ARS
ano 15
n. 30

30

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor
Marco Antonio Zago

Vice-Reitor
Vahan Agopyan

Pró-Reitor de Pós-Graduação
Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Jr

Pró-Reitor de Graduação
Prof. Antonio Carlos Hernandes

Pró-Reitor de Pesquisa
José Eduardo Krieger

Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária
Marcelo de Andrade Roméro

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Diretor
Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Vice-Diretora
Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Comissão de Pós-Graduação da ECA

Presidente
Mário Rodrigues Videira Júnior

Vice-Presidente
Eduardo Vicente

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA

Coordenadora
Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

Vice-Coordenador
Prof. Dr. Marco Francesco Buti

DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

Chefe
Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarc

Vice-Chefe
Prof. Dr. Marco Francesco Buti

Secretaria
Raul Cecilio
Regina Landanji
Solange dos Santos
Stela M. Martins Garcia

Editores

Dária Jaremtchuk
[Escola de Artes, Ciências e Humanidades/USP]
Liliane Benetti
[Escola de Belas Artes/UFRJ]
Sílvia Laurentiz
[Escola de Comunicações e Artes /USP]
Sônia Salzstein
[Escola de Comunicações e Artes /USP]

Projeto Gráfico

Mario Ramiro

Diagramação

Karina V. Winkaler | Tikinet
Natalia Bae | Tikinet

Logotipo

Donato Ferrari

Arte Final

Marcelo Berg

Revisão

Luan Maitan | Tikinet
Nicolas Leonezi | Tikinet

Tradução

Héctor Hernán Martínez Baeza
Hamilton Fernandes | Tikinet
Tamara Hornblas | Tikinet

Revisão Técnica da Tradução

Lara Rivetti, Sônia Salzstein e Vivian Braga

Secretaria

Bruna Mayer
Raul Cecílio

Conselho Editorial

Alckmar Luiz dos Santos
[UFSC]
Annateresa Fabris
[USP]
Antoni Muntadas
[M.I.T.]
Arlindo Machado
[USP]
Carlos Fajardo
[USP]
Carlos Zilio
[UFRJ]
Eduardo Kac
[Art Institute of Chicago]
Emilio Martinez
[UPV-Valencia]
François Soulages
[Univ. Paris 8]
Gilbertto Prado
[USP]
Ismail Xavier
[USP]
Karen O'Rourke
[Univ. Paris I]
Luiz Sérgio Oliveira
[UFF]
Maria Beatriz de Medeiros
[UnB]
Marco Giannotti
[USP]
Mario Costa
[Univ. de Salerno]
Mario Ramiro
[USP]
Milton Sogabe
[UNESP]
Mirian Nogueira Tavares
[UAlg]
Regina Silveira
[USP]
Robert Kudielka
[Univ. der Künste Berlin]
Rodrigo Duarte
[UFMG]
Sandra Rey
[UFRGS]
Suzete Venturelli
[UnB]
Simone Osthoff
[USP]
Tadeu Chiarelli
[USP]
Walmeri Ribeiro
[UFC]
Walter Zanini [*in memoriam*]
[USP]

© dos autores e do Depto. de Artes Plásticas

ECA_USP 2017

http://www2.eca.usp.br/cap/

impresso no Brasil
ISSN: 1678-5320
ISSN eletrônico: 2178-0447

Para contatos escreva para ars@usp.br

Sumário

7 Introdução
Dária Jaremtchuk

17 Ensaio Visual
Miguel Rio Branco

33 O grande mundo da invenção
Celso Favaretto

49 A cor da Música: há uma metafísica em Hélio Oiticica
Paula Braga

63 *Metaesquema*, metaforma, metaobra
Roberto Conduru

75 Subjetividade anônima e cultura aberta no pensamento de Hélio Oiticica
Tania Rivera

87 ¡Sucia Copia!
María Iñigo Clavo

95 Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do "público" no Brasil
Guilherme Teixeira Wisnik

111 "The Whitechapel Experiment", o projeto *Éden* e a busca por uma experiência afetiva total
Maria de Fátima Morethy Couto

133 1970: *pause/play*
Frederico Coelho

149 Legal no ilegal: as *Cosmococas*, a *Subterrânia* e os jardins do Museu
Maria Angélica Melendi

161 *Agripina é Roma-Manhattan*, um belo quase-filme de HO
Rubens Machado Jr.

181 *Lágrima-Pantera, a míssil*: cinema *Subterrânia*
Theo Costa Duarte

207 Hélio Oiticica em Manhattan
Silviano Santiago

217 Fazendo arte e cinema (ou quasi-cinema) com Hélio Oiticica
Andreas Valentin

233 *Parangolé*-Botticelli: pensamento da montagem e razão prática da história da arte. Forma transicional e geometria do carnaval
Luiz Pérez-Oramas

255 *Pigment pur* e o *Corpo da côr*: prática pós-pictórica e transmodernidade
Irene V. Small

277 Entrevista com Lynn Zelevansky
Camila Maroja

293 *Hélio Oiticica*: *dobrar a moldura*, de Irene V. Small
Adrian Anagnost

Dária Jaremtchuk*

Introdução

"Tudo o que fiz antes, considero um prólogo"[1].

Hélio Oiticica deixou para a arte contemporânea um legado que é permanentemente revisitado. Observando esse conjunto, escrutinado por tantos pesquisadores, alguns deles aqui reunidos, percebe-se que o exercício contínuo da escrita do artista carrega a mesma condição do projetar minucioso de seus trabalhos, afastando acasos, dubiedades ou interpretações alheias. Se nas proposições artísticas de Oiticica existe ainda uma abertura para a fruição, ela parte de uma estrutura rigorosa e meticulosamente pré-estabelecida. Nada parece escapar a seu controle, até mesmo as análises sobre sua produção, haja vista virem estas sempre acompanhadas por suas próprias palavras. Esses elementos, que estabelecem a circularidade projetada pelo artista, estabelecem também uma condição aprisionadora para seus intérpretes.

Dentre os estudiosos reunidos neste dossiê da *Ars* inteiramente dedicado a Hélio Oiticica, **Celso Favaretto** – responsável por um dos primeiros estudos monográficos sobre Hélio, lançado em 1992 – perpassa a obra do artista para enfatizar o que há de latente e pulsante em sua poética. Se a descoberta do corpo nos *Parangolés* resultou no "estado de invenção", a ordem ambiental instaurada pelos *Bólides* é também lembrada pelo autor como uma "espécie de tubo de ensaio", produção seminal não somente para o programa do artista, como para a própria crise da pintura. Se na década de 1960 o termo "objeto" se tornou uma nova categoria artística, Favaretto discute a impertinência dessa denominação para os trabalhos de Hélio, pois este os entendia não como objeto-obra mas "ações no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais (...)[como] exercício para um comportamento". Assim, os *Bólides* explorariam "o intervalo que vai do sinal à ação, fundindo ideia e objeto".

Irene Small também se detém nos *Bólides*, colocando-os em paralelo com os trabalhos de Ives Klein. Para ela, ambos os artistas teriam em comum um uso específico da cor como resposta à crise da pintura,

1. MARIA, Cleusa. Hélio está de volta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 mar. 1978.

* Universidade de São Paulo [USP].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.139484.

particularmente no que se refere ao pigmento bruto. Porém, para o artista francês, "a fisicalidade aumentada do pigmento era uma qualidade a ser direcionada a fenômenos decididamente desmaterializados, tais como 'sensação' e 'sensibilidade', e a experiência estética como um todo era concebida como evento transcendente". Para a autora, em contrapartida, a "natureza pictórica das obras de Klein" resulta "de sua capacidade de agir como uma imagem, de representar um mundo distinto daquele do espectador". Assim, Klein teria se mantido na "operação estética institucionalizada – a mistificação do autor, o pictorialismo da tela tradicional e a passividade contemplativa do espectador". Por sua vez, Hélio teria sido mais radical, por ter estabelecido uma completa desierarquização. Small sinaliza como ele adotou o

> *readymade* tanto como receptáculo (recipiente) como conteúdo (pigmento) da obra nos *Bólides* [e] recalibrou um mapeamento metafórico crucial entre a mercadoria e a obra de arte. Ao invés de apelar para sua mistificação, como na retenção de Klein da passividade essencial da matéria visualizada, ele penetrou a própria materialidade da mercadoria a fim de reconfigurar o papel do espectador.

Ela faz ainda outro instigante paralelo considerando o âmbito comercial das cores para ambos artistas.

Já **Paula Braga** partiu do texto "O q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é uma das artes, mas a síntese da consequência da descoberta do corpo" para tecer uma reflexão em que destaca como o corpo tornou-se elemento central nos trabalhos de Hélio e que, para se chegar à MÚSICA, foi necessário envolver "o corpo todo, numa síntese dos sentidos aliada à libertação do comportamento". Para o artista, tratava-se de "totalidade-mundo criativa" atingido pela síntese de "cor, tempo, movimento, estados de êxtase do corpo, descondicionamento social e sensorial, criação coletiva, jogo e performance, incluindo um retorno à origem ritualística da obra de arte no contra-bólide *Devolver a terra à terra*". A investigação filosófica de Oiticica sobre a "relação entre corpo e existência" pode ser identificada desde suas pinturas da década de 1950 até o gesto de *Devolver a terra à terra*. A autora enfatiza que "só o corpo imbuído de invenção faz MÚSICA" e que o mundo seria "criação, invenção, constante". Perpassando uma diversificada produção do artista, ela conclui que a síntese apontada por Oiticica provém de sua trajetória poética, em que se pode identificar os elementos: "cor, tempo, movimento, estados de êxtase do corpo, descondicionamento social e sensorial, criação coletiva, jogo, performance (...) [e] retorno à origem ritualística da obra de arte".

Maria Iñigo Clavo elege *Tropicália*, realizada em abril de 1967, para observá-la a partir da perspectiva da teoria pós-colonial e rever a versão nacional(ista) da interpretação do trabalho e da figura de Oiticica. Os conceitos-chave de mimese, ambivalência e hibridação de Homi Bhabha são um marco teórico para a autora, que lança a conclusão de que *Tropicália* é uma cópia "suja" do exotismo, do mundo capitalista, das formas ocidentais de moradia e de urbanidade e do postal turístico.

Maria de Fátima Morethy Couto, por outro lado, retoma a organização, a recepção e o lugar de "The Whitechapel experiment" na poética do artista. Revisitando documentos e testemunhos em busca de novos sentidos, a autora analisa o lugar privilegiado que essa obra ocupa hoje na história da instituição. O louvor hoje dado ao experimento por sua ousadia e originalidade, no que diz respeito ao espectador, contrasta com a recepção reticente que ele recebeu à época. A autora lembra ainda do envolvimento da Embaixada brasileira e do Itamaraty no que diz respeito ao subsídio dado à montagem, ao transporte das obras e ao deslocamento do artista.

Aliás, os subsídios dados por instâncias do poder às artes, durante o regime militar, aguardam ainda por maiores análises. Mesmo que não diretamente relacionado ao conteúdo deste dossiê, cabe lembrar que as exposições realizadas nos diversos postos do Itamaraty eram de responsabilidade de seus diplomatas, apesar da existência de esparsas diretrizes da Divisão de Assuntos Culturais (DAC). Para se compreender a complexidade do tema, cabe citar a mostra "The young brazilian art", originalmente o mesmo conjunto de obras exibidas na Bienal de Paris de 1967, reagrupadas no mesmo ano em Londres, no espaço de uma galeria de Richard Demarco. Lá, foram exibidos os *Parangolés*, de Hélio Oiticica, que receberam algum destaque, assim como *Os conversíveis*, de Gastão Manoel Henrique. Foram ainda vistos trabalhos de Anna Bella Geiger, Avatar Moraes, Maria Bonomi, Francisco Liberato, José Lima e Regina Vater[2]. O fôlder, desenhado por Aloísio Magalhães, tinha como motivo a bandeira brasileira estilizada em verde e amarelo[3]. Esse parece ser um caso em que se reconhece o desejo do governo brasileiro em se ver representado pela arte contemporânea em seus espaços oficiais internacionais em pleno regime ditatorial, estratégia que se intensificaria nos anos de chumbo, quando o Itamaraty enviou inúmeras mostras para o estrangeiro.

Se entre críticos e historiadores *Tropicália* tem sido apontada como uma obra de referência para a passagem da produção brasileira da década de 1960 para a 1970, não surpreende o atual interesse pelo período em que o artista viveu em Nova Iorque, assim

2. Os arquitetos André Lopes e Paulo Hamilton também participaram, apresentando maquetes. Havia na mostra uma trilha sonora de Brian Willey, que reproduzia "A banda", de Chico Buarque, "Garota de Ipanema", na versão cantada por Frank Sinatra, além de músicas como "Margarida", "Carolina" e "Chora minha nega".

3. JORDÃO, Vera Pacheco. Londrinos apreciam arte jovem dos brasileiros. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 dez. 1967.

como seu retorno ao Brasil. Antes disso, sua produção visual é ligada ao neoconcretismo, assim como o tema da participação com os *Bólides* e *Parangolés* já haviam se transformado em temas prioritários. Nas investigações atuais, a complexidade dos projetos e das propostas realizadas no final da década de 1960 e, sobretudo, da década de 1970, momento em que Oiticica se encontra no exterior, tornaram-se temas de interesse.

Frederico Coelho, por exemplo, enfatiza em seu artigo aqui publicado a importância dos deslocamentos do artista para Londres, Sussex, Paris e Nova Iorque, entre 1969 e 1970. Segundo ele, essas viagens teriam provocado mudanças substanciais na poética do artista por ampliarem suas perspectivas sobre a produção, a inserção e a circulação de suas obras na cena artística. Hélio teria não somente colocado "à prova seu distanciamento da ideia de arte visual como a 'produção de objetos' e seu caminho em direção ao *experimental*", como passou ainda a explorar de modo mais direto "o cinema, a música, a imagem fotográfica e a escrita fabuladora", experiências que atingiriam plena desenvoltura na década de 1970. Coelho enfatizou ainda como essas viagens possibilitaram o alargamento de sua "comunidade criativa", círculo novo de parceiros intelectuais que o auxiliaram no transbordamento da "prática das artes", processo fundamental para o que seria desenvolvido em sua estada em Nova Iorque.

Em meados de 1970, Hélio já havia estado em Nova Iorque para montar seus *Ninhos* na exposição "Information" e seis meses depois, agraciado com a bolsa da Fundação Guggenheim, estaria de volta para uma permanência mais longa, estendida de janeiro de 1971 a dezembro de 1977[4]. Como ele aguardava resposta para seu pedido do Green Card, muito provavelmente sua permanência teria sido maior não fossem os problemas surgidos com o Federal Bureau of Investigation (FBI), em decorrência de seus contatos com traficantes de drogas. **Silviano Santigo** relatou um episódio envolvendo policiais e que desencadearia seu processo de saída dos Estados Unidos.

