



“Anopodokotolotopadnodrome”

Lucio Agra

O que vem me interessando é a recorrência, desde os anos 1960, do aparecimento de formas novas que operam pela mistura. Trata-se de uma propensão, uma tendência que encontra, entre seus codificadores, as “Declarações sobre a intermídia”, de Dick Higgins, nas quais ele afirma, já na primeira frase, que “a arte é uma das maneiras como as pessoas se comunicam”¹.

É preciso chamar a atenção: Higgins está falando de uma *forma peculiar de comunicação* e não da corriqueira ideia de que se comunicar seria “falar e ser compreendido”.

Através do trânsito entre signos que se relacionam, vão se produzindo as misturas entre as linguagens. Isso revela, também, a meu ver, a possível conexão que conduzirá aos esforços do multi e transculturalismo do início do século 21. Mas, por outro lado, através de uma outra percepção do mundo contemporâneo, pela via da “interculturalidade”² dá-se o que se poderia chamar, usando uma ideia de Fausto Fawcett, de “energia periférica”³.

Esse seria um assunto diverso, e só o nomeio por ser um dos estímulos para a especulação que faço aqui. Parece instigante imaginar que a renovada ideia de comunicação “artística”, que se inaugura nos anos 1950/60, com fenômenos múltiplos e muitas vezes antagônicos, tenha sido o campo fértil que fez nascer a percepção daquilo que hoje, claramente, constitui-se como um traço de novas civilizações emergentes. Estas que se fazem representar pelo que antes seria, diante do olhar ocidental, o periférico: as Américas, particularmente as do Sul e Central, o Leste europeu, o Oriente Médio, o Sudeste Asiático, as Áfricas.

1 Higgins, R. (Dick). Declarações sobre a intermídia. In: Cotrin, C. e Ferreira, G. (orgs.). *Escritos de artistas – anos 60/70*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 139–141.

2 Canclini, N. G. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2009.

3 Fawcett, em gravações e performances ao vivo, repete essa ideia que consiste em opor a tradição anglo-saxã, possuidora, a seu ver, de uma “energia viking” à de países como o Brasil que, em contrapartida, teriam esta “energia periférica”.



Insisto que isso é motivação e não objeto, ao menos aqui. Tudo que agora nos rodeia parece ter se iniciado na *nova era*, anunciada a partir da segunda metade do século 20. Não havia, até bem pouco tempo, a disponibilidade documental que hoje permite um entendimento da complexidade produzida durante fins dos anos 1950 e que atinge sua plenitude nos anos 1960. Os projetos que ali foram gestados interromperam-se, sem soluções de continuidade, ao cabo da mesma década, de maneiras mais ou menos abruptas. Há, nas palavras da época, uma “mudança de sensibilidade” tanto assinalada por Higgins, no texto já mencionado, como por quase todos os nomes que fizeram o tempo, de McLuhan a William Burroughs, de Alan Watts a Timothy Leary. Alastair Gordon, em seu excelente esforço de sumarizar esta situação, conta-nos, logo no início de *Spaced Out*, um compêndio do pensar/fazer psicodélico:

Os exploradores da psicodelia do começo dos sessenta assinalam uma transformação do espaço convencional em um espaço de harmonias em vibração. As quinas são suavizadas, os cantos desaparecem. As fronteiras se dissolvem juntamente com a dissolução do ego. Os ambientes eram rearranjados com vistas a respirar, vibrar e pulsar com emanções místicas ou explodir em cores sobrenaturais⁴.

E diz-nos Higgins: “Só Deus sabe como essa propagação de meios [means], gostos e *insights* psicodélicos vai acelerar esse processo. A minha conjectura é a de que isso não vai mudar nada, apenas intensificar uma tendência que já existe”⁵. A mudança, neste caso, se produziu por alterações processuais e não por cortes bruscos. A intensificação de uma consciência, de uma “nova consciência psicodélica”.

