Visualidades | ISSN: 2317-6784 DOI: 10.5216/v.v22/80951

Nietzsche em Hélio Oiticica: errâncias trágicas de um corpo embriagado pelas *Cosmococas*

Nietzsche in Helio Oiticica: tragic wanderings of an inebriated body through the *Cosmococas*

Nietzsche en Helio Oiticica: andanzas trágicas de un cuerpo ébrio por las *Cosmococas*

Gabriela Pereira de Freitas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília - DF - Brasil
E-mail: gabriela.freitas@fac.unb.br

Leonel Antunes Magalhães Ramos da Silva
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ - Brasil
E-mail: leonel_antunes@yahoo.com.br

Resumo: Neste artigo são analisados aspectos estéticos, filosóficos e materiais das *Cosmococas* de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida para compreender o corpo na experiência de um artista trágico. Com base em pesquisas no acervo do Projeto Hélio Oiticica, traçamos uma arqueologia dessa concepção, encontrando em Nietzsche a inspiração filosófica do artista e compreendendo o uso da cocaína como matéria-prima de criação. Assim, percebe-se como Oiticica encarava a experimentação como proposta estética que não desvinculava a arte da vida. Suas *Cosmococas* se mostravam como abrigo dado à experiência trágica que buscava transcender a individualidade em direção a uma coletividade.

Palavras-chave: Hélio Oiticica; *Cosmococas*; Nietzsche; artista trágico; corpo.

Abstract: In this article, aesthetic, philosophical, and material aspects of Hélio Oiticica and Neville D'Almeida's *Cosmococas* are analyzed to comprehend the body in the experience of a tragic artist. Through research in the Hélio Oiticica Project archive, an archaeology was sought to reveal the layers of this conception, finding inspiration in Nietzsche as the artist's philosophical influence and understanding the use of cocaine as a creative material. Thus, one can perceive how Oiticica viewed experimentation as an aesthetic proposition that did not disconnect art from life. His *Cosmococas* were shown as a refuge given to the tragic experience that sought to transcend individuality toward collectivity.

Keywords: Hélio Oiticica; C*osmococas*; Nietzsche; tragic artist. body.

Resúmen: En este artículo se analizan aspectos estéticos, filosóficos y materiales de las *Cosmococas* de Hélio Oiticica y Neville D'Almeida para comprender el cuerpo em la experiencia de un artista trágico. A través de investigaciones en el archivo del Proyecto Hélio Oiticica, se buscó trazar una arqueología que nos revelara las capas de esta concepción, encontrando en Nietzsche la inspiración filosófica del artista y comprendiendo el uso de la cocaína como materia prima de creación. Así, se percibe cómo Oiticica veía la experimentación como propuesta estética que no desvinculaba el arte de la vida. Sus *Cosmococas* se mostraban como refugio dado a la experiencia trágica que buscaba trascender la individualidad en dirección a una colectividad.

Palabras clave: Hélio Oiticica; *Cosmococas*; Nietzsche; artista trágico; cuerpo.

Introdução

Neste artigo, investigamos as referências a Nietzsche encontradas nas leituras dos escritos do acervo de Hélio Oiticica para a criação das obras híbridas e disruptivas da linguagem cinematográfica nas *Cosmococas* (1973 – 1974), elaboradas em parceria com o cineasta Neville d'Almeida durante a década de 1970 em Nova Iorque. Oiticica compreendia o cinema mais como processo do que como resultado, mas de forma diferente da que propunha Godard. Para o artista, em Godard há uma concepção de processo-evolução que tenderia a um fim específico: o filme. Oiticica, diferentemente, propunha um processo-mosaico, sempre em formação descontínua, em constante experimentação, o que implicaria na participação ativa daquele que experimenta a obra com seu corpo. Por isso, as *Cosmococas* tinham uma espécie de subtítulo que sempre as acompanhava: *Program in Progress*, ou seja, nunca acabado, a ser completado por quem da obra participa. Para ele, a luta contra a passividade da imagem implicava em um posicionamento político, tornando possível a dimensão da improvisação e da experimentação pelo participador.

Nos escritos de Oiticica há clara influência do pensamento de Nietzsche. As noções de errância, do artista trágico, da experimentação, dentre outras, mostram-se importantes para definir o movimento e o corpo como possibilidades da constante experimentação de linguagem em suas concepções híbridas entre instalação, performance, música, cinema, teatro, fotografia, entre outros. Para Oiticica, a descoberta do corpo levou à desintegração das velhas formas de manifestação artística, realçando a dimensão da música, inicialmente pelo samba e, posteriormente, pelo rock. Segundo ele, Hendrix, Dylan e os Stones seriam mais importantes para a concepção plástica da criação do que qualquer pintor depois de Pollock. Seriam verdadeiros artistas trágicos no sentido nietzschiano e, portanto, dionisíacos – assim como as experiências participativas propostas nos *quasi-cinemas* das *Cosmococas*.

Sobre as *Cosmococas – Program in Progress* (1973 – 1974)

As *Cosmococas* constituíram uma série de nove instalações participativas compostas de uma sequência de imagens não narrativas com aproximadamente trinta slides cada uma e trilha sonora. Os slides eram projetados em *looping* e as instalações continham cadeiras, redes, colchões, almofadas, balões e até mesmo uma piscina com instruções para a performance do participador, que se tornava, ele também, um artista durante a experiência. Das nove *Cosmococas* planejadas, apenas cinco foram montadas e se encontram hoje em exposição permanente em um pavilhão totalmente dedicado a elas no museu Inhotim[1], em Minas Gerais. São elas: CC1 – *Trashscapes*; CC2 – *Onobjeto*; CC3 – *Maileryn*; CC4 – *Nocagions*; CC5 – *Hendrix War*. Interessante observar no acervo do Projeto Hélio Oiticica os roteiros bastante detalhados de cada uma das performances e instalações que o artista realizava, sempre carregado de referências a outras linguagens artísticas e à filosofia, numa preocupação genuinamente estética com a experimentação do participador da obra.