O recebimento da Bolsa Guggenheim foi bastante oportuna para o artista também pelo sentimento de insegurança que imperava na cena carioca, em 1970, sensação frequentemente expressa nas correspondências do artista, em que não raro descrevia a situação de risco em que se via[5]. Recém-chegado de sua temporada em Londres, onde havia convivido com exilados políticos, entre eles Caetano Veloso e Gilberto Gil, Hélio percebeu rapidamente que teria que se movimentar com cautela no meio carioca e, caso precisasse permanecer no Brasil, sua participação na cena artística também precisaria ser repensada. As pre-

4. A primeira vez que esteve nos Estados Unidos foi ainda na infância. Seu pai, José Oiticica Filho, recebeu a Bolsa Guggenheim em 1947, na categoria "Organismic Biology & Ecology", e foi para Washington D.C. com a família. O retorno ao Rio de Janeiro aconteceu em 1950. A mostra "Information" foi exibida no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque entre 2 de julho e 20 de setembro de 1970.

5. Em carta ao crítico de arte inglês Guy Bret, por exemplo, ele expõe: "as coisas no Rio estão piores do que nunca: muitas pessoas presas na última semana, sem razão alguma: mario pedrosa já está no chile, indo em janeiro para a india (new delhi triennial) e depois para Paris; ele teve sorte em ter conseguido isso, porque agora é quase impossível conseguir sair do país se eles têm algo contra você; meu pagamento da bolsa começará em 15 de novembro." In: ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/ Programa Hélio Oiticica (AHO/ PHO) 0663/70. Carta enviada em 6 nov. 1970.

ocupações podem ser sentidas nas cartas enviadas aos amigos: "estou evitando ver o Jackson também: contaram-me que ele dá informação pro DOPS, pois sem tostão que estava, agora comprou apartamento e ainda tem o ateliê da Lapa"[6].

Antes mesmo de se estabelecer em Manhattan, Hélio manifestou fascínio pela cidade, compreendida como o único lugar possível onde ele poderia produzir. Quando ainda se encontrava em Londres, Hélio viajou com Lygia Clark para participar do simpósio Touch Art, no California State College de Los Angeles. Durante essa viagem, Hélio visita Nova Iorque, a cidade que parecia possuir "o mundo nela mesma" e que conciliava liberdade e opressão incríveis, notando que ali ele poderia comunicar mais facilmente, ao contrário do que acontecia na conservadora Londres e na americanófoba Paris[7]. Ou seja, sua bem-sucedida mostra na Whitechapel não parece ter sido suficientemente encorajadora para provocar a vontade de permanecer em Londres. A decepção com a cena artística de Nova Iorque, no entanto, também não tarda em aparecer, como depoimentos recorrentes evidenciariam. A cidade já não era em 1973, segundo ele, nem o "centro mundial das artes", nem a vanguarda da "experimentalidade":

> NEW YORK é o oposto disso: cheguei à conclusão q tudo o q for experimental quanto a mudar a relação espectador-obra-espetáculo vai ser sempre rejeitado aqui: o LIVING THEATRE realizou suas principais experiências na EUROPA E BRASIL e se tivessem ficado aqui não o teriam feito: nem eu teria feito o q fiz aí: as coisas aqui teem q ter de antemão uma função especializada: um "role": porisso fazer esse livro q estou fazendo é o único meio de fazer algo q vingue: a palavra/imagem impressa ainda é o q conta: por enquanto: conservando o visual e linear fragmentado: pré-TV: pré-ROCK: NEW YORK já em si é efeito-espetáculo sem brecha para atividades experimentais.[8]

Contudo, Nova Iorque representou novas perspectivas para o artista. Ainda enquanto se preparava para "começar tudo do zero" nessa cidade, Hélio indicava em carta a Lygia Clark o desejo de fazer filmes e realizar algum trabalho no Central Park[9]. Em 1971, Hélio encontra o *loft* ideal e o molda no formato que queria para viver e trabalhar. Denominado *Babylonests*, o legendário loft 4 do prédio número 81 da Segunda Avenida abrigou seis de seus *Ninhos*[10]. César Oticica Filho chamou a atenção para as diferentes dimensões dos espaços em que

---

6. OITICICA, Hélio. **[Carta]** 11 fev. 1970 [para] Rubens Gerchman e Anna Maria Maiolino, Rio de Janeiro. Localizada no Arquivo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (RJ), AHO 0664/70.

7. Cf. Entrevista com Luis Antonio Pires. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 6 mar. 1970, p. 5.

8. OITICICA, Hélio. **[Carta]** 29 out. 1973, [para] Cláudio, Nova Iorque. Localizada no Arquivo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (RJ), 1073.73-p. 1. Ver também carta de 25 jun. 1973, para Roberta, no mesmo Arquivo Hélio Oiticica, AHO1064.73-p. 6.

9. "Gerchman me escreveu [...] me ofereceu um apartamento por 150 dlrs. mensais, de uma amiga dele que está em Londres, e é mobiliado e tudo; mas não quero: quero chegar e não morar em nada com móveis e de amigas de ninguém; quero um lugar grande e vazio, onde eu possa criar um ambiente para viver etc. [...] quero fazer logo lá alguns filmes: não sei o que são, não me interessa se são obras ou não; quero também planejar algo no central park para abril ou maio [...] o que quero em nova iorque é começar tudo do zero, comigo mesmo; nova vida; amar demais; estar só ou bem acompanhado; o que acha?" In: OITICICA, Hélio. **[Carta]** 19 out. 1970, [para] Lygia Clark. Localizada no Arquivo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (RJ), AHO 0662.70-p. 3.

10. O *loft* 4 ficava no número 81 da Segunda Avenida, entre as ruas 4 e 5, numa área de aproximadamente 75 m^2.

Hélio viveu e trabalhou. O apartamento de Nova Iorque, em que era impossível "construir objetos", contrastava com o "espaçoso estúdio do Jardim Botânico"[11]. A restrição dos espaços de trabalho foi uma realidade compartilhada por muitos personagens que viveram o "exílio artístico" e tentaram se estabelecer em Nova Iorque desde o final de 1960. No entanto, as dimensões do espaço não aparecem como problema nas correspondências de Hélio durante o período em que lá viveu. **Silviano Santiago** e **Andreas Valentin** descrevem minuciosamente a configuração física do *Babylonests* e rememoram as inefáveis faíscas criativas depreendidas desse espaço.

Em outras oportunidades, Silviano Santiago já reconhecera não ter visto Hélio demonstrar particular interesse por visitar galerias ou museus, nem mesmo para ver grandes exposições em instituições como o Metropolitan Museum ou o Guggenheim. Acompanhava as galerias "clássicas do pop", como a de Leo Castelli no SoHo, e tinha um verdadeiro fascínio pela Galeria Denise René, de Paris, por causa dos construtivistas. Visitou uma vez a Factory, de Andy Warhol, e a descreveu em detalhes a Santiago[12]. Já o amigo Andreas Valentin se lembra de terem visitado juntos uma mostra de Warhol no Whitney Museum e de assistirem, em 1973, à apresentação "Plastic Ono super band", de Yoko Ono[13]. Hélio frequentou ainda os eventos de poesia que ocorriam na St. Mark's Church, mas talvez a experiência mais singular tenha sido presenciar uma performance/exibição de Jack Smith. Essa aproximação o estimulou a formular o conceito "quasi-cinema", que ganharia uma forma mais acabada nas séries das *Cosmococas*, aqui discutidas por **Maria Angélica Melendi**. Além de considerar a aproximação entre Hélio e Jack Smith, a autora aponta para problemas relacionados à institucionalização dos trabalhos do artista e à incorporação de Cosmococas ao acervo do Inhotim, assim como discute o constante moralismo que o tema da cocaína e das drogas suscita no meio das artes.

Especificamente sobre as experiências cinematográficas de Hélio, **Rubens Machado Júnior** revelou ter assistido, em Paris, a *Agripina é Roma Manhattan*, sem possuir qualquer informação sobre o filme ou sobre sua autoria. De imediato, reconheceu o vínculo com o cinema marginal brasileiro e seu "frescor e singularidade". Mesmo que o artista tenha declarado que não lhe interessavam a edição e a montagem, Machado identificou no filme uma articulação pela montagem, compreendida "não tanto por planos, mas entre blocos". Em análise minuciosa, o autor avalia os três blocos de *Agripina*, como se cada um fosse uma "espécie de *Metaesquema* que se reinventa distante do concretismo originário". O autor pergunta: "se no 1º Bloco Agripina é Roma e no 2º

11. OITICICA FILHO, César & COELHO, Frederico (orgs.). **Hélio Oiticica: Conglomerado Newyorkaises.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 10.

12. FERREIRA, Glória. Hélio Oiticica e a cena americana. Entrevista com Silviano Santiago. In: **Entrefalas**. Porto Alegre: Zouk, 2011, p. 102.

13. O programa de Yoko Ono pode ser visto em <www.callmehelium.slideshow/28.html>. Acesso em: 30 ago. 2016.

Manhattan, no 3º é ela mesma, uma Roma-Manhattan como pulverização, sublimação da tirania imperialista?". Para além da articulação do filme com a poética de Hélio, as implicações históricas de seus personagens e a locação das filmagens, Machado o aproxima também de um vasto espectro de produções fílmicas, literárias e artísticas para revelar sua singularidade até há pouco desconhecida.

Também **Roberto Conduru** discute as reverberações da poética de Hélio nos *Metaesquemas*, obras que ele considera articuladas à produção do artista. A análise se distancia das interpretações que consideram a produção do artista por fases ou "produto-época de artista austero" e prefere reafirmar a "potência de exceção e da ambiguidade dos *Metaesquemas*". Além de considerar essa condição na produção de Hélio, o autor a estende à própria arte. Em seu artigo, a análise de uma obra de Hélio pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo mostra como, ao mesmo tempo, trata-se de "um experimento concretista" e também "uma crítica ao esquematismo da aplicação dos princípios concretistas". Nos arranjos da geometria particular dos *Metaesquemas* reconhecem-se elementos do corpo e da dança, comumente associados às experiências vividas pelo artista em contato com a favela. Para Conduru, teriam sido as experimentações vividas pelo artista em galerias, museus e na própria cidade que já o teriam despertado para a percepção do corpo e da dança identificados nos *Metaesquemas*.

Ainda sobre cinema, **Theo Duarte** se debruça sobre *Lágrima-Pantera, a míssil* conectando-o diretamente com os personagens que se encontravam no exílio artístico em Nova Iorque, particularmente o diretor do filme, Júlio Bressane, e Hélio Oiticica. Ressaltam-se do filme a radicalidade formal, a precariedade e a fragmentação da proposta estética, aspectos já identificáveis em trabalhos anteriores do diretor, mas que se acentuaram após o contato com os "filminhos" que Hélio havia realizado. Apesar do experimentalismo acentuado e extremado da experiência estética de Bressane nessa produção, Duarte considera *Lágrima-Pantera, a míssil* ainda dentro dos moldes convencionais cinematográficos, porque pensado ainda para ser exibido em sala escura e para um público posicionado de modo convencional.

Em análise que também compõe este dossiê, **Guilherme Wisnik** chega até a obra de Hélio pelo eixo da dificuldade dos trabalhos artísticos brasileiros, quando comparadas aos norte-americanos, em positivar a esfera pública. Se em ambos os casos, identifica-se nas obras o movimento de sair do plano para o espaço e, posteriormente, para o ambiente, nos trabalhos dos norte-americanos o "sentido de valor público" está

fortemente associado ao grau de importância que a própria sociedade dá a ele, enquanto no Brasil, não há lugar para essa mesma dimensão pública. Apesar das diferenças, o autor conclui que enquanto os norte-americanos tem resultados assertivos sobre o espaço urbano, a arte pública brasileira chegou a "resultados mais contundentes subvertendo o espaço de frequência pública de museus e galerias por meio da intrusão transgressora da esfera privada nesses espaços, ou substituindo a noção de público pela de circuito". Para essa argumentação, Wisnik analisou os trabalhos urbanos de Hélio Oiticica, especificamente o *Bólide lata-fogo* (1966), *Manhattan brutalista* e *Devolver a terra à terra* (1979), não se esquecendo de considerar a experiência no morro da Mangueira e as deambulações do artista pelo Rio de Janeiro após seu período nova-iorquino.

Para ressaltar a "dimensão política da reflexão teórico-artística" de Hélio, **Tania Rivera** tomou como condutor o *Bólide lata 1, Apropriação 2, Consumitivo* e, dentre os inúmeros conceitos que ela desenvolve, destaca-se o conceito de "anonimidade". Trata-se de um processo, pois o "sujeito se (re)faz na arte, como encontro singular e imprevisível no mundo – e tal encontro implica um (...) comum transindividual". A autora sinaliza proposições vigorosas a partir das reflexões do artista sobre o eu, o outro e o objeto de arte. Para ela, "as proposições de Hélio constroem, de modo rigoroso, uma espécie de 'arquitetura do sujeito', edificando-o de forma frágil, nunca garantida e sempre alteritária, tanto na experiência como no pensamento".

Apoiado na concepção de "formas transicionais" de Aby Warburg, **Luis Pérez-Oramas** propõe aqui uma sugestiva "exposição imaginária" entre *Parangolé*-Botticelli. Nessa perspectiva, os artistas da América do Sul teriam realizado algo que pode ser colocado em paralelo com a reinvenção que os artistas de Florença, contemporâneos de Botticelli, fizeram da antiguidade clássica. "Em ambos os casos, um distanciamento temporal e antropológico havia cindido a relação orgânica entre as formas e o conteúdo apresentado por elas", diz o autor. A partir dessa premissa, o autor discute a "relação entre geometria e carnaval", em que a "arqueologia formal" do *Parangolé* "se inscreve simbolicamente na tradição ligada à representação de paixões humanas por meio das figurações do movimento corporal". O *Parangolé* figuraria como "uma espécie de arcanjo, ou essas divindades antigas cujo mistério se oculta e se revela na soma impensável das camadas de segredos que as cobrem", congregando uma "extraordinária conexão de seu pensamento artístico com as formas festivas e rituais de seu tempo e lugar, nas quais se vê manifestar uma tradição de paganismo vernacular".

Lynn Zelevansky, entrevistada por **Camila Maroja**, falou sobre a organização da mostra Hélio Oiticica: To Organize Delirium, exibida no Carnegie Museum of Art, em Pittsburgh, e as variações nas edições mostradas em Chicago e em Nova Iorque. Para ela, a singular importância do artista seria revelada ao público nos Estados Unidos somente a partir da exibição de sua trajetória e não pela exposição de trabalhos singulares. A autora aborda os desafios diante da reconstrução das obras e do uso das novas tecnologias para as projeções das imagens das *Cosmococas*. Ao longo da conversa, Zelevansky lembra sua primeira viagem ao Brasil e a aproximação com a arte brasileira propiciada pelos "guias" Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita. Ambos se preocuparam em lhe apresentar uma verdadeira genealogia da arte contemporânea brasileira, conhecimento que lhe possibilitou realizar inúmeras curadorias, como por exemplo a de "Projects 21: Cildo Meireles". Olvido, e também a de "Hélio Oiticica: to organize delirium".