O termo “psicodélico/psicodelia” é usado não somente por Higgins, mas por quase todo mundo na época. Desde Aldous Huxley, cujo livro *As portas da percepção* é de 1954, vai se produzindo um adensamento da noção de experiência subjetiva – pois produzida na esfera daquilo que cada indivíduo sente como *sua* percepção. Esse adensamento naturalmente já se desenhara na psicanálise e na psicologia, inclusive nos esforços de descrição das fenomenologias da percepção. Mas, como nota, mais uma vez, Gordon: “A psicodelia minou a noção de espaço renascentista e todas as certezas que ela sustentava.” E, citando Huxley,

⁴ Gordon, A. *Spaced out: radical environments of the psychedelic sixties – Crash pads, hippie communes, infinity machines, and other*. New York: Rizzoli, 2008, p. 17.

⁵ Higgins, R. (Dick). Declarações sobre a intermídia, op. cit., p. 140.



observa que vários autores, no esforço de descrever as experiências produzidas pelos alteradores de consciência (LSD, mescalina, peyotl e outros) “descreviam de que modo o plano de fundo e o primeiro plano mesclavam-se em uma suavidade singular”⁶.

Há uma intencional coincidência entre esta perda das arestas do espaço e a mistura entre os limites que se configuram, nesse processo emergente, conforme nos diz Higgins:

Nos últimos dez anos, mais ou menos, os artistas mudaram as suas mídias para se adequarem à situação, até o ponto em que as mídias desmoronaram em suas formas tradicionais e se tornaram apenas pontos de referência puristas. Surgiu a ideia, como que por combustão espontânea no mundo inteiro, de que esses pontos são arbitrários e só são úteis como ferramentas críticas, ao se dizer que tal e tal trabalho é basicamente musical, mas também é poesia. Essa é a abordagem da intermídia [*intermedia*], para enfatizar a dialética entre as mídias. Um compositor é um homem morto a não ser que componha para todas as mídias e para o seu mundo⁷.

O que se passa no espaço-tempo das criações artísticas traduz o desenvolvimento de novas formas perceptivas para as quais as antigas fórmulas de organização da sensibilidade não são mais satisfatórias. Segundo Higgins, a *intermídia* dá os primeiros passos rumo a uma des-diferenciação absoluta dos meios. Todos sentiram esse processo. Um brasileiro como Hélio Oiticica, por exemplo, submetido às transformações trazidas por essa nova consciência, já durante os anos 1970, em Nova York, afirma: “não me interessa integração das artes, simplesmente não existe a divisão”⁸.

Sabe-se que a evolução dessa consciência conduziria à ultrapassagem dos mitos do mundo *hippie*, passando pelo “*do-it-yourself*” dos *punks* de fins dos anos 1970 e os desdobramentos da psicodelia no universo da cibercultura. Sabe-se que o próprio Timothy Leary viria a dedicar os últimos anos da sua vida à investigação do emergente mundo da Internet. Sabe-se também que isso tudo, como o próprio “movimento” *hippie* – ou *punk*, ou *beat* – foi recapturado por práticas capitalísticas, que absorveram os elementos de todas essas “estéticas”, e que hoje esses elementos ornaram o mundo do consumo. Sabe-se de tudo isso.

⁶ Gordon, A. *Spaced out: radical environments...*, op. cit., p. 17.

⁷ Higgins, R. (Dick). Declarações sobre a intermídia, op. cit., p. 140.

⁸ Esta frase tem sido citada inúmeras vezes na Internet. Pode ter sido uma frase produzida a partir de outra do próprio Hélio, pois por mais que eu buscasse, não consegui encontrar a referência. Acho, porém, que o “gesto pirata” aí implicado é interessante e faz jus à memória do suposto ator.