A concepção de um espaço para a experiência sempre esteve presente na obra de Hélio Oiticica, desde seus *Metaesquemas* (1956 – 1958), em que, por meio da diagramação, experimentava com a forma e a cor no espaço da folha em branco e já questionava os limites espaciais da pintura, que não cabia mais na bidimensionalidade, conforme acreditava. De lá até *as Cosmococas*, Hélio elaborou séries de *Relevos Espaciais* (1959 – 1960), *Núcleos* (1960 – 1966), *Bólides* (1963 – 1979), *Penetráveis* (1961 – 1980), *Parangolés* (1964 – 1979), sempre tensionando ao limite as fronteiras entre linguagens, desfazendo-as em experiências do corpo no espaço – repercutindo também sua leitura fenomenológica de Merleau-Ponty.

Em todas as *Cosmococas*, fica clara a ligação entre cinema e instalação, não o cinema tradicional, mas, sim, uma subversão da forma cinema: existe uma projeção, porém, a narrativa não é linear, mas fragmentada; a sala é escura, mas não contém cadeiras que

1 *Cf.* Imagens do pavilhão no Inhotim disponível em: https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-cosmococa/. Acesso em: 20 nov. 2024.

imobilizem o corpo. Ao contrário, encontramos colchões para o gozo do ócio ao lixar as unhas com trilha sonora de Dominguinhos e Luiz Gonzaga, Pífanos de Caruaru, Stockhausen, Jimi Hendrix e sons da rua (CC1 – *Trashscapes*); também encontramos almofadas em formas de cubos, cilindros e cones que se apresentam como elementos a constituir qualquer configuração imaginada do espaço enquanto se ouve o disco *Fly*, de Yoko Ono (CC2 – *Onobjects*); nos deparamos também com um chão deformado de areia, coberto com lona, sobre a qual há balões que nos convidam ao puro e simples jogo de criança[2], ouvindo a voz da cantora peruana Yma Sumac (CC3 – *Maileryn*); há também uma piscina que incita ao mergulho e à perda da sensação de peso do corpo ao som de John Cage (CC4 – *Nocagions*); ou, ainda, redes em que o corpo suspenso se deixa balançar pela música de Hendrix (CC5 – *Hendrix War*).

Por isso, as *Cosmococas* são um *quasi-cinema*, como define Hélio Oiticica, em que o cinema é visto como instrumento para livre experimentação, repercutindo ecos do cinema experimental americano de Andy Warhol e, principalmente, Jack Smith, bem como em diálogo com propostas do cinema francês de Godard, especialmente o filme *One* + *One, Sympathy for the Devil* (1968). Nessa concepção, não há espaço para a vaidade do diretor, mas, sim, uma preocupação constante com o visual e a plasticidade cinematográfica como se a narrativa fosse uma sequência de blocos ou episódios editados ao próprio acaso. Para Oiticica, os *quasi-cinemas* não expunham intenções de chegar a um significado complexo e, neste ponto, ele criticava o próprio Cinema Novo[3] brasileiro como um tipo de cinema em busca de algo "transcendental e problematicamente profundo"[4], ou, ainda, com obrigação de um desfecho cultural. *Quasi-cinema* seria, portanto, um cinema-limite, experimental, como acredita ter sido realizado por Neville

2 A imagem do jogo e da criança remonta ao filósofo da antiguidade Heráclito de Éfeso (500 a.c. – 450 a.c.) que entendia a temporalidade como o jogo de uma criança. Esta imagem inspirou Nietzsche (2018) a escrever, em seu *Assim Falou Zaratustra*, sobre a criança como a mais alta transformação do espírito.

3 Dentro do universo do cinema, o projeto de filme experimental dos *quasi-cinemas* das *Cosmococas* (CCs) se insere também no debate brasileiro entre Cinema Novo e Cinema Marginal. Reflexo de uma polêmica da época, essa oposição entre os dois cinemas é menos estética que ideológica. Embora redunde no estabelecimento de categorias limitadas que desprezam as particularidades dos filmes, as CCs estão mais ligadas ao Cinema Marginal. Oiticica faz questão de marcar sua oposição em relação à seriedade e à espetacularização que o Cinema Novo parecia cada vez mais privilegiar.

4 Informação retirada de documento do acervo denominado Projeto Hélio Oiticica (PHO), catalogado com a identificação: 014.74-p2, 1974.

d'Almeida, seu parceiro nesta obra, em *Mangue Bangue* (1971). Nos *quasi-cinemas* a sequência de imagens fragmentadas em *slides* cria o que o artista chama de "*moment-frames*", um jogo aberto ao acaso e que se completa somente com a performance dos participantes.