Por fim, resta dizer que o Comitê Editorial da Ars decidiu organizar uma edição especial dedicada a Hélio Oiticica após o recebimento de inúmeros artigos sobre o artista e sua obra. Para ampliar o escopo das análises, foram ainda convidados especialistas, que generosamente se prontificaram a enviar suas contribuições inéditas. Os textos de Irene Small e Luiz Pérez-Oramas foram especialmente selecionados para tradução. Do mesmo modo, a pesquisadora Camila Maroja foi contatada para entrevistar Lynn Zelevansky e Adrian Anagnost para resenhar o livro *Hélio Oiticica: folding the frame*. A todos os autores que tornaram esta edição possível, assim como aos pareceristas *ad hoc* que contribuíram para o enriquecimento das discussões, nosso muito obrigada. A Paula Braga, por sua assessoria e constante disponibilidade, um agradecimento especial.

Ensaio Visual

Miguel Rio Branco

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2017.139756

33
ARS
ano 15
n. 30

Celso Favaretto*

O grande mundo da invenção[1].

The great world of invention.

palavras-chave:
invenção; sentido de construção; experimental; ambiental; além da arte

O texto se propõe a caracterizar o que Oiticica chamou de "estado de invenção", desencadeado com a descoberta do corpo no *Parangolé* e que conduziu o seu programa experimental até o fim, ao "além da arte", através de uma cascata de proposições que efetivaram um processo de abertura das estruturas e o "sentido de construtividade" na constituição do ambiental como um redimensionamento ético-estético de transmutação da arte.

keywords:
invention; sense of constructivism; experimental; environmental; beyond painting

"The text aims to characterize what Oiticica called "invention", which was triggered by the discovery of the body in *Parangolé* and that conducted his experimental program until the end, beyond painting, through a set of propositions that implemented an opening process of the structures and the "sense of constructivism" in the constitution of the environmental art as an ethical-esthetic resizing of the transmutation of art.

1. Este texto integra, com "A cor da música" de Paula Braga, o catálogo que organizamos para a exposição "Hélio Oiticica: estrutura corpo cor", sob nossa curadoria, na Universidade de Fortaleza [Unifor] – Fundação Edson Queiroz, produzida por Base7 Projetos Culturais, de 26 de janeiro a 1 de maio de 2016

* Universidade de São Paulo [USP].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.134274.

"Só existe o grande mundo da invenção", disse Hélio Oiticica em uma de suas últimas entrevistas ao rememorar o seu percurso desde a saída do quadro em 1959, com a descoberta da invenção nos monocromáticos, exatamente denominados *Invenções*, até seus últimos projetos, ambientações e escritos. Assim, entendeu esse percurso como um programa *in progress*, que efetivou o "estado de invenção" desencadeado, definitivamente, com a descoberta do corpo nos *Parangolés*[2]. De fato, observa-se, vendo em retrospecto a sequência de suas proposições, que a conquista desse estado disparou o processo de abertura estrutural, já indiciado em *Bilaterais*, *Relevos espaciais*, *Bólides*, *Núcleos* e *Penetráveis*, configurando um lúcido, rigoroso e coerente trabalho de diluição estrutural voltado à transmutação da arte, sua transformação em alguma outra coisa, um "além-da-arte" entendido como uma posição ético-estética que, livre de resíduos esteticistas, pudesse abarcar as vivências individuais e coletivas, redimensionando-as.

A atividade inventiva de Oiticica, as reflexões e teorizações que explicitam as sucessivas posições do programa, propõe "o experimental" e a crítica da cultura como vultos de um mesmo processo de ressignificação da arte, tendo em vista um particular entendimento e uma proposta de transformação da vanguarda brasileira, segundo o que denominava "sentido de construtividade": "No Brasil, (…) uma *posição crítica universal permanente e o experimental* são elementos construtivos"[3]. O programa desencadeado pelo *Parangolé*, ou antiarte ambiental, imbrica reconceituação da experiência estética e posição ética numa visionária concepção das relações de arte e vida. Inconformismo estético e social, radicalidade e marginalidade, são atitudes que afirmaram Oiticica com o emblema de inventor. Ao deslizar da pintura às estruturas e manifestações ambientais e, assim, às estruturas-comportamento, a atividade de Oiticica mantém a unidade proveniente da tensão entre uma básica tônica conceitual – que reconceitua a arte – e a categoria de vivência – que valoriza ações, gestos e comportamentos. O que antes era obra ou objeto transmuta-se em intervenção ou acontecimento: alguma coisa que desborda do que era considerada arte, pela intensificação de forças, afetos, sensações e ideias tramadas em perspectiva cultural; potências de um viver em disponibilidade criadora. O operador dessas transformações é a categoria de participação, que circulava na época, mas que em Oiticica singulariza-se por ser considerada prática construtiva que retém as exigências e o rigor da construtividade da forma, da cor, da estrutura – além de inerente ao seu um peculiar entendimento do "desenvolvimento construtivo da arte contemporânea", com que pretende contribuir para as "novas possibilidades ainda não exploradas"[4].

2. Cf. CARDOSO, Ivan. A arte penetrável de Hélio Oiticica. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 16 nov. 1985. Ilustrada, p. 48; OITICICA FILHO, César; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (orgs.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 227. (Série Encontros).

3. OITICICA, Hélio. Brasil diarréia. In: PONTUAL, Roberto (coord.). **Arte/Brasil/Hoje**: 50 anos depois. São Paulo: Collection, 1973, p. 152.

4. Idem. **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 54.

A lucidez das proposições de Oiticica é dupla: por situar, historicamente, a sua posição estética na continuidade das intervenções modernas e no empenho da desidealização da arte, particularmente em relação ao estado da arte brasileira de vanguarda; e por afirmar a especificidade individual de seu trabalho no contexto das experimentações em que se reconhecia ao lado de outros artistas significativos[5]. O seu entendimento dos desenvolvimentos construtivistas, da historicidade das práticas vanguardistas e das questões culturais implícitas nessa arte, sensível ao social, à criação e participação coletivas, levaram-no a recusar vários equívocos, como os das mistificações da arte, da vida e de um imediatismo do político na arte. Oiticica sempre se preocupou em expor as ambiguidades e ambivalências das ideias e dos processos artísticos vigentes na arte daquele tempo, por exemplo, a ênfase que se atribuía aos objetos, tornados substitutivos da obra de arte, propondo o experimental como um reexame dos pressupostos subentendidos na atitude experimental.

5. Ibidem, p. 33 e 84.

A extensão da arte na vida, a proposta da criatividade generalizada, inicialmente pela conquista do "espaço real", fora do quadro – decisivamente com a proposição do *Crelazer*, que são âmbitos e "estruturas germinativas" para comportamentos, como o que foi materializado no *Éden* ambientado em 1969 na Whitechapel Gallery de Londres – embora insistindo na tônica sensorial, desliga os efeitos perceptivos e afetivos de uma espontaneidade irracionalista e "anticonceitual", como desligam o político de uma função imediatista. A diluição estrutural mantém a ideia de estrutura e os procedimentos construtivos, produzindo, inclusive, um aumento do conceitual. Das primeiras estruturas no espaço aos "exercícios imaginativos" do *Supra-sensorial* e do *Crelazer*, a tensão entre o artístico e as vivências não subscreve a adesão ao vivido mistificado ou folclorizado; antes, propõe a abertura como fundação de estruturas-comportamento. Enfim, essa desestetização significa que a valorização das sensações e afetos não é uma simples oposição ao racionalismo (na concepção do espaço plástico, nas relações de espaço e cor, da função social da arte, do valor da arte), pois tal ponto de vista poderia ser uma postulação sub-reptícia e substitutiva dos mesmos ideais da arte que estavam sendo questionados. Há violência em sua proposição: visava ao devir de uma experiência em que a totalização do vivido levaria, necessariamente, à transmutação dos indivíduos por meio da transformação da arte em atividade cultural, por multiplicação e "expansão celular"[6].

6. Ibidem, p. 116-117.

As estruturas, o espaço, o tempo, sons, cores, palavras, ideias, sensações e afetos entram como constituintes de acontecimentos que

se "entre-exprimem" na conjugação de forças heterogêneas nas invenções de Hélio Oiticica, na fulguração das cores e incorporação do espaço da música e da dança dos *Parangolés*; nos labirintos e na pletora de imagens de *Tropicália*; nas estruturas táteis-pigmentares de *Bólides*; nos âmbitos, células-germinativas de comportamentos dos *Ninhos*; no espaço-ambiente-lazer *Barracão*; nos *Delírios ambulatórios*; e nos *Contrabólides*. Nas superfícies e dobras dos acontecimentos e nas relações que se produzem do entrechoque de imagens e referências, como tão bem manifestam os labirintos, brilha o esplendor do sentido, encarnado em situações e processos. Os acontecimentos se constroem como enunciações, por conjugação e diferenciação, liberando a imagem de um pensamento em que o conceito é sensorial e as sensações, conceituais. Assim, as proposições que se sucedem definem uma poética do instante e do gesto que visa não aos simbolismos da arte, mas ao símbolo dos estados de transformação: a invenção é, portanto, mais do que criação; é um dispositivo que alia pulsões e reflexões, impulsos desterritorializadores e elaboração do que está sendo produzido.

Se a imagem de labirinto é a metáfora unificadora desses estados, pois enfatiza polimorfismos, mobilidades, aberturas, jogos, tensões, surpresas e intervenções ativíssimas e se os *Parangolés* são o ponto de partida dessa poética, os índices dessa concepção da arte encontram-se, progressivamente, encadeados nas proposições anteriores: na proposição de um "além-da-pintura"; nos *Metaesquemas* (meta – além, transcendência da visualização; esquema – estrutura, quadro); nas *Invenções*, em que a cor é liberada como pulsação promovendo não só a mudança dos meios, mas da própria concepção de pintura; na ativação do espaço com *Bilaterais*, *Relevos espaciais* e *Núcleos*, em que a vivência da estrutura-cor explora as múltiplas ressonâncias de espaço e cor temporalizados; na instauração do novo espaço, o *Penetrável*, perseguido nas experiências construtivas; e, finalmente, nos *Bólides*.

Os *Bólides* ocupam um lugar muito especial nos desenvolvimentos do programa de Oiticica. São ao mesmo tempo as últimas "estruturas primordiais" do processo de instauração da ordem ambiental e espécie de tubos de ensaio. Evidenciam o processo de abertura das estruturas expondo as possibilidades e os procedimentos que seriam efetivados plenamente nos desenvolvimentos ambientais. São objetos com forte conotação conceitual; mágicas incursões que permitem experiências sensoriais e lúdicas. Signo e evento, objetos plásticos e âmbitos para exercícios imaginativos permitem a inspeção das estruturas pigmentares de cor; são focos de uma luminosidade que se expande, quer soltar-se e fulgurar no espaço. Não é por menos que Oiticica, até o fim, sempre os

recodificou e revitalizou-os, dizendo, em 1978, que eles "são a semente, ou melhor, o *ovo* de todos os futuros projetos ambientais"[7], protótipos de desenvolvimentos ambientais e comportamentais.

Visando a ressaltar o caráter operatório dos *Bólides*, que fazem a passagem das "estruturas transcendentais imanentes" para "estruturas comportamento-corpo", Oiticica caracteriza-os como "transobjetos", ressaltando, inclusive, que a proposta é a mesma dos *Parangolés*. Neles, importa o signo e não o objeto como obra, pois a participação (explorar, manipular, descobrir) é atividade constitutiva.

7. Cf. PECCININI, Daisy (org.). **Objeto na arte**: Brasil anos 60. São Paulo: Faap, 1978, p. 190.

O princípio operante da composição dos *Bólides* é a apropriação, procedimento construtivo e desestetizante fundamental da arte moderna e da contemporânea. Contudo, Oiticica pretende diferenciar suas apropriações de outras vigentes na arte daquele tempo, pois para ele,

> nessas experiências a chegada à objetivação, ao objeto tal como ele é no contexto de uma obra de arte, transportada do "mundo das coisas" para o plano das 'formas simbólicas', dá-se de maneira direta e metafórica. Não se trata de incorporar a própria estrutura, identificá-la na estrutura do objeto, mas de transportá-lo fechado e enigmático da sua condição de 'coisa' para a de 'elemento da obra'. A obra é virtualizada pela presença desses elementos, e não antes a virtualidade da obra na estrutura do objeto.[8]

8. OITICICA, Hélio. Op. cit., 1986, p. 63-65.

Nos *Bólides*, exatamente para enfatizar o processo de construção, e para não os reduzir à desfuncionalização ou estetização dos objetos apropriados, não há "justaposição virtual" de elementos, mas, ao escolher cada um deles, já se identifica a "estrutura implícita" deles com a ideia que preside sua concepção. Os objetos "achados na paisagem" são, assim, incorporados a uma "ideia estética", com que se valoriza a eleição como um ato que não visa ao objeto em seu estado natural, mas à sua "estrutura implícita". A virtualidade (de cor, luminosidade, estrutura, ludismo) está, portanto, nos elementos e não na "obra", com que se ressalta a carga cultural do "mundo das coisas", assim como a tônica conceitual do procedimento[9].

9. Ibidem, Loc. cit.

Os *Bólides* são manifestações singulares da "tendência ao objeto" vigente na arte brasileira do período. Oiticica, entretanto, sublinha equívocos e confusões da maioria dos "fazedores de objetos" e dos "fazedores de caixas" que, para ele, propugnam uma "estética do objeto". Por considerar o objeto como etapa do processo de mutação da arte – sendo esta uma etapa prévia, pois está apenas comprometida com as transformações estruturais – Oiticica não o entende como uma nova categoria acrescentada à pintura, mas como uma espécie de categoria

substitutiva, uma tábua de salvação face à crise da pintura. Acrescenta que o problema do objeto é mais complexo; "parece ser uma aspiração mais ampla no pensamento moderno: parece desafiar a lógica dessas transformações". O que importa, para ele, não é o objeto-obra, mas "a ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais" e se propõem como "exercício para um comportamento"[10]. É por isso que Oiticica considera os *Bólides* como o "objeto por excelência" da posição do objeto na vanguarda brasileira[11], pois exploram, exemplarmente, o intervalo que vai do sinal à ação, fundindo ideia e objeto.