Mas também, como notara Higgins:

Será que o problema central dos próximos dez anos, mais ou menos, para todos os artistas em todas as formas possíveis, vai ser menos a descoberta ainda por vir de novas mídias e intermídias, e muito mais a nova descoberta de maneiras de usar aquilo com que nos importamos tanto de modo apropriado quanto explicitamente? Nunca foi tão verdadeiro quanto agora o velho adágio segundo o qual dizer que uma coisa é de um jeito não a faz ser desse jeito. Simplesmente falar sobre o Vietnã ou sobre a crise em nossos movimentos trabalhistas não é nenhuma garantia contra a esterilidade⁹

Higgins questiona o discurso “*engagé*”, mas presto mais atenção nessa ênfase que ele propõe quanto aos usos, pois aí reside algo que pode ser muito fascinante como explicação histórica para o modo como vemos, hoje, se dissolverem, de fato, as fronteiras entre as linguagens artísticas. O “campo expandido”, a “fronteira”, a “extremidade”, as formas pelas quais o antes considerado cerne de cada linguagem artística implode. Uma cena de pós (pós-mídia, pós-dramático), a contemporaneidade que vivemos é o programa da dissolução de fronteiras.

Ao mesmo tempo, produtos de misturas entre as antigas formas de comunicação artística se avolumam: o cinema expandido, conceito setentista de Gene Youngblood, legitima as formas de *live cinema*, *vj*, e outras formas cinematográficas¹⁰. Improviso livre, *noise music*, a infinita miríade de eletrônicos agregam eruditos e *poets* no campo da música. As artes “cênicas”, vertidas para a presença fundamental/fundante do corpo em sua constituição, incorporam a estética de trânsitos e contaminações que vem sendo a *performance* desde os anos 1960 quando, ainda sob a forma de *happening*, traduzia essa mesma expansão do pensamento que Higgins chama de intermídia. Tampouco me interessa avançar por esse caminho, pois os estudos que historicam o problema das interrelações entre as linguagens são um imenso campo em construção¹¹.

O que trago aqui, portanto, é um recorte muito mais pontual, sobre uma das formas pelas quais se manifestam as traduções visuais de um mundo sem barreiras, operadas por alteradores de percepção no interior de cérebros/subjetividades. Essas percepções se traduzem em

9 Higgins, R. (Dick). Declarações sobre a intermídia, op. cit., p. 141.

10 Para um estudo em profundidade do tema ver Mello, C. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Ed Senac, 2009.

11 Por exemplo Plaza, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. Essa questão teve notável desenvolvimento no terreno da semiótica, sobretudo no Brasil.



formas das quais uma se destaca, ao menos para os propósitos do que desejo comentar.

Chamarei isso de “teatro psicodélico” menos por que me interesse o aspecto cênico e mais para explorar o que isso representa como fronteira do próprio teatro. Por exemplo, a modalidade de *mise-en-scène* que se desenvolveu entre grupos de *rock* em cujas apresentações se pretendia traduzir estados de percepção induzidos por esta “psicodelia”.

Segundo ainda Alastair Gordon, este termo teria se originado nos escritos de Humphrey Osmond, um psiquiatra inglês, famoso por sua pesquisa com alucinogênicos. Seu *report* para os Anais da Academia de Ciências de Nova Iorque, de 1957, apresenta a sequência de termos que, desde “psicomiméticos”, deveriam dar conta de descrever algo que “incluísse os conceitos de enriquecimento da mente e alargamento da visão”. Psico-hórmico, psicoplástico, psicozínico, psicorréxico, psicolítico, foram os termos que acabaram sendo substituídos por “psicodélico”, “claro, eufônico e não contaminado por outras associações”¹².

Mas nota Gordon que, ainda no século 19, William James relatara alterações de consciência sob a influência do óxido nitroso¹³. O instituto no qual trabalhava Timothy Leary, em Harvard, chamava-se Centro de Pesquisas sobre a Personalidade. Se se quiser traçar um caminho de recuperação dessas investigações sobre a constituição das alterações de percepção, inevitavelmente se passará pelos experimentos de teor militar-cientificista que se propagam na América do Norte (Canadá e Estados Unidos). Veja-se o que diz John Cashman:

O falecido Aldous Huxley, líder espiritual da presente explosão legal do LSD, e o Dr. Timothy Leary, o São Paulo do movimento, foram os primeiros a descobrir os confusos prazeres da expansão da mente através do peiote. Mais tarde, ambos aderiram ao LSD, como sendo a mais prática e eficaz das duas drogas¹⁴.