Criar um ambiente para a participação era algo importante para Hélio Oiticica. "*Cosmomoca* é ambiência. É cosmo, não cosmética" (Buchmann, Cruz, 2014, p. 12). Em muitas de suas instalações, encontramos a preocupação em elaborar um espaço específico para a participação ligada ao lazer, por exemplo, não na concepção neoliberal que fazemos desta noção na contemporaneidade, mas, sim, numa ligação com o ócio, como a antítese mesma ao imperativo de produtividade ao qual estamos submetidos e que já incomodava o artista no final da década de 1960 e início dos anos 1970. Nesse sentido, Hélio, influenciado também pelas leituras de Marshall McLuhan, filósofo importante das teorias da Comunicação, criou, com base na noção mcluhiana de *aldeia global*[5], o conceito de *abrigo* ou *shelter*, em inglês, ou seja, que suas obras fossem esse lugar reservado e destinado ao ócio criativo e à experimentação (ideia desenvolvida mais tarde sobre a concepção do crelazer[6]). Para Oiticica, a criação e a própria existência dependiam do abrir-se à experimentação, uma postura de arte e de vida (em que arte e vida não se distinguem) que claramente faz alusão à teoria nietzschiana, como desdobraremos mais adiante. As estruturas labirínticas de suas obras convidavam a perder-se na experimentação possível dentro do abrigo.

Outra característica marcante nas imagens utilizadas em todas as projeções das *Cosmococas* é o uso do pó de cocaína como uma espécie de maquiagem ou contorno de formas e desenhos. Hélio e Neville chamavam esse efeito de *mancoquilage*, numa referência ao nome *Manco Capac* (nome do primeiro imperador inca

5 Aldeia global é um conceito desenvolvido por Marshall McLuhan sobre a ideia de que o uso de novas tecnologias de mídia interconecta pessoas em todo o mundo (MCLUHAN, 1977).

6 "Crelazer surgiu na minha evolução acima e depois da obsessão do mundo da imagem: acima da arte como exercício de recriação imagética, acima da dispersão do pensamento divertido. O ambiente do Éden, totalmente criado agora, é a primeira manifestação sintética do pensamento crelazer. [...] A aspiração ao retorno, ao lazer sem sentido, não o lazer da compensação de horas opressivas, não a alegria desviada da arte estabelecida – o que é arte, na medida em que se transformou na eterna masturbação de questões, que não me importa se são revisadas ou não: elas se comem, e isso basta. Mas qual mundo pode sair e crescer do sono do Éden, ou do Barracão a ser construído, ou dos desejos ocultos de um mundo em mudança?" (Citação retirada do Projeto Hélio Oiticica (PHO), catalogado com a identificação: Oiticica, PHO, 0215.68-pp. 65-66, 1965, tradução nossa).

e a quem se atribui a apresentação da folha de coca a esse povo para fins de cultivo e de prática religiosa), e à palavra *maquiagem*. A cocaína se torna matéria-prima para compor as imagens em cada uma das instalações: em CC1 a encontramos sobre o olho de Luis Buñuel estampado no jornal *New York Times*, fazendo referência à navalha de seu filme *Un Pero Andalulz* (1929) e ainda sobre a capa do disco de *Frank Zappa & Mothers of Invention*. Em CC2 vemos capas "mancoquiladas" dos livros *Grapefruit*, de Yoko Ono, *What is a thing*, de Heidegger, e *Your Children*, de Charles Manson. Já em CC3, o rosto de Marilyn Monroe aparece com intervenções sobre os lábios, olhos e sobrancelhas. As imagens de CC4 são referentes ao livro *Notations*, de John Cage, cuja capa é vista com algumas fileiras de cocaína e canivetes sobre ela. Finalmente, em CC5, vemos a capa do disco *War Heroes*, de Jimmy Hendrix, com interferências das mancoquilagens.

O início do êxtase: *Cosmococas*, cocaína e o sonho imanente de Nietzsche

O uso da cocaína como matéria de criação artística tinha muitos significados. Assim como para os incas a cocaína estava ligada a um estado de transe necessário à experiência espiritual, para Oiticica a substância também estava ligada à expansão de consciência para vivência da experiência estética, totalmente afastada, porém, de uma perspectiva religiosa, divina ou de algum tipo de experiência salvadora ou reveladora. O sentido era o de perder-se na experiência[7] que, para o artista, estava relacionada ao corpo, daí a importância dos participantes em suas obras, como peça-chave para a completude do experimento proposto. O corpo, para Oiticica, devia ser um corpo-dança num jogo próprio ao gingado e à malandragem dos morros cariocas, especialmente do morro da Mangueira, onde conviveu mais de perto com o samba e a

7 "[...] como diz ARTAUD... let the lost get lost: BAUDELAIRE quando faz odes ao ÓPIO e ao HAXIXE não está receitando remédios está nos envenenando de experiência... não estava pregando ou promovendo o comércio do ÓPIO-HAXIXE [...] estava INVENTANDO MUNDO... estava propondo um tipo novo e maior: COLETIVO... de participação... de modo também a ampliar sua poesia [...] e soltá-la pra sempre das amarras culturais dos meios literários" (Citação retirada do Projeto Hélio Oiticica (PHO), catalogado com a identificação: Oiticica, PHO, 301.74-p.7, 1974, tradução nossa).

comunidade local durante o final da década de 1950 e ao longo da década de 1960. Dessa forma, o corpo e a dança assumem, como em tantas obras do artista, a dimensão subversiva, marginal, imbuída de uma postura que beira o escárnio.