Assim, a conquista definitiva do estado de invenção nos *Parangolés* pode ser entendida como proveniente da explosão da estrutura-*Bólide*: a expressividade da cor em estado pigmentar desenvolve-se no espaço temporalizado, impregnando o ambiente. Incorporando a cor e soltando-a no espaço; liberando a ação e multiplicando os sinais; deslizando dos espaços poético-táteis-pigmentares de contenção para os atos-corporais-expressivos, os *Parangolés* redefinem aquela fusão de ideia e objeto dos *Bólides*. A apropriação de materiais é relativizada, mas a escolha ainda supõe a identificação da "estrutura implícita". O acréscimo de música e dança colaboram com a diluição das estruturas; são signos transformáveis e de transformação que comandam o ambiente. A dança realiza o que está implícito na ideia, atualizando relações mutáveis da estrutura e do corpo, da cor e do movimento. A proposição do *Parangolé* é, assim, o ponto crucial do programa de Oiticica, porque articula imanência expressiva, transformabilidade e vivência: nisso está a chave da invenção.

Transformar os processos de arte em sensações de vida[12]: este é o desígnio que mobilizou o "estado de invenção" que Hélio Oiticica diz ter alcançado com a "descoberta do corpo" no *Parangolé*. A partir disso, o deslizamento da imanência expressiva da obra para a "imanência do ato corporal expressivo" levou-o à configuração de sua poética do instante e do gesto, da ação e do comportamento, em direção à instauração de um campo de transvaloração da arte – um além-da-arte – realizado como um programa *in progress* nas diversas proposições de sua antiarte ambiental, em que realiza aquele interesse de articular o conceitual ao fenômeno vivo[13].

Proposição exemplar e radicalizante do deslocamento operado nas artes da modernidade, o programa desenvolvido por Oiticica é uma consequência da inscrição do corpo na arte, efetivando a ideia da vida como processo criador. Nessa concepção, o corpo não é mero protagonista ou uma fonte de sensorialidade, mas uma estrutura-comportamento que redimensiona o sensível da arte, a própria ideia de arte e

10. PECCININI, Daisy. Op. cit., 1978, p. 190.

11. Ibidem, Loc. cit.

12. OITICICA, Hélio. **Éden** (catálogo da exposição). Londres, 1969. In: _____. Op. cit. 1986.

13. Idem. Brasil diarréia. In: PONTUAL, Roberto (coord.). Op. cit., 1973, p. 147.

também a de artista. A consequente requalificação estética, que rompe a demarcação entre arte e vida, decorre da percepção do corpo humano na arte e na vida cotidiana, assim como do seu poder de afetar, constituindo-se, assim, em condição indispensável da experiência artística[14].

A partir dessa descoberta do corpo, Oiticica articula-se às pesquisas de pintores e músicos que, na modernidade, conjugam formas, cores, sonoridades, movimentos, enfim, novas relações de espaço e tempo. Formula uma teoria do "desenvolvimento nuclear da cor", em que busca o sentido e o "corpo da cor", em que se percebe repercussão da kandinskiana sonoridade da cor, das pesquisas de Klee e da gestualidade da abstração cromática de Newman, Rothko e Pollock. Enquanto estes artistas exaltam nas cores e sonoridades, nos timbres e nas nuanças, explorando indeterminações, Oiticica figura com o *Parangolé* essas ocorrências no seu processo de incorporação.

Assim, a descoberta do corpo ressalta as vivências, as intensidades e os afetos liberados no processo de abertura estrutural, com que se desloca o sujeito das obras aos comportamentos, privilegiando a exploração das sinestesias, dos estímulos que atingem simultaneamente a vista e o ouvido, todo o corpo, situando-se no vasto campo das analogias entre imagens sensoriais, cromáticas e sonoras. Particularmente, esse processo, ao mesmo tempo vivencial e cultural, ratifica o fato de que, naqueles e outros artistas modernos, a variação intensiva dos afetos é a atividade constitutiva do sujeito. Na dança, voz e fala, como música ou ruído, na escuta ou no silêncio, o que entra pelo corpo materializa uma relação de linguagem e cultura que tem na arte o lugar de resistência à simples dispersão cotidiana.

A ênfase na proposição vivencial não se confunde, entretanto, com certas proposições de simples "expressão corporal", na qual frequentemente se observa, pela mitologização do corpo e do cotidiano, a disjunção entre arte e vida. O mais significativo é quando o corpo vira signo em situação: tudo se passa "entre", não é uma representação ou um suposto real. Esse "entre" é um índice de indeterminação, espaço contingente onde nasce toda relação, assim implicando o processo de transvaloração da arte, de modo que o que resulta não é mais a arte ou a vida empiricamente vivida, as vivências, mas outra coisa, talvez um além da arte. Pois o "entre" é o lugar do intempestivo, porque "o interessante nunca é maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio (…). É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão"[15].

Signo de transformabilidade, a experiência da dança explicita, exemplarmente, a abertura estrutural e a incorporação do som e da cor.

14. JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte.** Tradução Tereza Maria Lourenço Pereira. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 13.

15. DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro:** um manifesto de menos. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 34-35.

A transmutação do sentido de construção, que a partir disso se efetua, provoca a "ressemantização" do corpo e é, simultaneamente, sua consequência. A dança é o desenvolvimento requerido pelo *Parangolé* e o rito por excelência das atividades que suscita, dada a labilidade das imagens corporais. Realiza o que está implicado na ideia de envolver-se e desdobrar-se, pois institui um espaço intercorporal gerado pelas estruturas-comportamentos, em que se atualizam relações mutáveis da estrutura e do corpo. A dança é a fantasia desse movimento: integra ritmo, corpo e estrutura; enfatiza a embriaguez dionisíaca que provém da vivência plena do presente como "lucidez expressiva da imanência do ato"[16].

Para Oiticica, a dança como "busca do ato expressivo direto" respondeu à "necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, à necessidade de uma livre expressão"[17] – referindo-se, certamente, à distinção entre a linguagem do corpo e a das palavras, e que a manifestação de sentido no movimento é anterior à produção do significado[18] – ressaltando assim o vivencial, implícito já nas proposições anteriores, mas em que o estrutural era ainda determinante. Mas para que tivesse esse poder de diluição estrutural não poderia ser a dança formalizada, mas outra, livre, suscetível a interferências acidentais e improvisações. Inicialmente o samba e depois o rock lhe possibilitaram "uma imersão do ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato com o ritmo". Porque na dança,

> as imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis – são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas – em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crueza essencial – está aí apontada a direção da descoberta da imanência. Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador, uma arte – é a criação do próprio ato, da continuidade.[19]

A sua antiarte ambiental transforma a concepção de artista; ele se torna um motivador para a criação. Criar, disse Oiticica, "não é tarefa do artista, sua tarefa é a de mudar o valor das coisas"[20], apontando, assim, uma nova inscrição do estético: a arte como intervenção cultural. Seu campo de ação é a atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social, com que se rompe a distância entre a obra e o espectador, abrindo um campo da participação inédito na arte contemporânea.

A antiarte ambiental, além de conceito mobilizador para conjugar a reversão artística e o interesse político, enfim, as dimensões ética e estética, a superação da arte, a renovação da sensibilidade e a participação coletiva, implicava o redimensionamento cultural dos

16. OITICICA, Hélio. A dança na minha experiência. In: _____. Op. cit., 1986, p. 72-75.

17. Ibidem, Loc. cit.

18. JEUDY, Henri-Pierre. Op. cit., 2002, p. 69.

19. Ibidem, p. 73.

20. OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental. **Navilouca,** Rio de Janeiro, Gernasa, 1974. Revista organizada por Torquato Neto e Waly Salomão.

protagonistas das ações. As proposições visavam a liberar as atividades do ilusionismo, para que as ações funcionassem como intervenção nos debates daquele tempo.

A extensão da arte na vida, a proposta de uma criatividade generalizada, liberada pela conquista do "espaço real", como nos *Ninhos* do *Éden* — "células germinativas", âmbitos para comportamentos em que a tônica sensorial desliga os efeitos imediatistas – relativizam a ênfase no conceitual e no procedimental exigidas para a efetivação da diluição do estrutural, a superação da pintura e a instauração da arte "nos fios do vivencial", nos "exercícios imaginativos" surgidos do tensionamento entre o conceitual e o fenômeno vivo. Portanto, a desestetização processada nesses âmbitos não significava uma valorização simples das sensações e dos afetos como oposição ao suposto e genérico racionalismo atribuído aos modos de compreender as significações assumidas na arte no ocidente moderno. Visava, antes, ao devir da experiência, em que a totalização do vivido levaria necessariamente à transmutação das relações entre arte e vida e, portanto, dos indivíduos, através da transformação da arte em atividade cultural, por efeito da multiplicação e da "expansão celular". Assim, nos acontecimentos da vida "como manifestação criadora", brilharia o esplendor do sentido, encarnado em situações, indivíduos, processos e comportamentos que desbordariam das regras institucionalizadas do "viver-em-sociedade", em favor de um "viver-coletivo". Conceituais e sensoriais, esses acontecimentos materializariam uma imagem do pensamento que valoriza situações instáveis e indeterminadas, de fim impreciso, típicas das experiências exemplares, simbólicas, nas quais coexistem intensidade de sentido, convicção e violência: transformabilidade.

Tratando em 1968 do "problema do objeto" na arte contemporânea – e rejeitando uma tendência que se manifestava na arte brasileira daquele momento de considerar "o objeto como uma nova categoria" que viria a substituir "as antigas de pintura e escultura" – Oiticica, ao contrário, entendia estrategicamente a passagem pelo objeto como necessária para a emergência de "novas estruturas para além daquelas de representação". Nisso, no "giro dialético" em relação às transformações estruturais em curso na produção artística brasileira, propugnava o deslocamento da ênfase no objeto-obra para o "comportamento criador" e para a "ação no ambiente". Acentuava que a questão da representação na arte moderna – objeto de suas intervenções desde a passagem pelo neoconcretismo –, transformara-se na questão do comportamento, entendido como a "descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua manifestação criadora"[21]. A proposição

21. Idem. O objeto: instâncias do problema do objeto. **GAM**: Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, n. 15, p. 26-27, 1968.

das "novas estruturas para além daquelas de representação", já sugeridas no salto da pintura para o espaço e realizadas na concepção dos projetos ambientais iniciados com *Tropicália* e *Éden*, indiciariam "o fim das artes", ou pelo menos "o fim das artes chamadas plásticas que se formaram a partir do Renascimento", como um programa que, embora no início fosse "irreversível e inútil seria a ele voltar às costas". Dez anos depois, todo o percurso de constituição daquelas estruturas, surgidas principalmente com os *Bólides* e *Parangolés* e configuradas na antiarte ambiental, foi por ele considerado como uma etapa preparatória, necessária, para o "processo de desmitificação" que, "irreversível", se poria como "PRELÚDIO àquilo que há de vir e que já começa a surgir a partir desse ano na minha 'obra': ao que antes chamei de OVO há de seguir O NOVO — e já era tempo!"[22].

Com essa ideia, as proposições e atividades desenvolvidas a partir de 1978, quando voltou ao Brasil, configuraram um trabalho que pode ser entendido como uma anamnese daquele percurso que então considerava um prelúdio ao que seria a sua verdadeira criação; como reativação das proposições fundantes do seu percurso experimental reelaboradas segundo as novas condições, isto é, segundo as elaborações efetuadas desde que saíra do país. Insistia, contudo, que não se tratava absolutamente de simples retomada das proposições anteriores, especialmente dos *Bólides* e das *Manifestações ambientais*. Dizia: "não é retomada de coisa alguma, porque só agora estou começando. Tudo o que fiz antes, considero um prólogo"[23]. Assim, exatamente porque para Oiticica não há origem – este é o segredo da sua ideia de invenção – pode-se considerar que estava reescrevendo a trajetória, continuando, em situação diversa, aquela configurada desde o impulso inicial de superação da pintura, sendo, portanto, uma reafirmação e reelaboração do seu fundamental sentido de construção e desestetização.

Nas últimas entrevistas, em que assinala o estado atual de suas reflexões sobre a arte contemporânea e assinala as expectativas formuladas por ocasião de sua volta ao Brasil, insiste na posição central da proposição vivencial e da participação, repensadas em função dos desenvolvimentos efetivados nos projetos feitos nos anos em que ficou em Nova Iorque. O destaque que ele dá aos *Bólides* neste momento é muito significativo, pois surgiram inicialmente nos anos 1960 como instâncias experimentais prévias de uma nova sensibilidade e de um novo sentido da arte, sendo que eles ainda concentram e prefiguram as possibilidades dos desenvolvimentos ambientais. Situando-se ambiguamente no espaço plástico e fora dele, permitiram a Oiticica reescrever os pressupostos

22. PECCININI, Daisy. Op. cit., 1978, p. 189-190.

23. MARIA, Cleusa. Hélio Oiticica está de volta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 mar. 1978. Caderno B.

de seu trabalho e remeter-se novamente às operações que presidiram à crítica da ênfase dada até então nas estruturas.

Antes, no início de 1970, quando já tinha desatado o processo do além da arte e também o da participação, dizia que "o novo é o viver sempre, o *Crelazer* que tudo absorve", para além da arte e da antiarte, e mesmo além do ambiente, que "são como sarampo ou catapora; tem-se uma vez só e se esquece, pois é preciso viver"[24]. A chegada ao além de tudo ocorreu por transformações que vão da abertura estrutural do "mundo das imagens" do abstrato-conceitual derivado dos conceitos neoconcretos – em que "a preocupação estrutural se dissolve no desinteresse das estruturas", que se tornam receptáculos abertos à significação – ao comportamento-estrutura e à proposição vivencial formulada com o *Supra-sensorial* e o *Crelazer*[25]. Assim, se a antiarte ambiental é consequência da expansão das operações construtivas ao espaço das vivências e exemplo da nova situação estética originada da crise da pintura, detonadas pela descoberta do corpo no *Parangolé*, que transforma o destinatário em protagonista, nela se dá a reproposição do tema da criação, efetuada por "uma nova fundação objetiva da arte"[26]. Como dizia:

> sinto uma liberdade interior fantástica, uma falta de compromisso formal absoluto: não existe mais a preocupação de criar algo que evolua numa linha daqui para ali: creio que a maior ambição ainda seja de procurar uma forma de conhecimento, ou formas de conhecimento, por atos espontâneos de criação (…); a necessidade de inventar é agora algo livre, solto das amarras da invenção de ordem esteticista: inventar é criar, viver.[27]

Em virtude disso, a proposição ambiental articula ações e comportamentos, não visando à criação de um "mundo estético" pela aplicação de estruturas artísticas ao cotidiano ou simplesmente diluindo as estruturas e a arte no cotidiano. Efetiva-se, assim, a proposição vivencial: "chegar ao outro lado do conceito de antiarte – à pura disponibilidade criadora, ao lazer, ao prazer, ao mito de viver, onde o que é secreto agora passa a ser revelado na própria existência, no dia a dia"[28].

