1934 apresenta uma classificação, não das obras, mas dos seus produtores, baseada no critério da invenção. Para ele, inventores são apenas aqueles que desbravaram um novo processo em arte, uma linguagem nova, os que praticamente fundaram um estilo. Os que surgem depois, sem esta capacidade em apresentar uma linguagem nova, serão sempre imitadores. Dentro da imitação, ele estabelece uma graduação: pode se ser um mestre, e superar até o inventor do estilo; um diluidor; escritor razoável mas sem notórias qualidades; um beletриста, especialista sem atrativo em algum gênero, e um lançador de moda.

Pound não está preocupado em fazer sociologia e centra no indivíduo artista o peso da invenção. Também não procura mostrar a quais questões poderiam responder as invenções, ser um inventor decorre de uma percepção excepcional do campo estético e muito trabalho. No entanto, estabeleceu o que pode ser um critério de avaliação da qualidade das obras, critério baseado na ressonância que possam produzir, ao menos no campo artístico.

Cosmococa - programa 'in progress' foi um trabalho que ficou escondido por muitos anos, sem ter chance de expandir fluxos a serem imitados, exceto para pessoas muito próximas de Hélio e Neville. A importância inventiva deste trabalho tem sido avaliada apenas recentemente, não só no Brasil como em outros locais que contam com uma reflexão apurada acerca da arte contemporânea. Don Cameron curador da New Museum of Contemporary Art de New York, afirma:

Considerada até recentemente, algo anômala, dentro do desenvolvimento de Oiticica, a *Cosmococa* mostra o caso de que sua arte foi consideravelmente mais complexa do que até mesmo seus mais ardentes defensores podem imaginar.[...] Pois se o trabalho de Hélio Oiticica representa um dos últimos paradigmas importantes da arte do século XX, e se *Cosmococa* e as instalações Quase-cinema caracterizam a fase culminante de seu desenvolvimento, então se conclui que a história da arte definitiva dos últimos cinquenta anos não foi ainda escrita.³²

³² Dan Cameron, *Through the Glasse, Darkly*. In C. BASUALDO. *Op. Cit.*, p. 38.