Hinderer Cruz (2014) destaca ainda a materialidade da cocaína nas obras de Hélio Oiticica como simbólica de uma espécie de resistência latino-americana diante do contexto histórico do momento: no pós-guerra as indústrias migravam do Norte para o Sul, enquanto os artistas migravam do Sul para o Norte no continente americano, muitas vezes perseguidos ou exilados, fugindo dos regimes ditatoriais em seus países, tal como se deu no Brasil com o golpe militar de 1964. Hélio havia deixado o Brasil com uma bolsa da *Guggenheim Foundation*. No entanto, com o fim da bolsa, a cocaína, que segue o fluxo sul-norte, deixa de ser apenas um elemento de consumo próprio para tornar-se, também, parte de sua fonte de renda junto aos contatos que tinha na cena artística da cidade de Nova Iorque. Oiticica vive nos Estados Unidos a vida marginal à qual não pertencia originalmente no Rio de Janeiro. Sai do Jardim Botânico para o *Lower East Side*, deixa de ser o branco de elite, chamado de "Russo" no morro da Mangueira, para encarnar o estereótipo do latino e se aproxima da cena gay, *queer* e travesti de Nova Iorque. Ressaltamos que esse deslocamento, no caso de Hélio, é uma escolha deliberada de um artista que tem a opção de viver um tipo de marginalidade e deixá-la quando quiser. Mesmo assim, Hélio manifestava uma clara vontade de permanecer em Nova Iorque e provar para si mesmo que conseguiria sobreviver no cenário competitivo e hostil da cidade, como confessa em carta para Mário e Mary Pedrosa em 1975[8].

Hélio Oiticica ainda ligava a cocaína a uma definição proposta pelo autor Henry Miller apresentada no livro *The time of the Assassins: A study of Arthur Rimbaud* (1946): *coke-dream*. Na narrativa, o autor americano especula um tipo de sonho que se aproxima

8 Informação retirada de documento do Projeto Hélio Oiticica (PHO), catalogado com a identificação: Oiticica, PHO, 1411.75-p5, 1975.

mais da embriaguez e da intoxicação do que de ilusão, o qual Oiticica liga à noção de embriaguez dionisíaca em Nietzsche, presente no fazer artístico do artista trágico:

> *coke-dream* que nos aproxima de Nietzsche-*dream* e que sabemos que *dream* é supra-real e não "ilusão" e que, portanto, quando invoca aspirações de comunhão, harmonia, paz (ingenuamente citadas!). Não se pode fazer sem que aquilo que é terrível se faça também invocar.[9]

Portanto, a materialidade da cocaína presente nas imagens de *Cosmococas* também se liga ao estado de experimentação imanente típico do artista trágico em oposição à busca metafísica do artista romântico, como também destaca Nietzsche ao abordar o assunto.

Embriaguez dionisíaca e o nascimento do artista trágico

O êxtase dionisíaco sempre foi o ponto central da abordagem nietzschiana da arte. A princípio de um modo metafísico, esse êxtase foi pensado como um tipo de comunhão destruidora das ilusões provenientes do princípio de individuação. Nietzsche (1992b) pensou o êxtase dionisíaco como experiência da unidade perdida na individuação de cada ente, assim, por meio da celebração trágica, os gregos transfiguravam o mais terrível da existência por meio da embriaguez com a vida. Essa unidade alcançada pelo êxtase era, para o jovem Nietzsche, da ordem do desejo, da vontade sexual e da positivação das dores por meio da arte em nome de um tipo de vida afirmativo[10]. Esta é uma posição que não desaparece na obra madura. Ainda que Dionísio tenha sido pensado de outros modos, conforme a perspectiva do próprio Nietzsche acerca do trágico se modificou, seu simbolismo, no entanto, permaneceu indicando a superabundância vital necessária para a produção artística. Dionísio é o êxtase da embriaguez com a vida necessário para todo esforço criativo, seja ele qual for.

9 Citação retirada do Projeto Hélio Oiticica (PHO), catalogado com a identificação: Oiticica, PHO, 0315.73-p19, 1973, tradução nossa.

10 "Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: [...] o coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega..." (NIETZSCHE, 1992b, p. 56).

Desde seu primeiro livro, *O Nascimento da Tragédia* (1992b), Nietzsche atribuía grande relevância às artes em geral e à música em especial, como um meio privilegiado de alcançar o transe e o êxtase dionisíaco. Não por acaso, Nietzsche reduzia em seu primeiro livro todas as pulsões constituintes de nossa realidade a dois deuses musicais: Apolo e Dionísio. Para Nietzsche, há duas pulsões estéticas fundamentais na natureza, isto quer dizer dois modos de criação estética que independem de uma ação deliberada dos homens. São elas: a embriaguez e os sonhos. Ao sonhar, o sonhador refaz o mundo inteiro a seu modo, a bela aparência do mundo desperto surge ainda mais real para quem sonha sem que para isso seja necessário nenhum trabalho que não seja o de dormir. Fenômeno semelhante, mas com efeitos distintos, se dá na embriaguez. Com ela, a consciência de si, capaz de reconhecer as identidades próprias à Representação, tende à sua dispersão, o que levaria aquele que se embriaga a uma outra forma de realidade, própria à Vontade, aos Afetos e aos Desejos. Esta concepção fundamental, presente em seu primeiro livro, aponta para outra influência importante, a do filósofo Arthur Schopenhauer e seu livro: *O Mundo Como Vontade e Representação* (2001).