Assim, reconhece-se a permanência da ideia de que o comportamento é a tendência do programa *in progress* de Oiticica, evidenciado com contundência com a formulação do *Supra-sensorial* e do *Crelazer*, configurados no *Éden*, nos *Ninhos* e no *Barracão*. Em todos estes, completa-se a desestetização com alusão a um "além-participação"[29], pois as operações antiartísticas, deslocadas, concentram-se em experiências sensoriais, o dilatamento das "capacidades sensoriais" corresponde ao dilatamento da consciência[30]. O interesse de Oiticica coincide, nesse

24. OITICICA, Hélio. Entrevista de Hélio Oiticica. In: AYALA, Walmir (org.). **A criação plástica em questão**. Petrópolis: Vozes, 1970, p. 163 e ss.

25. OITICICA, Hélio. Op. cit., 1986, p. 103, 114 e 116.

26. Opinião 65 (catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, set. 1984.

27. PIRES, Luiz Antonio. Entrevista com Hélio Oiticica. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 6 mar. 1970, p. 4.

28. OITICICA, Hélio. Op. cit., 1986, p. 100.

29. AYALA, Waldir (org.). Op. cit., 1970, p. 163.

30. OITICICA, Hélio. Op. cit., 1986, p. 102 e ss.

aspecto, com algumas das experiências que se faziam naquele tempo e que se estenderam até meados dos anos 1970, no âmbito da contracultura, do *underground*, da "nova sensibilidade" contracultural que no Brasil foi designada por "curtição", cujas atividades, consideradas não repressivas e transgressivas, pretendiam afirmar-se como revolucionárias "no sentido total do comportamento", inconformistas, "à margem de tudo"[31]. Como disse:

> para mim há um tipo de atividade criadora, esse tipo: no mundo seria considerado "underground": a marginalidade das atividades criadoras é assumida e usada como elemento de frente: à minha atividade atual, no seu todo, quero chamar de "subterrânea": não será exposta, mas feita: seu lugar no tempo é aberto.[32]

A abertura crescente do estrutural em direção ao comportamento-estrutura, ao "além-ambiente", tem no *Crelazer* o seu ponto de definição, que toma corpo no *Éden*, projeto montado em Londres, entre fevereiro e abril de 1969 na Whitechapel Gallery, em que incorpora a concepção de vida-arte como atividade não repressiva, sempre política, pois se opõe a todas as formas da dessublimação programada[33]. O *Éden* foi caracterizado por Oiticica como

> um *campus* experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas (…). É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmo interior de cada um – por isso, proposições "abertas" são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para "fazer coisas" que o participador será capaz de realizar.[34]

Oiticica disse que a experiência em Londres foi decisiva, pois lhe permitiu reavaliar o percurso experimental e tentar proposições que não eram possíveis no Brasil: articular estrutura e comportamento em espaços amplos, sem as costumeiras delimitações de galerias e museus. Assim, foi possível gerar acontecimentos em um recinto-participação e, com ela, disse que tinha chegado "ao limite de tudo". No *Éden*, diferentemente de *Tropicália*, não há imagens a serem decifradas ou decodificadas, mas um espaço de circulação, sensações, imaginação e ideias. Nos vários percursos que a exposição propicia, o participante passa por experiências diversas, receptáculos e espaços abertos a vivências: brincar, dormir, aconchegar-se, amar etc., antes de sair para o "além-ambiente". Cada um dos lugares funciona como

31. FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica:** cartas (1964-74). Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 44.

32. PIRES, Luiz Antonio. Op. cit., 1970, Loc. cit.

33. AYALA, Walmir (org.). Op. cit., 1970, p. 163-166.

34. OITICICA, Hélio. Op. cit., 1986, p. 117.

"célula germinativa" governada pelos princípios de expansão e indeterminação; são "células-comportamento" que propõem modos de "estar no mundo". O *Éden*, diz Oiticica, é o projeto de um "contexto para o comportamento, para a vida"; as ideias de reprodução, multiplicação e crescimento são operadores de uma experimentação coletiva, imaginada como "comunidade germinativa".

A partir daí, imaginou o *Barracão*, que para ele só poderia germinar no Brasil, especificamente no Rio: um "recinto-proposição" de um "mundo-abrigo" em que poderia nuclear todas as experiências e, desse modo, uma comunidade poderia germinar e crescer sem repressões, algo associado aos ideais da nova sensibilidade contracultural. Entretanto, em anotações posteriores de 1973, pensando a "relação-conduta de cada indivíduo" nessas experiências, segundo a "proposição de experimentalismo livre", referidas ao conceito de "mundo-abrigo", indica o ultrapassamento da nova sensibilidade contracultural, direcionando a proposição para experiências-grupo mais vitais que as células *underground*, que nem sempre permitem experiências-limite. A partir disso, a proposta de "reconhecer o *urbano* como experimentalmente mais apto a experiências-grupo" mais vitais. Assumir o experimental no comportamento, considerar o "MUNDO como *campo experimental*", significa tomar o "experimental como exercício para um tipo de comportamento-plenitude q ao menos tenda a uma estrutura de lazer como prazer oposta à atual de lazer como dessublimação programada q sustenta períodos-horas de trabalho-produção alienado". Assim, diz que na ideia de *Barracão* há uma

> 'exigência inicial sobre espaço-ambiente: criar espaço-ambiente-lazer q se coadune a um tipo de atividade q não se fragmente em estruturas precondicionadas e q em última instância se aproxime de uma relação corpo-ambiente cada vez maior', tendo em vista a 'intensificação do viver sem intermediação ritualística.[35]

35. Idem. Arquivo HO, NTBK 2/73. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 25 jan. 1986. Ilustrada, p. 52.

Em Nova Iorque, Oiticica estende a proposição do *Crelazer* buscando uma nova síntese das experiências ligadas ao comportamento, encaminhando-se cada vez mais para o seu "programa pra vida", para o ultrapassamento da arte, do "prelúdio" configurado em sua trajetória experimental, uma vez tendo chegado "ao limite de tudo", ou seja, da arte. Nas experiências-limite, esgotaram-se as transformações implícitas no "sentido de construção" que vigorava desde a passagem pelo neoconcretismo, assim incorporando e superando os pressupostos modernos, tal como tinha enunciado. Desintegrada a pintura e encerrados

os imperativos vanguardistas, Oiticica vive o puro "estado de invenção"; propõe e assume "o experimental" como exercício pleno da liberdade, "um ato cujo resultado é desconhecido"[36], ou, dizendo de outra maneira, indeterminado, tendo em vista um "além da arte". O impulso vanguardista possibilitou-lhe a elaboração das promessas de liberdade na utopia de uma arte unida à vida, em que a criatividade generalizada não se confunde, contudo, com a diluição da arte na vida, com as mistificações da criatividade pela crença em uma espécie de "naturalismo da criatividade", ou a aplicação de categorias estéticas à vida. O seu "estado de invenção" é o reencontro com o estado nascente das experiências modernas, mas também da tendência a estetizar a vida. Livres do "drama da procura", os signos já experimentados são agora incluídos em uma nova disposição. Começar tudo de novo implica não repetir ou retomar, mas reativar.

36. Idem. Experimentar o experimental. Op. cit, 1974.

Pode-se assim entender a sua atividade em Nova Iorque como uma atitude tática e reflexiva: sintomática do "novo" que haveria de advir; depois da arte. Pensa que os muitos blocos de projetos e maquetes lá desenvolvidos deveriam ser montados no Brasil, pois seria o local apropriado para eles. Como disse, ao voltar em 1978:

> Minha vinda está ligada a alguns projetos que pretendo construir aqui. Este trabalho faz parte de um sonho antigo: montar grandes espaços labirínticos em amplas áreas livres. Penso que terei oportunidade de construí-los, porque há mais sentido em fazê-los aqui, num ambiente tropical, do que no inverno de N.York.[37]

37. "Não sou filho pródigo. As raízes foram arrancadas há muito tempo". Cf. Idem. Hélio Oiticica está de volta. In: MARIA, Cleusa. Op. cit., 1978, Loc. cit.

Religava, assim, os fios lançados, soltos de 1961 no *Projeto Cães de Caça* de 1961, agora com projetos como *Magic Square*, para lazer e prazer, para o uso diário.

> Minhas pesquisas estão muito mais ligadas ao Brasil, porque são trabalhos que tendem ao coletivo, mais que ao individual. A função de minhas maquetes, anteriormente, era a de uma participação coletiva planejada. Hoje, elas já nascem como se fosse uma obra pública. Isso tem mais a ver com a realidade brasileira, do que a própria arquitetura.[38]

38. Ibidem.

Outras atividades de Oiticica no Rio em seus últimos anos de vida são elucidativos de como pensava começar tudo de novo e o significado da revivescência de proposições anteriores, por exemplo, os *Contrabólides*, que procedem da reconfiguração dos *Bólides* por inversão de seu processo, como na experiência *Devolver a terra à Terra*, no

aterro de lixo do Caju, e os acontecimentos poético-urbanos, que procedem das manifestações ambientais, como o *Delírio ambulatório*. Não se tratava, entretanto, de repetição de experiências que já tinham se manifestado, mas de reescrever ações fora das expectativas que presidiram o processo de desconstrução da arte e do corpo. Oiticica diz que "o delírio ambulatório é um delírio concreto", exatamente porque a experiência de andar pelas ruas, de perambular no espaço urbano, implica a experiência da imanência do ato de andar pelos lugares agora desmistificados: Central do Brasil, Morro da Mangueira, Morro de São Carlos etc.

Não se pode dizer com clareza para onde se encaminhavam essas experiências que visavam a um além da arte. Parece que a reativação de ideias e proposições fundantes passava por um processo de rememoração e anamnese que vinha se efetuando desde Nova Iorque, com que a proposição vivencial, patente nos inícios da linha construtiva da arte moderna, reativada e perlaborada, indiciava que a pulsão que mobilizou o seu trabalho do início ao fim implicava o impulso de se exceder em direção a uma outra temporalidade, "impresentificável".

Artigo recebido em 12 de dezembro de 2016 e aceito em 10 de julho de 2017.

Celso Favaretto é doutor em Filosofia e livre-docente em Educação. Professor-associado aposentado atuando nos programas de pós-graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP) e em Educação da Faculdade de Educação (USP). Autor de *Tropicália: alegoria alegria* (1979) e de *A invenção de Hélio Oiticica* (1992).

49
ARS
ano 15
n. 30

Paula Braga*

A cor da MÚSICA: há uma metafísica em Hélio Oiticica.

The color of MUSIC: there is a metaphysics in Hélio Oiticica.

palavras-chave:
Hélio Oiticica; metafísica; corpo

A metafísica de artista de Hélio Oiticica parte do corpo para chegar à MÚSICA, estado de experiência e do fazer artístico que está para além do próprio corpo e da arte. No texto "O q Faço é MÚSICA", Oiticica define o termo MÚSICA como uma totalidade-mundo, que é representada em outros textos pela imagem da galáxia, com seus pontos luminosos, e pelo conceito de Mundo-Abrigo, espaço estético preenchido por invenções de artistas de vários lugares e épocas e que, apesar de ser tratado como espaço, flutua ao redor do mundo sensível e do tempo, como uma outra dimensão. Este artigo percorre a obra de Oiticica à luz da ideia de expansão da arte rumo à MÚSICA.

keywords:
Hélio Oiticica; metaphysics; body

The artist metaphysics of Hélio Oiticica departs from the body to arrive at MUSIC, which he defines as a form of experience and art making beyond the own body and beyond art. In the text "O q Faço é MÚSICA" (What I do is MUSIC), Oiticica defines the term, written MUSIC as a world-totality that in other texts he represents by the image of the galaxy, with its bright points, and by the concept of World-Shelter, an aesthetic space that is filled by inventions from artists from many places and eras and, despite being discussed as space, it floats around the material world and time, as if it were another dimension. This article analyses the work of Hélio Oiticica in the light of the idea of expanding art towards MUSIC.

* Universidade Federal do ABC [UFABC].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.132515.

Em 1979, Hélio Oiticica declarou em um texto fenomenal: "O q Faço é MÚSICA"[1]. A palavra aqui escolhida para qualificar o texto não é apenas elogio. É fenomenal da mesma forma que é textual: não abandona o fenômeno mesmo quando se incorpora em letras. Por isso, é um texto que precisa ser lido com reverberações no corpo, entendendo que nada ali está apenas explicado, uma vez que se trata de um propulsor de saltos para fora de si. Não interessa o que o texto realmente é, só interessa o que nos chega dele e o que podemos fazer com ele.

Se definirmos fenômeno[2] por tudo aquilo que nos chega a partir de um mundo que não sabemos o que é, nem a que veio, sendo entendido como aquilo que passou necessariamente pelo corpo e que, então, é entregue ao processamento intelectual, então o texto é escancaradamente fenomenal: "descobri q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é 'uma das artes', mas a síntese da consequência da descoberta do corpo". Esta MÚSICA com todas as letras em maiúsculo é para Oiticica uma "totalidade-mundo criativa". O mundo, para além do fenômeno que o corpo capta, é criação, invenção constante. Nem essência, nem coisa-em-si: o que há para além do fenomenal é MÚSICA e chega-se a ela usando o corpo todo, numa síntese dos sentidos aliada à libertação do comportamento.

O mais interessante na produção de Oiticica é a inquietude em cada etapa do processo que levou à MÚSICA, ao entendimento da arte como conexão, por meio do corpo, com o que está para além da arte. Seria mais fácil, porém mais sujeito a má compreensão, dizer que o processo de Oiticica usa o corpo para chegar ao além do corpo. Assim, o problema é que mais de dois mil anos de filosofia eurocêntrica nos faz imaginar o além do corpo como outro mundo. Nada mais falso no âmbito da obra de Oiticica. O além do corpo continua aqui neste mundo, que ainda está parcamente explorado, mas define um corpo imbuído do poder da invenção o que, portanto, aumenta as dimensões já conhecidas do mundo. Pode-se compreender a obra de Oiticica como um esforço pela expansão das dimensões do mundo, como um alargamento daquilo que recebemos como fenômeno: "INFINI-ELASTIC-XTENSION"[3].

Libertar a cor do plano

Ainda que a obra do jovem Oiticica pareça mais preocupada com aspectos formais e a exploração da geometria, os textos dos anos 1950 revelam inquietações para além da forma. O adensamento das dimensões de experimentação do mundo se anuncia no final dos anos 1950, quando os retângulos coloridos pintados com guache começam a ficar inquietos

1. OITICICA, Hélio. **O q Faço é MÚSICA** (catálogo da exposição). São Paulo: Galeria S. Paulo, 1986.

2. Usamos a palavra fenômeno como "aparência das coisas, ou coisas como elas aparecem na nossa experiência, ou a forma como experimentamos as coisas, portanto os significados das coisas em nossa experiência" (tradução minha). Ou seja, as coisas como elas aparecem do ponto de vista do sujeito que as experimenta. Cf. PHENOMENOLOGY. In: STANFORD Encyclopedia of Philosophy. Stanford: The Metaphysics Research Lab, 2003. Disponível em: <http://stanford.io/2sMBM2T>. Acesso em: 13 jul. 2017.