Mais interessantes, porém, são os modos de apropriação artística dessa tomada de atenção. É o caso de Henri Michaux, por exemplo. Segundo Gordon, Michaux sentiu-se bloqueado quando tentou

¹² Osmond citado por Cashman, J. *LSD*. Trad. Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1980 (ed. original *The LSD Story*, 1966).

¹³ Na notícia biográfica dedicada a William James, no terceiro capítulo de *Flashbacks*, de Timothy Leary, informa-se que “sua hipótese de que ‘esculpmos’ nossas realidades a partir da ‘continuidade desarticulada do espaço’ tornou-se o princípio básico da cultura das drogas da década de 60”. Leary, T. *Flashbacks “surfando no caos” – A história pessoal e cultural de uma era – uma autobiografia*. Trad. Hélio Melo. São Paulo: Beca, 1999, p. 21. *Os Princípios de psicologia (Psychology principles)*, de William James, são de 1890.

¹⁴ Cashman, J. *LSD*, op. cit., p. 20.



traduzir para palavras seus experimentos com mescalina que foram publicados em seis volumes sob o título *Miserável milagre: mescalina*¹⁵. No afã de suas tentativas, Michaux teria chegado ao termo “Anopodokotolotopadnodrome”.

Durante outra intensa viagem, Michaux descreveu uma cadeia de montanhas alucinatórias que irrompiam ‘pontia-gudas... imensas e idiotas’ e, enquanto escrevia, os duplos “emes” da palavra ‘imenso’ [*immense*] arrastaram sua caneta até o pé da página, criando um pictograma involuntário. Os escorrimentos da tinta tornavam-se os dedos de uma luva, depois um nariz e depois ainda os arcos de “uma inimaginável catedral barroca¹⁶”.

Adiante, Gordon conclui: “Para alguns, [a ‘viagem’] tomava uma forma arquitetônica, uma casa ou palácio com salões e passagens cambiantes, um ‘teatro mágico’, um ‘museu cerebral’¹⁷. As expressões citadas são de Timothy Leary, mas, como nota Gordon, estão presentes em vários outros autores que, artística ou cientificamente, tentaram dar conta dos indescritíveis estados produzidos pela experiência “psicodélica”. Surgiram daí as famosas expressões como “paraísos artificiais” (Havelock Ellis). As velhas metáforas geográficas não serviam para os novos estados perceptivos. Assim, “Allan Watts via o efeito multissensorial do LSD como um campo unificado no qual o organismo e o ambiente de algum modo se mesclavam naquilo que ele chamou de tear encantado¹⁸”.

Autor de *Cosmologia Alegre* (*Joyous Cosmology*), Watts, um pastor anglicano, escreveu *O espírito do Zen* com vinte anos, tornando-se pioneiro das investigações psicodélicas¹⁹. No seu *Cosmologia Alegre* usou

fotos em close de formações de cristais, a estrutura de uma folha, os fios em espiral de uma planta de Clematis em estado de frutificação. Mais ou menos na mesma época [o livro de Watts é de 1962] Michaux, percebendo as limitações da narrativa em prosa, começou a colocar suas impressões da mescalina em uma escrita sem palavras, usando hieróglifos produzidos com pena e tinta e rasgos no papel – muito semelhantes às imagens de Watts²⁰.

15 Gordon, A. *Spaced out: radical environments...*, op. cit., p. 18 e notas.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*, p. 18.

18 *Ibidem*, p. 20.