Nietzsche (1992b) interpretou as duas determinações fundamentais na filosofia de Schopenhauer (a Representação e a Vontade) com base em duas divindades gregas: Apolo e Dionísio. Apolo, como deus solar da aparência, é entendido como princípio racional de toda identidade, ele é o princípio de individuação que rege toda representação racional do mundo; e Dionísio, como deus dos excessos e da embriaguez, é o princípio desejante de toda vida, verdadeira origem de todas as coisas. A vontade seria a coisa em si da qual todo o devir decorre, a grande unidade que, ao fragmentar-se, origina as individualidades dos entes. A diferença da cultura grega para as demais teria sido, segundo a interpretação do jovem Nietzsche, que nela foi possível uma aliança entre as duas divindades por meio da tragédia. Colocado à luz de suas influências, o cenário grego no qual a tragédia nasceu significaria que, diante de um mundo dionisíaco, onde o conflito entre as

vontades particularizadas é a norma e todo sentido dado à existência, por meio da representação, é uma ilusão, eles criaram a tragédia como celebração ao terrível e ao disforme, mas, ao fazê-lo, criavam um meio pelo qual conseguiam vivenciar uma aliança com essas tendências da realidade. Dionísio se deixa sonhar por Apolo que, ao fazê-lo, acaba por se embriagar. Ao ser sonhado por Apolo, Dionísio aceita uma forma pela qual pode ser reconhecido. Ao ser embriagado por Dionísio, Apolo admite que no fundo de todas as suas belas aparências está o abismo do disforme.

Os dois tipos artísticos experimentados como sonho e embriaguez correspondiam mais ou menos ao que Schopenhauer (2001) chamou de Representação e Vontade – essa era a base do que Nietzsche (1992b) chamava de "metafísica do artista"[11]. Nietzsche possuía nessa época um duplo objetivo: apresentar sua explicação para o surgimento da tragédia na Grécia antiga e incentivar o renascimento do espírito trágico por meio da música de Richard Wagner. Com o fim do relacionamento de Nietzsche com Wagner e a superação teórica de sua metafísica do artista, Nietzsche passa a adotar uma nova abordagem filosófica. Renunciando radicalmente a todo comprometimento com o romantismo pessimista de Schopenhauer, bem como com o projeto estético wagneriano, Nietzsche passa a se dedicar à criação do que ele chamou de "filosofia do espírito livre".

Contudo, apesar de efetivamente ter rompido com seu modelo teórico anterior, quer dizer, com a metafísica do artista, isso não quer dizer que a arte, e o que Nietzsche buscava pensar por meio dela, ou seja, o êxtase trágico, tenham se tornado um assunto obsoleto. Ao contrário, foi justamente por ter se dado conta de que o pessimismo de Schopenhauer e Wagner não eram capazes de pensar até o fundo a questão do trágico da existência que Nietzsche sentiu a necessidade de superar essa influência. De fato, Nietzsche se deu conta de que o pessimismo grego diferia em tudo do pessimismo moderno, e este é o ponto de ruptura. A primeira

11 Com base na influência da metafísica da vontade de Schopenhauer, Nietzsche estabelece uma relação entre a Vontade schopenhaueriana com o Deus Dionísio e a Representação com Apolo. Assim, sua metafísica do artista explicaria o surgimento da tragédia como uma aliança entre os aspectos volitivos da existência com a capacidade racional de criar representações estéticas. A tragédia seria assim o remédio que os gregos desenvolveram para lidar e afirmar o absurdo da existência.

forma de pessimismo, passa a apontar Nietzsche (2012), decorreria de uma superabundância de vida, característica propriamente dionisíaca, enquanto, o segundo, do esgotamento e cansaço da vida presentes na vida moderna. O primeiro percebe a mudança, e tudo o que isso significa de terrível: a morte, a destruição, a desordem, o fim, e se regozija com o tamanho do desafio posto frente ao fazer humano – ele tragicamente afirma o mundo e a vida. O segundo, ao perceber o mesmo elemento da existência, se lamenta e se compadece com os pesares do mundo em busca de algum consolo. Das duas disposições anímicas surgiriam, segundo ele, dois tipos distintos de arte.

Que a arte seja capaz de se prestar aos dois tipos de vitalidade, isso parece indiscutível, mas seria preciso compreender os dois tipos de realidade exaltados por cada uma dessas visões da existência. Quando Nietzsche cria sua filosofia para os espíritos livres, a questão da arte e do trágico permanecem, mas a abordagem será outra, uma abordagem capaz de pensar o trágico da existência para além do pessimismo schopenhaueriano que ele passa a considerar como uma expressão da decadência moderna e de nenhum modo seu oponente. Não mais uma metafísica; o que Nietzsche passa a propor é um experimentalismo filosófico.

Dionísio deixa de ser entendido como a Vontade una por trás das aparências que surgiria em meio ao êxtase e prazer trágico para ser qualificado como um Deus experimentador. Ao simbolizar a vida mais abundante, Dionísio expressa a potência do múltiplo e isso quer dizer, também, uma miríade de perspectivas a serem experimentadas, entre elas todos os aspectos considerados negativos na existência, incluindo as perspectivas imorais, cruéis e contraditórias. A suspeita levantada por Nietzsche é que todos os aspectos ditos negativos na existência foram apenas os mais difamados pelo ressentimento. De um ponto de vista dionisíaco, muitos desses aspectos não são apenas dignos de afirmação, mas necessários para a constituição de um modo de vida trágico.

A razão para isso é que esses aspectos são parte constitutiva da vida em sua grande potência experimental consigo mesma. Negar esses aspectos seria negar uma parte da vida sem a qual a própria vida não poderia ser pensada sem o ressentimento. Configura-se, portanto, um estado de indistinção entre a arte e a vida, situação que também guiava a experimentação de Hélio Oiticica. Afirmar a contradição, a dor, a mudança, o inabitual, o estranho, o diferente, o incômodo, ou seja, os aspectos negativados pelo ressentimento, é permitir que a vida seja pensada, esse é o ponto de fratura que opôs o pensamento à vida. Nesse sentido, a abordagem da filosofia do espírito livre estabelece uma nova relação com a própria noção de verdade.