3. OITICICA, Hélio. **Yoko Ono and Grapefruit**, 13 set. 1973. In: ITAÚ CULTURAL. Programa Hélio Oiticica. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/Programa Hélio Oiticica (AHO/PHO) 0292.73. Manuscrito preparatório em português em AHO 189.73, p. 47-50.

no plano bidimensional. A percepção da diferença entre a pintura de Oiticica da fase do Grupo Frente – com uma geometria estável – e a pintura na fase dos *Metaesquemas* é clara. Muitos dos guaches que Oiticica desenvolve no Grupo Frente, a partir de 1955, preenchem o plano com retângulos coloridos aglomerados, compactados, sem frestas entre eles. No final da década de 1950, os *Metaesquemas* fraturam a estabilidade da grade. Há espaço entre os retângulos e inclinações que geram frestas, como se as sólidas composições dos guaches do Grupo Frente tivessem sofrido um abalo, um terremoto. Não é raro que os retângulos estejam vazados, revelando o fundo cru do cartão. Como característica geral dos *Metaesquemas*, percebe-se um interesse pelo movimento, como se os retângulos quisessem sair não só da grade como também da bidimensionalidade, o que é mais evidente em composições que empregam apenas tinta preta e listras, causando um efeito óptico de tridimensionalidade.

Sobressai-se, no conjunto de *Metaesquemas*, a série "Secos", de 1957, nas quais os retângulos parecem estar flutuando em planos não paralelos à superfície da pintura. Assim, por exemplo, em "Seco 27" os losangos podem ser lidos como retângulos que giraram em um plano concorrente ao plano do cartão. Em outros guaches dessa série, o retângulo está representado bidimensionalmente com um giro de noventa graus em relação ao plano do cartão e, assim, aparece apenas como uma linha. Mera ilusão: os olhos captam uma linha, mas aquilo pode ser um retângulo ortogonal ao plano da parede. E nossas outras vivências? O quanto poderiam engordar dimensionalmente, saltar para fora da grade, ser de outras maneiras?

Os *Metaesquemas* prenunciam o salto da cor para o espaço, na procura de um corpo tridimensional para a cor, que surge nas *Invenções*: placas de madeira brancas, vermelhas, laranjas ou amarelas, instaladas com alguns centímetros de afastamento da parede, pintadas em camadas sucessivas de cores e com pinceladas em muitas direções – o que enfatiza a dependência da cor em relação à luz, pois mudando a direção da pincelada, muda também a incidência da luz na placa, e o "monocromático" adquire nuances de cor.

Cor-luz

Cor-luz, nos textos de Oiticica, são aquelas cores às quais se pode dar um "sentido de luz", ou seja, uma cor associada a variações no tempo, especificamente branco, amarelo, laranja e vermelho.

A cor-luz não é a cor prismática da física, que divide o espectro eletromagnético em diferentes comprimentos de onda e, a cada faixa de

comprimento, associa o nome de uma cor. Essa definição de cor exclui a "duração", conceito importante de Bergson para o entendimento da cor-luz de Oiticica, depois chamada de cor-tempo, cor metafísica ou cor ativa. A cor que interessa a Oiticica, leitor de Henri Bergson[4], é a cor "pura como ação", imbuída de movimento, aquela que o intelecto – afeito a decompor o todo para analisá-lo em estados imóveis – não apreende. Assim, quando pinta suas *Invenções* em camadas sucessivas de cores, das quais nosso intelecto apreende apenas a camada mais externa, Oiticica aponta a limitação do entendimento especulativo. Uma "invenção" não é simplesmente amarela ou vermelha: é um todo construído a partir de muitas camadas.

> A cor metafísica (cor tempo) é essencialmente ativa no sentido de dentro para fora, é temporal, por excelência. Esse novo sentido da cor não possui as relações costumeiras com a cor da pintura no passado. Ela é radical no mais amplo sentido. Despe-se totalmente das suas relações anteriores, mas não no sentido de uma volta à cor-luz prismática, uma abstração da cor, e sim da reunião purificada das suas qualidades na cor-luz ativa, temporal. Quando reúno, portanto, a cor na luz não é para abstraí-la e sim para despi-la dos sentidos [esvaziá-la dos sentidos passados], conhecidos pela inteligência, para que ela esteja pura como ação, metafísica mesmo. Na verdade o que faço é uma síntese e não uma abstração (…) a estrutura vem juntamente com a ideia da cor, e por isso se torna, ela também, temporal. Não há estrutura a priori, ela se constrói na ação mesma da cor-luz.[5]

O contraponto da "síntese" no trecho não é a análise, mas a "abstração". A cor prismática é considerada "uma abstração", pois foge da concretude da cor como matéria e adentra o campo do conhecimento intelectual e especulativo, ou seja, das abstrações. A "síntese", ao contrário, favorece o conhecimento sensório e intuitivo.

Como pode a cor ser percebida para além do campo especulativo? Olho uma cor e penso "amarelo". Oiticica quer estimular uma percepção para além do pensamento classificatório da "cor da cor", isto é, uma percepção que mergulhe na "cor pura como ação". A ênfase que Oiticica confere ao tempo, nos textos dessa época, sugere-nos que ao falar da "cor pura como ação" Oiticica esteja se referindo a suas leituras de textos de Henri Bergson, e conferindo à cor uma "duração" (e não apenas uma "extensão" no plano do quadro). Essa é a cor-tempo.

Para Bergson, "durar" é atravessar mudanças de estados contínuos. Tudo que tem existência psicológica tem duração, isto é,

4. Em 1960, Oiticica demonstra seu interesse por Bergson ao transcrever para seu fichário um trecho de *Matéria e memória*. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0182.59.

5. OITICICA, Hélio. Cor--tempo. In: _____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 16-17. Sem título e sem a frase que colocamos entre colchetes a partir da consulta ao manuscrito.

transforma-se continuamente num "escoamento sem fim", sem semelhança com uma justaposição de estados fixos, a forma preferida com que nosso entendimento tenta compreender o movimento de mudança. A duração é um fluir, um estado desembocando no outro.

O entendimento tem dificuldade em lidar com a continuidade que constrói a mudança, mas Bergson ressalta que o ser humano é dotado não só de intelecto, mas também de intuição – capacidade que temos para compreender que a duração é o "próprio tecido de que a realidade é feita"[6]. A duração, para Bergson, pode ser atribuída também a existências às quais o intelecto geralmente não associa uma consciência: "O universo dura. Quanto mais aprofundarmos a natureza do tempo, melhor compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo"[7].

Para Oiticica, a cor-tempo colocaria o homem em contato com a revelação de uma dimensão da vida abafada pelo intelecto:

> A cor é a revelação primeira do mundo. Ela existe como luz, diluída nas aparências. A cor na pintura porém é sintética, não diluída, possui sentido próprio. (…) a preferência dos pintores pelas cores de croma alto e puras é justamente essa necessidade de escapar à relatividade das coisas, pois a cor raramente existe como croma alto na natureza. A cor passa, pois, a construir mundo, vontade suprema do artista, aspiração altamente humana. A cor é a síntese, o elemento de conciliação entre o homem e a natureza, mas não a cor da natureza e sim a cor criada pelo homem, na obra de arte (…) que se quer com a cor? Afirmar ou se perder? Apenas vivê-la.[8]

Se a cor raramente existe em croma alto na natureza, a pintura feita com a cor-luz constrói mundo ao lhe acrescentar um elemento. A invenção, então, tanto entendida como placa de madeira pintada quanto como "estado de invenção", usa a cor para alargar o que já havia de apreensível no mundo. A cor branca, principalmente, aparece na obra de Oiticica como "a cor-luz por excelência", reunião de todas as outras cores: "O branco é a cor-luz ideal, síntese luz de todas as cores. É a mais estática, favorecendo assim a duração silenciosa, densa, metafísica. O encontro de dois brancos diferentes se dá surdamente, tendo um mais alvura que o outro"[9].

A série de *Bilaterais* (1959) solta o branco no espaço em placas de madeira suspensas por um fio. Outras peças do início da década de 1960, como o *Núcleo Equali* ou os guaches brancos da série *Pré Neoconcretos*, exploram nuances da cor branca, seguindo a noção de reinvenção da arte a partir do "branco sobre branco" de Kazimir Malevich:

6. BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 295.

7. Ibidem, p. 12.

8. OITICICA, Hélio. **Sem título**, set. 1960. In: ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 121.60, p. 16-17.

9. Idem. **Cor, tempo e estrutura**, c. 1960. In: ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 015.60.

> o branco não é só um quadro do Malevich, o branco com branco é um resultado de invenção, pelo qual todos têm que passar; não digo que todos tenham que pintar um quadro branco com branco, mas todos têm que passar por um estado de espírito, que eu chamo branco com branco, um estado em que sejam negados todo o mundo da arte passada, todas as premissas passadas e você entra no estado de invenção.[10]

O branco sobre branco aponta um caminho para percorrer a obra de Oiticica, desde a pesquisa sobre a cor da virada da década de 1950 para 1960 (branco-luz) até a relação do artista com tóxicos (branco-coca) nos anos 1970. A referência a Malevich é também particularmente importante para evidenciar, no pensamento de Oiticica, a negação da arte do passado, a transmutação da arte. Contudo, assim como a cor branca é síntese de todas as cores, a transformação da arte ocorre por meio da síntese de invenções de várias épocas – de Malevich a Jimi Hendrix –, aquilo que Oiticica chamou de "galáxia de pontos luminosos"[11].

A "síntese" parece indicar um "estado para além" do que atingiria o intelecto, cuja tendência é analisar partes isoladas. Assim, em 1960 a cor síntese é algo para além da cor prismática e, em 1979, a MÚSICA – em especial o rock – é a "síntese da consequência da descoberta do corpo". Oiticica chega então a outra síntese, também mencionada no texto de 1979 "O q Faço é MÚSICA", que é a síntese das artes, anunciada por Kandinsky: "as 'paredes' existentes entre as diferentes artes continuam a desaparecer – SÍNTESE –, e a grossa parede entre a arte e a ciência vacila – A GRANDE SÍNTESE"[12].

Na "síntese" de Oiticica, há sempre um processo de "transcorporificação", uma transformação do corpo, na qual o corpo condicionado é substituído por um corpo liberto – não abruptamente, mas após um processo de desaguamento de uma consequência em outra. É isso que acontece com a cor quando, no início dos anos 1960, liberta-se do corpo-estrutura que era o quadro e se lança a um novo corpo-estrutura no espaço com *Bilaterais* e *Relevos Espaciais* (1960).

Da mesma forma, os *Núcleos*, que Oiticica desenvolve a partir de 1960, convidam o espectador não só a circundar a obra, mas a entrar nela, como se percorresse um labirinto de placas penduradas do teto e que se cruzam ortogonalmente. Nessas tentativas de libertar a pintura do plano, Oiticica está trabalhando na vertente de pesquisa de linguagem que, em 1959, Ferreira Gullar descreve no Manifesto Neoconcreto[13]. No manifesto, Gullar defende uma obra que não derive de equações matemáticas, mas que seja um *quasi-corpus*, um símile do organismo vivo.

10. Idem. Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica. In: CARDOSO, Ivan; LUCCHETTI, Rubens. **Ivampirismo**: o cinema em pânico. Rio de Janeiro: Brasil-América, Fundação do Cinema Brasileiro, 1990, p. 67-82. Confrontado com o áudio da entrevista.

11. Na transcrição da entrevista a Ivan Cardoso publicada em *Ivampirismo: o cinema em pânico*, não há verbo nessa frase e lê-se "o artista que média". No áudio fica claro que Oiticica está conjugando o verbo mediar: "o artista que media".

12. KANDINSKY, Wassily. O valor de uma obra concreta. In: _____. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 271.

13. GULLAR, Ferreira, et al. Manifesto neoconcreto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 mar. 1959. Suplemento Dominical

Pensando sobre a obra com características de organismo e lendo os escritos do filósofo Henri Bergson, a década de 1960 é marcada pela defesa de Oiticica da importância de conferir duração à obra de arte, "temporalizar a obra". Assim, ele chegará ao conceito de cor-tempo, que se altera sutilmente em passagens contínuas da cor, como as passagens de amarelos para laranjas nos *Relevos Espaciais*. Tal como a duração para Bergson é um desaguar contínuo do tempo e não um salto de um estado de um corpo para outro estado subsequente, a cor para Oiticica é um desaguar contínuo de uma frequência de onda a outra. Além disso, com *Bilaterais*, *Relevos Espaciais* e *Núcleos*, Oiticica adiciona à obra o próprio movimento do espectador, que circundando as placas de madeira confere à cor o tempo do movimento do seu próprio corpo, movimento que causa alterações sutis de percepção da cor.

Corpo da cor, corpo do espectador

Ao lançar a cor para fora do retângulo, Oiticica envolve o espectador numa nova experiência com a obra de arte. Conferir à cor uma dimensão especial na obra acarreta a criação de uma nova percepção do que seria o espectador: "o espaço gerado pelos *Bilaterais* é ativo e ativante; determina uma relação entre superfícies e espaço extraquadro, implica o espectador como participante, altera os comportamentos habituais da experiência estética"[14]. Esticando o fio da cor no caminho que começa com as experiências do Suprematismo do branco sobre branco, Oiticica chega ao corpo, ao participador, ao comportamento como chaves da experiência estética.

14. FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000, p. 61.

A cor liberada para o espaço, que instituiu a transformação do espectador em participador, passa a ser apresentada também na forma de pigmento nos *Bólides* e a exigir que o espectador ande em torno da cor, além de que mergulhe as mãos na cor. Os *Bólides* são pequenas arquiteturas, caixas que lembram casas, com portas e janelas, e nisso assemelham-se aos *Penetráveis*, construções de madeira em que o espectador entra e experimenta a cor em torno do corpo. Outras vezes, os *Bólides* usam elementos encontrados no mundo, como vasos de vidro e pedaços de pano colorido. Com seus compartimentos secretos e gavetas com surpresas, ativam o lúdico e exigem um tempo investigativo do participador, talvez só comparável ao tempo que um bebê de oito a dez meses dedica a um objeto prosaico como uma caixa, na qual, por meio do peso, das cores, das dobras e das texturas, percebe leis da física das quais antes não desconfiava e que, com a repetição da experiência, preparam-no para, em breve, partir para maiores explorações no mundo.