19 Leary, T. *Flashbacks “surfando no caos”...*, op. cit., p. 188.

20 Gordon, A. *Spaced out: radical environments...*, op. cit., p. 20.



Alguém poderia especular sobre o papel que o imaginário das vanguardas de décadas anteriores possa ter tido sobre tais experimentos. Sabe-se que alguns *designers* aproximaram-se da psicodelia depois de passar pelo “rio de fogo” da ortogonalidade construtivista, caso do brasileiro Rogério Duarte, aluno da ESDI, no Rio de Janeiro. A geração que viria a produzir materiais visuais psicodélicos ou tivera contato com os professores do Black Mountain College e da Bauhaus de Chicago ou fora aluna de outros que estudaram nessas instituições.

Talvez seja possível, portanto, traçar linhas de continuidade entre a atração pela fotografia científica, que aparece ainda nos anos 1920 por todos os lados, e os caminhos de invenção aqui descritos. Trata-se, a meu ver, do mesmo tipo de investigação imagética que surge nas fotos de Lázlo Moholy-Nagy, ainda nos tempos em que ensinava na Bauhaus alemã, nos anos 1920, e mesmo depois, na Bauhaus de Chicago. E que ressurgiu nas fotos de José Oiticica Filho, nas fotoformas de Geraldo de Barros e em inúmeros outros fotógrafos experimentais do século 20. Uma linhagem de investigação da imagem orgânica foi se insinuando ao longo dos anos 1940, 50 e 60 até culminar com uma constatação que é assim resumida por Gordon: “Uma coisa ficou clara durante o período inicial da experimentação psicodélica: experiências extraordinárias exigiam ambientes extraordinários”²¹.

A questão do retorno da viagem psicodélica tinha a ver com o choque perceptivo da volta ao mundo banal cotidiano. Isso correspondia ao raciocínio pelo qual se entendia que “importantes níveis de inteligência [estavam] escondidos por detrás de uma mente condicionada e tacanha” e que estes “poderiam ser acessíveis por meio das drogas”²². Tim Leary perguntara a si mesmo: “Como eu poderia ser consumido por êxtases sequer sonhados por reis orientais e retornar ao meu escritório quadrado de Harvard na manhã seguinte?”²³.

Uma epopeia de ambientes preparados para as experiências com drogas se sucede, desde a “Sala de Hubbard”, criada por Alfred M. Hubbard, agente do Escritório de Serviços Estratégicos, tornado em “missionário psicodélico”, passando pelos ambientes com móveis suaves (preferencialmente almofadas) e luz baixa (com velas) criados sucessivamente por Alan Watts e Tim Leary (tais como, por exemplo, a “câmara do tempo”, desse último, um ambiente fechado, acessível pelo porão da casa, inteiramente decorado com panos indianos). Tudo isso daria origem aos experimentos em casas alugadas para este fim,

²¹ Ibidem.

²² Leary, T. *Flashbacks “surfando no caos”...*, op. cit., p. 21.

²³ Leary citado por Gordon, A. *Spaced out: radical environments...*, op. cit., p. 21.



às comunidades (já desde 1962) descritas por Leary como *psicolotrons* e que, também como sabemos, se tornariam os ambientes *hippie* por excelência, dando origem à noção de um modo de vida diverso do comum, franqueador de uma sensibilidade expandida – “os conceitos tradicionais de ‘ambiente’, ‘casa’, ‘família’ e ‘comunidade’ foram reconfigurados”²⁴. Quando foi expulso de Harvard, em 1963, Leary e seu colaborador, Richard Alpert, já estavam fundando a Federação Internacional da Liberdade Interior, cuja sede viria a ser um velho hotel desativado, renomeado de “Centro da Liberdade”, localizado em Zihuatanejo, “uma pequena vila de pescadores na costa do Pacífico do México”. Descobertos pelas autoridades, os experimentadores cumpriram um périplo que culminou com a oferta de uma família de endinheirados (os irmãos Hitchcock, dos quais Peggy era fiel seguidora de Leary) para a ocupação de um espaço em Millbrook, Nova York. Este passa a ser então o ponto de referência para experiências desse gênero no futuro. Dentre as várias modificações feitas na imensa casa antiga estava o descarte das antigas camas e a colocação dos colchões diretamente sobre o solo, dando início a uma tradição que se espalhou pelo mundo. Um ambiente desenhado para “aterrissagens suaves”, como disse o próprio Leary. Passagens do I-Ching ou do livro dos mortos tibetanos eram sussurradas por autofalantes escondidos em paredes decoradas com pinturas psicodélicas.