A abundância embriagante da experiência dionisíaca estaria assim relacionada com uma capacidade para a experimentação do múltiplo e com ele também da contradição. Portanto, eis um elemento do que Nietzsche entende como trágico: a capacidade de manter a contradição, de fortalecer o problema e não permitir que ele seja submetido ao valor de suas respostas provisórias — todas as respostas são provisórias. Por outro lado, para o cristianismo, o ressentimento em geral e o ideal asceta deveriam ser negados, em nome de um princípio superior de moralidade que seria capaz de solucionar o conflito, o problema, a questão, a contradição. Deleuze, ao tentar explicar o trágico em seu livro sobre Nietzsche, diz:

> Trágica é a afirmação: porque afirma o acaso e a necessidade do acaso; porque afirma o devir e o ser do devir; porque afirma o múltiplo e o um do múltiplo. Trágico é o lance de dados. Todo o resto é niilismo, *pathos* dialético e cristão, caricatura do trágico, comédia da má consciência (Deleuze, 1976, p. 30).

A atitude trágica é, então, para Nietzsche, desde o *Nascimento da Tragédia* até o fim de sua produção filosófica, marcada por uma capacidade afirmativa diante do terrível da existência. Essa capacidade afirmativa, por sua vez, é entendida como um sintoma de um

tipo de vida, o tipo propriamente trágico, capaz de perceber o terrível da existência e, com base nisso, afirmá-la e celebrá-la. O artista trágico possui uma importância fundamental para essa afirmação.

Em seu último ano de produção intelectual, Nietzsche escreveu acerca da psicologia do artista: "Para haver arte, para haver alguma atividade e contemplação estética, é indispensável uma precondição fisiológica: a embriaguez" (Nietzsche, 2006, p. 67). A embriaguez é necessária porque com ela nossa suscetibilidade é intensificada, e essa seria a condição necessária para se alcançar alguma arte. É claro que a embriaguez aqui não se limita ao consumo de bebida alcoólica; todas as formas de embriaguez podem concorrer para esse propósito: a excitação sexual, as festas, os atos de bravura, a embriaguez da vitória, e mesmo a embriaguez da crueldade e da destruição, bem como a chegada da primavera e, como não poderia deixar de ser, todas as formas de narcóticos. Para Nietzsche (2006), o essencial nessa experiência é o sentimento de plenitude de nossas capacidades — o êxtase com a vida —, pois é com base nele que o indivíduo seria capaz de enriquecer todas as coisas com novos sentidos, novas possibilidades de experimentação e criação, com base em uma riqueza e transbordamento propriamente dionisíacos.

A arte passa a ser, então, compreendida não mais como expressão da essência do mundo, mas como produção de mundo. Por meio da embriaguez, alcançamos o estado de superabundância com o qual somos fortes o bastante para criar uma realidade, mas esse processo de criação se dá por meio de uma seleção, correção e reforço, não de sua negação. Apesar de ser capaz de pensar e expressar com sua arte os aspectos mais difíceis da existência, o artista trágico não é um pessimista, porque "ele diz justamente *Sim* a tudo questionável e mesmo terrível, ele é dionisíaco" (Nietzsche, 2006, p. 29).

Hélio Oiticica, um artista ébrio, trágico e errante

Oiticica se percebia como um artista trágico. Não fazia separação entre arte e vida e acreditava que chegar ao êxtase ou à embriaguez dionisíaca era consequência da experiência artística vivida com o corpo; de um corpo que se entrega à dança e assim atinge uma dimensão estética do coletivo. Em várias anotações encontradas nos arquivos do Projeto Hélio Oiticica ao longo dos anos vemos como o artista retoma constantemente as anotações sobre Nietzsche e, ao discorrer sobre o conceito do *Delirium Ambulatorium* no *Manifesto Caju*,[12] faz também referência à leitura de Deleuze sobre o filósofo dionisíaco – conforme indicado pelo amigo Silviano Santiago[13]. Uma das anotações recorrentes é justamente sobre "o artista trágico" em que destaca sempre a descoberta de Nietzsche sobre a arte ser algo mais forte que o pessimismo e mais divino que a Verdade. Referindo-se a um fragmento póstumo publicado na coletânea *Vontade de Poder*, Hélio cita: "O amor pela beleza pode ser algo outro que a capacidade de ver o belo, de criar o belo; ele pode ser precisamente a expressão da própria incapacidade de fazê-lo" (Nietzsche, 1976, p. 168, tradução nossa).[14]

Este trecho refere-se justamente aos artistas da *décadence*[15] que, por manter ainda uma posição niilista em relação à vida, buscam refúgio no ideal da forma, como no lema: *Ì art pour Ì art.* Eles amariam a beleza não porque fossem capazes de vê-la na vida, tampouco por serem preparados para produzi-la, mas justamente por causa da impotência de ver ou de criar a beleza, eles teriam buscado refúgio numa suposta pureza formal. Em contrapartida, quando motivados pelo sentimento de poder, o juízo "belo" deverá ser afirmativo mesmo quando busca expressar o contraditório, a destruição e a degradação. Por isso toda a questão estética gira

12 Informação retirada de documento do Projeto Hélio Oiticica (PHO), catalogado com a identificação: PHO, 0114.79.

13 "Silviano Santiago me chamou a atenção para que os filósofos franceses novos teriam abordado-restaurado NIETZSCHE para o momento > dito e feito: caiu-me nas mãos o livro de DELEUZE sobre NIETZSCHE e só esta semana descobri – li a abordagem do artista trágico que faz: em tudo se aparelha do que vivenciei em Nova Iorque [...]" (Citação retirada do Projeto Hélio Oiticica (PHO), catalogado com a identificação: Oiticica, PHO, 0114.79-p7, 1979).