Corpo em movimento

A atitude introspectiva de exame dos *Bólides* será transformada em giros, pulos e dança com o *Parangolé*, que confere à cor uma mobilidade esvoaçante e lança a importância do coletivo na obra do artista. Impressionado com a força dionisíaca que emana dos ensaios de samba e incitado pelos escritos de Friedrich Nietzsche[15], Oiticica propõe uma arte que aconteça por "incorporação". O *Parangolé* não é uma capa a ser vestida, configura-se como uma extensão do corpo de quem a veste, como um órgão novo, uma antena capaz de captar para o corpo – e em conjunto com este – algo que ele sozinho não captaria. Da mesma forma como precisamos de um aparelho de rádio para captar um tipo de onda eletromagnética presente em qualquer recinto, mas que não percebemos somente com nossos cinco sentidos, há uma onda estética que o *Parangolé* sintoniza no corpo do participador. Dessa forma, ele atinge, pela dança e com a capa, um estado que Oiticica chama de "embriaguez dionisíaca", em referência a Nietzsche: "Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. (…) O homem não é mais artista, tornou-se a obra de arte"[16].

Em *O nascimento da tragédia,* Nietzsche defende a arte como uma forma de se aproximar da essência imanente do mundo. Para ele, não há outra explicação para a existência do mundo exceto como um fenômeno estético. A dança, segundo Nietzsche, coloca o homem em contato com essa essência artística do mundo, não a dança ensaiada, mas a dança do êxtase. O *Übermensch*, além-do-homem ou super-homem, vive descondicionado da moral de sua época e tem uma atitude dionisíaca de aceitar que a única vida que existe é essa: a vida terrena. *Parangolé* e super-homem interceptam-se na capa. O *Übermensch* se engaja na vivência artística, faz de sua vida uma obra de arte para suportar a ideia de que é só essa a vida que existe. Nada se cria, dirá Oiticica em 1972, parafraseando Yoko Ono: tudo já está aqui, o papel do artista é mudar o valor das coisas. Transvaloração de todos os valores. Oiticica empreende uma obra que quer transvalorar a arte, expandir, esticar, testar os limites da arte.

Em 1965, Oiticica apresentou os *Parangolés* na exposição "Opinião 65", no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Ao irromper na galeria do museu com um grupo de dançarinos da Mangueira envergando as capas coloridas, Oiticica foi expulso do museu. A radicalidade de unir passistas da escola de samba ao elitismo das artes plásticas obviamente não foi compreendida. Ultrajado, Oiticica

15. Hélio Oiticica foi leitor assíduo de Nietzsche. Para mais detalhes sobre as aparições de Nietzsche na obra de Oiticica, cf. BRAGA, Paula. Hélio Oiticica and the Parangolés: (ad)dressing Nietzsche's Übermensch. **Third Text**, London, v. 17, n. 1, p. 43-52, mar. 2003.

16. NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 31.

continuou a apresentação do lado de fora do museu, nos jardins. A questão "lado de dentro/lado de fora" será novamente provocada naquele mesmo museu em 1967, quando Oiticica apresenta *Tropicália*, uma obra que remete ao morro e às favelas, trazendo uma outra arquitetura, uma outra face do Brasil para dentro do prédio modernista do MAM: mudar o valor das coisas.

Libertar o comportamento

"O comportamento – eis o que me interessa: como alçá-lo à máxima liberdade", diria Oiticica em "À busca do suprassensorial", de 1967. A participação não deveria ser um "novo esteticismo", mas uma concreta mudança de comportamento que liberasse uma instância criadora no indivíduo e a participação ativa em sua própria vida. "Da participação inicial, simples, estrutural, à sensorial, ou à lúdica (da maior importância), tende-se a chegar à própria vida – à participação interior na própria vida diária"[17].

17. OITICICA, Hélio. **À busca do suprassensorial**. 10 out. 1969.

Oiticica descreve o instante em que se toca o novo comportamento graças à união "por incidências, por certas contingências" de "corpo e subjetividade" logo no início do texto:

> uma levitação como se os obstáculos mentais e físicos não existissem: é um momento, um instante único, que quando em vez sentimos – um gozo cósmico. Um meio-dia de verão, onde o corpo, ao contrário do quente, esteja fresco e a cabeça vazia de problemas, uniforme – feliz.[18]

18. Ibidem.

Ao longo do texto, Oiticica discorre sobre efeitos psíquicos – no sentido de integração corpo-mente – de substâncias intoxicantes e propõe que investigar o efeito dos tóxicos poderia dar pistas sobre a possibilidade de uma "arte" causadora também de efeitos suprassensoriais. O *Bólide olfático* se relaciona com o suprassensorial por oferecer ao participador o aroma de um estimulante que altera a velocidade do corpo: a cafeína. Um saco de pano rústico cheio de grãos de café fica conectado a um cano, por meio do qual o participador pode cheirar o café.

Continuamos no mesmo registro de expansão do entendimento que orientou as experiências com a cor-tempo no início da década de 1960. O alargamento das formas de compreensão do mundo para além do exercício intelectual e da submissão dos sentidos ao intelecto conduziria a uma proximidade com o núcleo do processo de criação e à possibilidade de criação do novo: não uma "nova obra de arte", mas um novo entendimento de mundo. O suprassensorial seria uma expansão

dos sentidos, na qual "a experiência se alça por sobre o objeto da mesma, se subjetiva, liberando superssensações, originais, míticas, nunca antes movidas". Oiticica quer provocar a junção única entre sentido e subjetividade em cada indivíduo, num efeito da obra de arte que "só com algo paralelo podemos comparar". Os elementos paralelos que se aproximariam da arte incitadora de estados suprassensoriais seriam a música rítmica, o mito, a dança e o efeito de tóxicos e de elementos hipnóticos. Oiticica considera que para chegar à arte incitadora do suprassensorial seria necessária uma investigação que começasse por explorar esses elementos paralelos "abrir um parênteses e criarem-se experiências paralelas, ousar algo afim ao que quer o artista".

Ainda que certas situações, como estados místicos ou a embriaguez do ritmo, possam levar ao estado suprassensorial, tais vivências ocorrem impremeditadamente.

> São contingentes e não ocorrem ao serem provocadas intencionalmente. Já o efeito de tóxicos age direta e de modo infalível como liberadores suprassensoriais: estes nos interessam de verdade. As sensações advindas do efeito de tóxicos (…) são classicamente o que definiríamos por suprassensoriais: os sentidos são modificados por uma ação interna, na origem, que age diretamente sobre sua constituição habitual, dando-lhe uma outra dimensão, libertando poderosas vivências. Os contrários são como que intensificados, a percepção flui num *supraplano*, o *real* parece modificar-se inesperadamente.[19]

19. Ibidem.

Oiticica quer a situação controlada que provoca, intencionalmente, o estado suprassensorial. Dançar pode ou não levar a um instante de alteração dos sentidos. Os tóxicos garantidamente atingem esse estado que revela uma "pista da criação"[20]. Pode a arte atingi-lo?

20. Ibidem.

> ou seria "antiarte", sei lá! Não me interessam essas especificações acadêmicas – o fato é que, na busca incessante de sua raiz, de sua razão de ser, defronta a "arte" com os mais inesperados caminhos, com novas e incessantes experiências – a busca da criação não tende a ser mais individual, mas coletiva – assim o ritmo, o tóxico-alucinógeno e outras manifestações par excelência coletivas, surgem na ordem das coisas e delas temos que tomar conhecimento, tirando-lhe os proveitos.[21]

21. Ibidem.

Pensando nas "experiências paralelas" de efeito detonador do suprassensorial, que buscam a "raiz da criação" Oiticica detecta o caráter coletivo comum a todas elas. No entanto, a descoberta dessa potencialidade criativa é individual e cada um a experimenta de maneira

diferente. Coletivizar o resultado de uma experiência suprassensorial seria criar um "novo condicionamento"[22]. Ao discorrer sobre o samba e a macumba, Oiticica deixa clara a importância do efeito dessas vivências no comportamento individual:

> é o sensorial que atinge, no indivíduo, uma comunhão subjetiva entre indivíduos e com o ambiente (este, o ambiente, é indispensável: num ambiente sofisticado, o samba, por ex., pode modificar o ambiente mas não o suficiente para que haja a tal comunhão; é preciso que esteja no seu ambiente próprio para que viva completamente. Cada manifestação deve criar o seu ambiente, sua casca, para que viva.[23]

O "sentido ambiental" é, assim, um efeito no comportamento de um indivíduo, alcançado em experiências usualmente coletivas, pela expansão dos sentidos a um nível suprassensorial num ambiente específico. Como um *Bólide*, o ambiental ocorre quando o efeito da junção indivíduo-coletivo-ambiente explode. Paredes e *props*, trilhas sonoras, percursos, areia, brita, constroem um ambiente, mas não bastam para o "sentido ambiental".

Tempo e lazer descondicionado

Oiticica coloca à prova o efeito suprassensorial da integração de comportamento e ambiente no *Éden*, montado em Londres na Whitechapel Gallery, um ambiente com chão de areia e pedriscos, dentro do qual vários *Penetráveis*, como a *Área aberta ao mito* e os *Ninhos*, anunciam a importância do conceito de Crelazer que Oiticica teoriza em vários textos da época como lazer descondicionado e propiciador de transformações no participador.

É preciso refletir sobre a escolha de Oiticica em eleger o "lazer" como o elemento mais adequado para a emergência da consciência do corpo como uma totalidade viva e que determina as relações do indivíduo com o mundo. Concentrar-se no lazer parece ser uma estratégia de Oiticica para tomar posse do tempo, sem a opressão do "lazer diversivo", que determina quando, por quanto tempo e como pausar. Oiticica lia Herbert Marcuse pelo menos desde 1968[24]. As reflexões registradas em *Eros e civilização* sobre o trabalho e o lazer alienados e seus contrapontos, o trabalho e lazer libidinais, foram bem aproveitadas e misturadas com o desgosto de Oiticica com a "produção de obras de arte"[25]. O seguinte trecho de *Eros e civilização* ressalta a proximidade entre o lazer libidinal de Marcuse e o Crelazer de Oiticica:

22. Idem. Aparecimento do suprassensorial na arte brasileira. In: _____. Op. cit., 1969, p. 102.

23. No manuscrito, Oiticica abre parênteses, mas não os fecha.

24. Em carta para Lygia Clark de 8 nov. 1968, Oiticica define a atuação artística a partir das teorias de Marcuse. Cf. FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica**: cartas 1964-74. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 74-75.

25. Obra de arte e trabalho, no sentido de desempenho, em inglês – idioma em que Oiticica lia várias de suas referências – são a mesma palavra, *work*. Assim, a anti(obra de)arte pode ser traduzida por "anti-work", antitrabalho. Aquilo que não é tempo de trabalho é tempo de lazer, e assim a antiobra (ou antiarte) é um antitrabalho, um lazer.

> O controle básico do tempo de ócio é realizado pela própria duração do tempo de trabalho, pela rotina fatigante e pela mecânica do trabalho alienado, o que requer que o lazer seja um relaxamento passivo e uma recuperação de energias para o trabalho. (…). Não se pode deixar o indivíduo sozinho, entregue a si próprio. Pois se tal acontecesse, com o apoio de uma inteligência livre e consciente das potencialidades de libertação da realidade de repressão, a energia libidinal do indivíduo, gerada pelo id, lançar-se-ia contra as suas cada vez mais extrínsecas limitações e esforçar-se-ia por abranger uma cada vez mais vasta área de relações existenciais, assim arrasando o ego da realidade e de seus desempenhos repressivos.[26]

26. MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 60.

Crelazer seria então um comportamento que toma para si a posse do tempo, processo que, em vez de correr no tempo da produção, corre num tempo-estético, de construção de um mundo próprio, em oposição à aceitação passiva do mundo do espetáculo. A importância desse lazer desinteressado e introspectivo já havia aparecido na obra que Oiticica apresentou na exposição "Opinião 66", uma mesa de sinuca para os visitantes usarem: "o jogo é a obra, nem mais nem menos (…) uma participação livre no prazer[27]. Oiticica menciona que determinaria cores de camisas que os jogadores deveriam vestir, o que faria "vir à tona toda a plasticidade desse jogo único – plasticidade da própria ação-cor-ambiente: todos se divertem com o bilhar e imergem no ambiente criado"[28].

27. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica.** São Paulo, 2002, AHO/PHO 0251.66, p. 1.

28. OITICICA, Hélio. Op. cit., 1986, p. 80.

As fotografias da exposição de 1969 na Whitechapel Gallery mostram que a mesa de sinuca esteve instalada ao lado do *Éden*, ainda que os jogadores apareçam nas fotos com casacos de inverno e não com as camisas coloridas propostas por Oiticica. A proximidade física entre *Éden* e a mesa de sinuca naquela exposição revela o amálgama fundamental entre prazer, liberdade e descondicionamento sensorial proposto por Oiticica como condições da invenção.

Mundo-abrigo

A produção de Oiticica na década de 1970 é a constituição de um abrigo para a invenção, a definição de um campo de liberdade e de prazer, em labirintos públicos que propõem a auto-performance do participador, o estar intransitivo, desinteressado, que poderia ser antídoto para o comportamento do "*one-dimensional man*"[29], libertando-o para um espaço mais complexo.

29. Cf. MARCUSE, Herbert. **One-dimensional man**: studies in the ideology of advanced industrial society. 2. ed. Boston: Beacon Press, 1991.

Assim como a cor se libertou da grade a partir dos *Metaesquemas*, os labirintos libertam os comportamentos e só fazem sentido se forem usados para atuações de múltiplas dimensões. Atualmente, apesar de a

internet conter centenas de *selfies* de visitantes do mais famoso desses labirintos, o *Magic Square n.* 5, em Inhotim, a proposta daquela obra é justamente incomodar com um espaço sem função, um espaço para se estar e se constituir para além da imagem. No abrigo da invenção de paredes coloridas, o espectador, justamente por não saber como se comportar naquele espaço, terá que inventar, expandir seu comportamento, ativar o corpo para sair do achatamento cotidiano, tornar-se dimensionalmente mais complexo. O desconforto do espaço sem função definido pelo *Magic Square n.* 5 é a condição necessária para a formação e exploração de um plano a mais no espaço usualmente experimentado. O labirinto não se parece com nada, exceto talvez com sítios dedicados a experiências ritualísticas, como Stonehenge na Inglaterra. Ora, o que é o ritual senão uma tentativa de conexão com um supraespaço mais verdadeiro?