Nesse ambiente de intenso misticismo, um pintor, Allen Atwell, procurou produzir salas inteiras com imagens que deveriam tomar todo o espaço. Mas seu esforço só logrou êxito quando se associou ao fotógrafo Arnie Hendlin. Este último instituiu a base da produção do cine-teatro psicodélico com o uso de vários projetores de *slide* simultâneos. Reeditavam-se, sem que se soubesse, os experimentos de luz e cor que Kandinski e Ludwig Hirschfeld-Mack tentaram na Bauhaus e Walter Ruttmann e Oskar Fischinger realizaram no cinema experimental dos anos 1920. A diferença é que agora se tratava da produção de um ambiente completo, um *environment* e não só um espetáculo plano de imagens. A estratégia ficou conhecida, em Millbrook, como “‘Tranart’ (transcendental art) e sua intenção era recriar a experiência lisérgica, sem o uso necessário da droga”²⁵. Desses experimentos surgiram grupos como o USCO (Companhia do nós), de Gerd e Rudi Stern, em cujos experimentos já se empregavam as máquinas de fumaça e luz estroboscópica. Nasceram assim os recursos

²⁴ Gordon, A. *Spaced out: radical environments...*, op. cit.

²⁵ *Ibidem*, p. 216.



que viriam a moldar a experiência estética do *show* de música e da vida alternativa dos anos que se seguiriam.

Timothy Leary foi preso mais de uma vez sob diversas acusações que se resumiam à incitação ao consumo de substâncias ilícitas. Conta-nos John Cashman que, após sua segunda detenção, fez uma palestra de duas horas para “800 de seus seguidores” na qual pedia que se interrompesse o uso de alucinógenos por um ano. Cashman cita um trecho de suas afirmações, onde diz: “Devemos aprender a ter experiências psicodélicas sem o uso de drogas. Criem suas próprias alucinações.”²⁶

Vejo essa frase como um marco na direção do início de uma vasta produção de aparatos visuais e audiovisuais que buscam traduzir a experiência sensorial antes produzida por indutores químicos. Colocaria nessa família todos os experimentos de artistas que trabalharam com bandas, a *Dream machine* de Bryon Gysin e vários outros experimentos, incluindo as esculturas sonoras de Nicolas Schöffer.

O *teste do ácido do fresco elétrico* é um livro do jornalista Tom Wolfe, escrito mais ou menos na mesma época dos textos que venho citando (os de Cashman e Higgins são ambos de 1966) e que narra outro experimento, o de La Honda, na costa oeste dos Estados Unidos. Comunidade criada pelo escritor Ken Kesey (autor do aclamado *O estranho no ninho* [*One flew over the cuckoo's nest*], no qual se baseou o filme homônimo de Milos Forman, de 1975), por ela passaram, entre outros, o músico de jazz Ornette Coleman e o escritor *beat* Neal Cassady.

Em La Honda o consumo de LSD é feito de forma mais indiscriminada e menos “científica”, isto é, ganha mais o sentido da recreação, que é descrito por Cashman como “movimento do LSD–para–emoções”. Segundo ele:

Uma das mais bizarras e perigosas aplicações do LSD–para–emoções é o chamado ‘teste ácido’. Esta forma particular de insânia nasceu em São Francisco. O ‘teste ácido’ foi idealizado originalmente como uma festa, de preferência em um salão alugado ou sótão, onde o entretenimento seria composto de música discordante [sic], luzes vivas, círculos de cores e outros misteriosos adornos que ajudariam a formação da atmosfera [...] A ideia principal era simular a experiência com o LSD sem que a droga fosse realmente tomada²⁷.

²⁶ Cashman, J. *LSD*, op. cit., p. 77.