14 No original: "L'amour du beau peut de la sorte être quelque chose d'autre que la capacité de voir un aspect du beau, de crée le beau: il peut précisément être l'expression de l'incapacité à cet égard".

15 Um termo que Nietzsche encontrou na obra do ensaísta francês Paul Bourget, *Essais de Psychologie Contemporaine*, publicada em 1883, mais especificamente no ensaio *Théorie de la Décadence*, sobre o poeta Charles Baudelaire.

ao redor de um problema fisiológico da arte. A predileção pelo problemático e terrível na existência (como era a dos tragediógrafos gregos, por exemplo) é um sintoma de abundância de forças que permitem a fruição com esse tipo de experiência; enquanto o gosto pelo gracioso, o agradável, o reconfortante é necessariamente um sintoma de um corpo que não suporta a tensão gerada pelo terrível e problemático. A atitude típica do artista trágico é ser capaz de englobar com sua visão a economia mais ampla da vida; nela, o que nos parece como mau, pernicioso, terrível e problemático passa a ser considerado mais que justificado; em certa medida, passa a ser o desejável. O artista trágico arrisca a hipótese de que essas características difamadas ao longo dos séculos o foram por aqueles que não suportam a vida e por isso buscam "melhorá-la" por meio de alguma moral. No entanto, fora de uma leitura moralista da vida, essas qualificações bem podem ser, ao contrário, as maiores e melhores qualidades da existência.

Para Hélio Oiticica, em seu diálogo com Nietzsche, o herói romântico seria a figura representativa dessa subjetividade burguesa. A busca do herói romântico seria transcendente, pois este mundo não lhe permite satisfazer sua necessidade de proteção e acolhimento; já a do herói trágico, ao contrário, é imanente. Enquanto o herói romântico busca tornar o mundo um lugar familiar aos seus ideais, o herói trágico é um nômade que se deixa reger pela impermanência de si e do mundo: "O herói romântico pode errar, o herói trágico é um errante. A vida do herói romântico é a busca da reconciliação consigo e com os outros; a do herói trágico, a do dilaceramento de si e do mundo"[16]. O herói romântico erra, pois traz consigo parâmetros irrealizáveis que o leva invariavelmente a difamar o mundo; o seu erro está na negação do mundo, ele precisa encontrar a reconciliação consigo e com os outros para se consolar da vida em algum conforto, enquanto o herói trágico, porque sabe que a vida é errância, permite-se o dilacerar das mênades como parte sagrada da imanência da vida.

16 Citação retirada do Projeto Hélio Oiticica (PHO), catalogado com a identificação: Oiticica, PHO, 0114.79-p11, 1979.

Durante o período que permanece em Nova Iorque, Hélio encontra as potências da música trágica e seu caráter dionisíaco, tal como descrita por Nietzsche, no rock, principalmente em Jimmy Hendrix e nos Rolling Stones. Assim como encontrou o trágico no samba do morro da Mangueira na década de 1960 (levando à criação de seus *Parangolés*), depois de sua passagem por Londres e Nova Iorque é no rock que Oiticica encontra o trágico, a ponto de dizer que o que fazia era, em realidade, música. Era no contra-tempo do samba e no improviso do rock que Oiticica encontrava a ruptura no ritmo que criava o estranhamento na cadência familiar e abria brechas ao inesperado, que se refletia não apenas na música em si, mas no movimento do corpo frenético, ou seja, na dança errante:

> O que é esse frenesi de micro-movimentos feito pelo / do corpo não se identifica nem com uma ordem de "movimentos" cósmicos que balançam como que ao ritmo do movimento planetário da terra e dos planetas em redor do sol etc. – nem se identificam com o básico sexual do gozo – da foda – etc. Não! Esse micro que é redução da dança ao limite dela mesma obedece ao total improviso *junkie* do corpo: por isso pensar na visão/descoberta NIETZSCHIANA do TRÁGICO: o máximo de opção corporal tão próximo e a um passo da anulação da dança.[17]

Por isso, o trágico não significava, para Oiticica, assim como para Nietzsche, um resgate da tragédia grega, mas, sim, do trágico como dionisíaco, como um dizer "sim" à vida e experimentá-la, postura também cara ao filósofo sob o conceito de *Versuch*. A *Versuch*, palavra alemã formada pelo prefixo *ver-* unido a *such,* cuja origem é a mesma que o inglês *search*, que quer dizer busca, mas não uma busca qualquer. Seu sentido estaria próximo ao uso que Nietzsche faz dela em sua obra, da palavra de origem latina *Experiment* (experimento). A maior parte dos tradutores vertem tal vocábulo em

17 Citação retirada do Projeto Hélio Oiticica (PHO), catalogado com a identificação: Oiticica, PHO, 318.73-p40, 1973.

português como "tentativa", mas também como "ensaio". No entanto, esta tradução é insuficiente se não levarmos em conta a sua proximidade em alemão, assim como também ocorre em português, com a palavra "tentação" (*versuchung*) e tentador (*versucher*).

Desse modo, quando Nietzsche qualifica Dionísio como "o deus-tentador e aliciador nato de consciências" (Nietzsche, 1992a, p. 195)[18], ele está destacando algo acerca da realidade simbolizada por este deus. Dionísio é o símbolo grego para a abundância da vida, para sua fertilidade e inesgotabilidade primaveril. Quando Nietzsche o chama de deus-tentador, ele quer com isso enfatizar que a vida ascendente, a vida plena que é Dionísio, alicia as consciências, é sua maior tentação. Assim, a filosofia, como o pensamento das mais altas potências vitais, é nossa tentação, mas não apenas. É também a percepção de que essas potências só se realizam como mera experimentação e tentativa sem finalidades que a transcendam. Trata-se, então, de um novo olhar para a vida e para o mundo. Um olhar que tenha a qualidade dionisíaca de ser rico em vida, e isso quer dizer pleno de sentidos, transbordante de novos entendimentos, sabedorias e sabores. O mundo visto pelo espelho de Dionísio é um convite e uma tentação ao experimento, e a vida simbolizada por ele é justamente o aceitar do convite e um lançar-se ao experimento.

A experimentação, para Hélio Oiticica, é crucial para o surgimento do artista trágico, para o criar e para a própria existência. Daí a importância do participador em suas obras, pois o progressivo fim do artista romântico se dá pelo artista trágico nietzschiano que propõe uma experiência ao outro, invocando a participação do espectador, diluindo a noção de autor, tão cara ao artista romântico. Invocado a penetrar a obra com o corpo, o participador é levado a perder-se por estruturas labirínticas que constituem muitas de suas obras e a "*DRIFTAR* como *junkies*"[19]. O artista trá-

18 Citação em alemão: "*Versucher-Gott und geborene Rattenfaenger der Gewisse*".
19 Citação retirada do Projeto Hélio Oiticica (PHO), catalogado com a identificação: Oiticica, PHO, 318.73-p40, 1973.

gico, que nas propostas sempre em processo de Oiticica incluem também o participador da obra, é o errante que, em êxtase, experimenta o espaço com seu corpo em dança improvisada, vivendo o espaço como música.

Considerações Finais

Oiticica percebeu e atendeu ao chamado para experimentação que ressoa na obra de Nietzsche. Ainda mais que isso, ele entendeu que o chamado da vida plena própria ao artista trágico não é apenas permitir-se ao experimento, e sim tornar-se o próprio experimento da vida consigo mesma, por isso a autoria tende a sua diluição. A "obra de arte" é uma consequência, uma espécie de grata retribuição pela qual o artista ajuda a vida a seduzir a si mesma. O trágico pode aparecer, assim, ligado a um experimentalismo na mesma medida em que a verdade não pode mais ser desligada daquilo que é vivido; quer dizer: trágico é viver sem nenhum fundamento moral ou religioso, sem nenhuma finalidade intrínseca à existência, e ainda assim desejar este não-fundamento. A fórmula nietzschiana para isso é *amor fati*, amor ao destino, nada desejar para além da própria imanência da vida. Esta afirmação dionisíaca ou trágica é a marca de uma saúde, de uma potência vital que é definida por Nietzsche como "prova de força" ou "condição de possibilidade" para que o mundo possa ser vivido sem o desprezo reativo dos românticos e outros metafísicos. "Também os deuses filosofam", esta frase bem pode querer dizer que as tendências da existência, simbolizadas pela imagem dos deuses, podem expressar, cada uma delas, uma perspectiva acerca da existência que possui a potência de ser formulada em uma filosofia, mas Zaratustra, o ímpio e ateu, deixa claro que o único deus em que ele poderia crer seria um deus que soubesse dançar, este deus não é outro que aquele deus-tentador, pois a sedução da vida plena é também erótica; seu convite é feito muito antes ao corpo, apenas bem depois o espírito percebe que já está enfeitiçado por um ritmo que o envolve numa dinâmica não compatível com nenhum intelectualismo. Este ritmo é o próprio "material" com base no qual a arte

pode ser elaborada, e como ele ressoa bem, sincopado e generoso como nos sambas da mangueira, disruptivo e elétrico como nos solos de Hendrix, quando ele se transforma em obra através de Hélio, o nosso sol tropicalista.

Inspirado também, e mesmo que brevemente, pela leitura deleuziana de Nietzsche, Oiticica compreende o trágico como positividade pura e múltipla, longe do niilismo e ressentimento, mas próximo ao terrível e ao dionisíaco. O trágico, para o artista, afirma o acaso, o devir, o ser. O trágico é múltiplo e uno, sem que haja oposição entre eles, assim como também propunha Nietzsche com base em suas leituras de Heráclito. Esse é o intuito das *Cosmococas*: criar um ambiente/abrigo – um cosmos – para a experiência trágica, dionisíaca, dada à embriaguez, à música, à dança errante, ao jogo, chegando ao ápice do estado dionisíaco quando há a quebra do princípio de individuação e consequente abertura à coletividade, à ligação com o outro.

Referências

BUCHMANN, S.; CRUZ, M. J. H. **Cosmococas**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

CRUZ, Max Jorge Hinderer. Introduction to Hélio Oiticica's Héliotape with Mario Montez (1971). **Criticism**, [*s. l.*], v. 56, n. 2, p. 375-377, 2014. Disponível em: https://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol56/iss2/13. Acesso em: 4 dez. 2024.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

MCLUHAN, M. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Nacional, 1977.

NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, F. **Além do Bem e do Mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.

NIETZSCHE, F. **Assim Falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

NIETZSCHE, F. **Fragments Posthumes**, vol. XIII. Paris: Gallimard, 1976.

NIETZSCHE, F. **O Crepúsculo dos Ídolos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.