²⁷ *Ibidem*, p. 108



Como a ideia não funcionou bem, conta-nos Cashman que se resolveu acrescentar LSD às bebidas e então passa a reproduzir o “relato de um observador”:

Imagine: centenas de pessoas que lotavam uma imensa sala de dança, vestidas em roupas pasmosas – meias listradas, corpos iridescentes pintados com tinta fluorescente, roupas de marinheiro e costumes indianos. Luzes estroboscópicas em ritmos variáveis. Traçados coloridos projetados nas paredes. Ruidosa, poderosa música eletrônica pulsando... Quase todo mundo alto de ácido – ele está no ponche que é chamado *Electric Kool–Aid*. A cena só pode ser descrita como um *happening*²⁸.

O linguajar da época atesta a compreensão incipiente das circunstâncias geradoras do “espetáculo multimídia” que viria a se converter, com o passar dos anos e necessariamente diluído, no aparato básico de iluminação de *shows* e eventos mundo afora. É o que se percebe no documentário *A technicolor dream* (2008), de Stephen Gammond²⁹, que narra a produção e reencontra os criadores do evento “The 14 hour Technicolor Dream”, ocorrido no Alexandra Palace de Londres, no dia 29 de abril de 1967. Nele, as principais atrações contavam com a banda Pink Floyd (ainda com Syd Barrett) e Pretty Things. Fala-se de eventos anteriores, dos quais participaram a nata dos poetas *beat*, dentre eles Allen Ginsberg, conhecido frequentador dos *meetings* de Timothy Leary. No curso de três anos – entre 1966 e 68 – houve uma explosão do consumo das drogas como ampliadores de consciência e, ao mesmo tempo, a proliferação de uma estética que recebeu o nome de “psicodélica” e assim é até hoje reconhecida – ao menos para a seção de Design Gráfico do Victoria & Albert de Londres, o que significa que a denominação passou a ser canônica para o período³⁰.

O teatro psicodélico foi tragado pelas práticas e a denominação do *happening*. Anos mais tarde, foi se convertendo em uma caricatura, à medida que os efeitos especiais se tornaram milionários. Na esfera do assim chamado “rock progressivo” dos anos 1970, e com o crescimento das técnicas de amplificação para *shows* destinados a plateias gigantescas, perdeu-se a dimensão quase artesanal dos improvisados aparatos de projeção de “lavas” e formas que derretiam. As novas

²⁸ Ibidem, grifos do autor.

²⁹ *A Technicolor Dream* (2008). Direção: Stephen Gammond. Eagle Rock Entertainment Ltd./ST2.

³⁰ Constatação feita pessoalmente em uma visita ao Museu em 2006. O item “psicodelia” é marcador temporal em várias “linhas de tempo” do design gráfico hoje divulgado em escolas e livros.



gerações já colocavam seus colchões no chão, e os aparelhos em estêreo despejavam os sons dos discos produzidos por uma indústria na qual se sucediam, em velocidade estonteante, os novos ídolos do *rock*. Após o “fim do sonho”, dos Beatles, de Jimmi Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin, Brian Jones etc., os eventos multitudinários passaram a ser apenas os custosos concertos de bandas, que tinham seus próprios aviões a jato. Estavam dadas as condições para que, a partir de 1977, uma nova história se iniciasse como contraposição ao aparato excessivo do *show business* então instalado. Do teatro psicológico passava-se a uma espécie de “teatro da crueldade” artaudiano, que viria a transparecer, na preferência por esse autor, em bandas *pop* dos anos 1980. Entre elas, uma se chamava, justamente, *Theatre of Hate*. Essa já seria outra história.

*Lucio Agra vive e trabalha em São Paulo. *Performer*, poeta, professor, atua artisticamente no Brasil e no exterior. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, onde é professor da Graduação em Comunicação das Artes do Corpo. Publicações recentes incluem *Monstrutivismo – reta e curva das vanguardas*. Prepara novo livro sobre a *performance* no contemporâneo. (<http://contemporaryperformance.org/profile/LucioAgra>)