A peculiaridade do *Magic Square* como espaço de escape da caverna platônica é que o encontro com a verdade não está num âmbito supraceleste, mas terreno, porém não usualmente acessado, no qual estão as invenções, as transvalorações, os pontos luminosos que ao longo da história transformaram nossa capacidade de entendimento do mundo sensível. A libertação propiciada pelo *Magic Square n.* 5 é bem explicada pela frase de Godard: "ver claro na caverna de Platão à luz de Cézanne"[30], ou seja, usar a própria arte de outros tempos e de outros lugares como iluminação da caverna, do mundo sensível, e conhecê-lo melhor.

Na trajetória dos guaches dos anos 1950 aos labirintos do final da década de 1970, Oiticica estabelece uma metafísica terrena, um além do sensível usual, mas ainda sensível, cuja existência se estabelece pela busca da exploração matemática das dimensões: do bidimensional do papel para o espaço; e, a partir disso, para o comportamento alargado por dança, samba, rock, experiência comunitária, suprassensorial. Em comum, todas são experiências dionisíacas[31], rituais de quebra do princípio de individuação e de contato com a parte ignorada (perigosa pois transformadora) do mundo, que só se justifica como fenômeno estético[32].

Uma das últimas obras concebidas por Oiticica, o *Contrabólide – Devolver a terra à Terra* é um ritual de transvaloração, de transportar a terra de um lugar ao outro, de mudar o lugar das coisas. Não é um *Bólide* porque não contém a cor, ao contrário, espalha seus conteúdos. *Devolver a terra à Terra* é um "programa-obra *in progress* q pode ser repetido quando houver ocasião-necessidade para tal: o CONTRABÓLIDE revelaria a cada repetição desse programa-obra *in progress* o caráter de concreção de obra-gênese q comandou a invenção"[33].

30. Apud. RIBON, Michel. **A arte e a natureza**. Campinas: Papirus, 1991, p. 65.

31. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. Op. cit., p. 31.

32. Ibidem, p. 47. Os capítulos 1 a 5 detalham a força dionisíaca como entendida por Nietzsche.

33. OITICICA, Hélio. **Devolver a terra à Terra**. In: ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 123.78.

Para chegar à MÚSICA, a trajetória de Oiticica sintetizou cor, tempo, movimento, estados de êxtase do corpo, descondicionamento social e sensorial, criação coletiva, jogo e performance, incluindo um retorno à origem ritualística da obra de arte no contrabólide. Das pinturas dos anos 1950 à magia do gesto em *Devolver a terra à Terra*, Oiticica traça uma investigação filosófica a respeito da relação entre corpo e existência. O que é possível vivenciar com o aparato corpo neste mundo que só é possível saber com o aparato corpo? O que o corpo pode saber, vivenciar e acessar do mundo? Corpo parado não sabe, vivencia ou acessa. Só o corpo imbuído da invenção faz MÚSICA.

Bibliografia complementar

BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica**: singularidade, multiplicidade. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HÉLIO OITICICA: ESTRUTURA CORPO COR, 2015. Fortaleza: Base7 Projetos Culturais, 2016. Exposição organizada por Celso Favaretto e Paula Braga no Espaço Cultural Airton Queiroz, na Universidade de Fortaleza, entre 26 de janeiro e 1º de maio de 2016.

Paula Braga é professora na Universidade Federal do ABC (UFABC). Com pós-doutorado pelo Instituto de Artes da Unicamp, é doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo e mestre em História da Arte pela University of Illinois em Urbana-Champaign, nos Estados Unidos. Publicou o capítulo "Anos 60: descobrir o corpo" no livro *Sobre a arte brasileira* (WMF Martins Fontes, 2015) e é autora de *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade* (Perspectiva, 2013). Organizou o livro *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica* (Perspectiva, 2008) e é cocuradora da exposição "Hélio Oiticica: estrutura corpo cor" (Fortaleza: Universidade de Fortaleza, jan./maio 2016).

Artigo recebido em 21 de abril de 2016 e aceito em 3 de julho de 2017.

63
ARS
ano 15
n. 30

Roberto Conduru*

Metaesquema, metaforma, metaobra.

Metaesquema, metaform, metawork.

palavras-chave:
Hélio Oiticica; *Metaesquema*; concretismo; neoconcretismo; Pinacoteca do Estado de São Paulo

O texto analisa o *Metaesquema* de Hélio Oiticica, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Partindo de indicações do artista sobre a série e lidando com as noções de esquema e forma, observa-se como a obra é um experimento que, ao mesmo tempo, segue e critica princípios do concretismo, apresentando características que seriam desdobradas no neoconcretismo. Em seguida, explorando a condição metafórica da obra de arte, o trabalho é relacionado à cidade, ao corpo e à dança, conectando-o, como metonímia, a outras séries do artista. Ao final, em diálogo com a bibliografia recente sobre os *Metaesquemas*, o texto destaca a ambiguidade própria ao trabalho em foco, tanto o *Metaesquema* quanto a obra de Oiticica.

keywords:
Hélio Oiticica; *Metaesquema*; concretism; neoconcretism; Pinacoteca do Estado de São Paulo

The text analyzes Hélio Oiticica's work called *Metaesquema*, that belongs to the Pinacoteca do Estado de São Paulo's collection, Brazil. Using Oiticica's texts about his own series and working with the notions of schema and form, we could notice how the artist's artwork is an experiment that follows and at the same time criticizes principles of Concretism, presenting some elements that would emerge later in the Neoconcretist movement. Then, exploring the metaphorical condition of the artwork, which refers to the city, the body and the dance, thus connecting it, as a metonymy, to another Oiticica's series. Finally, in dialogue with the recent bibliography on the *Metaesquemas*, the text highlights the ambiguity of the work in focus, both the specific *Metaesquema* and the work of Oiticica.

* Universidade Estadual do Rio de Janeiro [UERJ].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.134617.

Roberto Conduru*

Metaesquema, metaforma, metaobra.

Em texto de 1972 sobre os *Metaesquemas*, Hélio Oiticica afirma: "Não há por que levar a sério minha produção pré-59"[1]. Sugere, assim, que se veja de modo distinto as obras anteriores à sua participação na experiência neoconcreta e os desdobramentos seguintes de seu trabalho. Em sua maioria, os críticos de sua obra acataram parcialmente essa recomendação. Embora não deixem de considerar os trabalhos do período em que participou do Grupo Frente e os *Metaesquemas*, geralmente os veem como etapas preliminares para as obras posteriores, que seriam mais relevantes e mereceriam maior atenção analítica[2].

Contudo, não são apenas os trabalhos em si que permanentemente nos propõem desafios, é o próprio Hélio, no mesmo texto, que, contradizendo-se, nos incentiva a enfrentar os *Metaesquemas* quando propõe que estas obras "não devem ser tomadas como 'fase' ou produto-época de artista austero". Assim, ele abre uma brecha para vê-las em uma trajetória livre de segmentações e de determinações momentâneas. Podemos, portanto, relativizar a sua sugestão para que tomemos com reservas sua obra anterior ao Neoconcretismo e, atendendo ao convite de Taisa Helena Palhares para participar do projeto "A história da arte brasileira no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo"[3], tentar analisar uma de suas obras anteriores a 1959: o *Metaesquema* pertencente à coleção daquele museu[4].

Experimento (neo)concreto

O *Metaesquema* da Pinacoteca é constituído por um retângulo branco sobre o qual estão dispostos 25 retângulos, em preto ou cinza, agrupados em cinco faixas horizontais, compostas cada qual por cinco retângulos e quatro intervalos verticais. As faixas não são paralelas aos limites horizontais da obra, nem entre si: inclinam-se alternadamente e geram quatro espaços intermediários trapezoidais, que se afunilam e se alargam sucessivamente em sentidos opostos. A altura das faixas é constante, as larguras dos retângulos e dos intervalos verticais variam em proporções distintas. A faixa superior do *Metaesquema* poderia ser assim traduzida:

A w B x C y D z E

A, B, C, D e E representariam os retângulos cujas larguras podem ser assim equacionadas: B = A + k; C = B + k; D = C + k; E = D + k. Os sinais w, x, y e z representariam os intervalos verticais entre os retângulos, cujas larguras podem ser assim equacionadas:

1. OITICICA, Hélio. Metaesquemas 57/58. In: _____. **Hélio Oiticica**: Grupo Frente e metaesquemas. São Paulo: Galeria São Paulo, 1989, p. 7.

2. Um exemplo de leitura da obra de Hélio Oiticica segundo a recomendação do artista é a de Waly Salomão, que parte da experiência neoconcreta. SALOMÃO, Waly. HOmmage. In: BRETT, Guy et al. (orgs.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992, p. 240-246. Também influenciados pela visão do artista sobre sua própria obra, Regina Boni e Luciano Figueiredo se valem das imagens de "embriões", "inícios" e "preâmbulos" ao apresentarem as obras do período de participação de Hélio Oiticica no Grupo Frente e os *Metaesquemas*. BONI, Regina; FIGUEIREDO, Luciano. Grupo Frente e metaesquemas [1955-1958]. In: OITICICA, Hélio. Op. cit., p. 7. De modo semelhante, embora distanciado da periodização do artista, Celso Favaretto afirma que "a experimentação de Hélio Oiticica desenvolve-se continuamente da pintura à arte ambiental, contrapondo um 'programa *in progress*'. É possível, entretanto, nela identificar duas fases, a visual e a sensorial, para que sejam melhor acentuadas as transformações que produz. A fase visual estende-se da iniciação de Oiticica na arte concreta (1954) aos *Bólides* (1963); a sensorial, destes às últimas experiências em 1980, quando Oiticica morre". Cf. FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo:

x = 2w; y = 2x; z = 2y. Os retângulos alargam com quantidade constante – k –, configurando uma progressão aritmética. Os intervalos verticais aumentam, duplicando-se sucessivamente e, assim, configurando uma progressão geométrica. A articulação da progressão aritmética dos retângulos com a progressão geométrica dos intervalos verticais gera a "frase" inicial do *Metaesquema*.

Estendendo às demais faixas a tradução de retângulos e intervalos verticais em letras maiúsculas e minúsculas, respectivamente, o *Metaesquema* se configuraria assim:

A w B x C y D z E
B x A w C y D z E
C y B x A w D z E
D z C y B x A w E
E z D y C x B w A

Se, para facilitar a análise, numerarmos as faixas de 1 a 5, de cima para baixo, podemos dizer que o esquema da faixa 1 é o exato inverso do esquema da faixa 5. Para chegar à sentença oposta ao esquema inicial, a "frase" dobra sobre si mesma nas faixas intermediárias, alterando a ordem de seus elementos. Enquanto o esquema da faixa 2 está mais próximo do esquema da faixa 1, simetricamente o esquema da faixa 4 está mais próximo do esquema da faixa 5. Entretanto, a faixa 2 tem um esquema mais semelhante ao da faixa 1 do que o da faixa 4 com relação à faixa 5, assim como o esquema da faixa 3, que deveria ser equidistante na semelhança às faixas 1 e 5, está mais próximo dos esquemas das faixas 1 e 4. Assimetria que é fácil de entender. Tomando, por exemplo, a relação entre os retângulos "A" e "B", nas faixas 1 e 5, eles estão separados pelo intervalo "w", enquanto nas faixas 2, 3 e 4 estão separados pelo intervalo "x". Até chegar à inversão total da "frase" inicial, Hélio Oiticica alterou a ordem de intercalação de retângulos e intervalos verticais: nas faixas 1 e 5, a "frase" começa com o retângulo "A"; nas faixas intermediárias, a "frase", ao dobrar sobre si mesma, passa a ter "w" como primeiro intervalo vertical.

Assim, à primeira vista, as três faixas intermediárias constituem uma zona central estranha, um meio de campo embolado entre balizas simétricas, devido à inversão na lógica de intercalação de retângulos e intervalos verticais. Para que as faixas intermediárias seguissem a mesma lógica das faixas marginais, o *Metaesquema* deveria corresponder ao seguinte equacionamento:

Edusp, 1992, p. 49. Em uma "descrição genérica", Nuno Ramos toma o trabalho de Hélio Oiticica "como a entrada progressiva do corpo na obra". Começando "desde os vãos dos *Metaesquemas* (este) movimento para dentro da obra oferece na verdade um contraponto à objetivação do espaço da pintura". Cf. RAMOS, Nuno. À espera de um sol interno. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 jul. 2001, Caderno Idéias, p. 4. Uma exceção é a leitura dos *Metaesquemas* feita por Paulo Herkenhoff, que não os toma como etapa preliminar das experiências posteriores do artista, mas como um momento particular de relação com a música, relação constante que perpassaria toda a obra do artista. Cf. HERKENHOFF, Paulo. Aspirando ao grande labirinto: Hélio Oiticica e a música do século XVIII. **Item**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 28-35, out. 1995. Outra exceção é o texto de Renato Rodrigues que adota a "perspectiva evolucionista" exatamente para questioná-la. Cf. RODRIGUES, Renato. Hélio Oiticica e o desafio do moderno. **Piracema**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 129-135, 1993.

3. Sobre este programa, ver o primeiro volume de leituras monográficas: PALHARES, Taisa. (org.). **Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo**: do século XIX aos anos 1940. São Paulo: Cosac Naify; Imprensa Oficial; Pinacoteca, 2009.

Roberto Conduru*

Metaesquema, metaforma, metaobra.

A w B x C y D z E
B w A x C y D z E
C x B w A y D z E
D y C x B w A z E
E z D y C x B w A

No *Metaesquema*, as faixas intermediárias também parecem confusas porque, em cada uma, um de seus retângulos varia de cor. Entretanto, com um pouco de atenção, logo percebemos que a cor tem participação lógica neste processo que faz o esquema da faixa superior se transformar no esquema da faixa inferior à medida que os intervalos "w" e "x" mais os retângulos "A" e "B" "puxam" o deslocamento dos demais retângulos e intervalos verticais. Enquanto todos os retângulos nas faixas 1 e 5 são negros, nas faixas intermediárias os retângulos "A" têm tons de cinza. O retângulo "A" da faixa 3 tem um tom de cinza mais claro do que o tom dos retângulos "A" das faixas 2 e 4, que parece precisamente intermediário entre o negro das faixas marginais e o cinza da faixa central. Assim, a gradação tonal constante – que do negro na faixa superior chega a um tom claro de cinza na faixa central para retornar ao negro na faixa inferior, ou vice-versa – sugere uma progressão aritmética que pontua e confirma o processo contínuo de desarranjo e rearranjo do esquema da "frase". A variação cromática está articulada à dinâmica de articulação de retângulos e intervalos verticais; a espacialização não se processa sem a cor.

Apesar de Hélio Oiticica dizer que os *Metaesquemas* são "espaços sem tempo: frestas no plano mudo", é lícito pensar na temporalidade desta obra, averiguar se ela fala, o que e como ela nos fala. A variação cromática e as mudanças de retângulos e intervalos verticais, que desestabilizam e reestabilizam o arranjo plástico, transformando a "frase" inicial no seu oposto, são "eventos" que acontecem em um determinado tempo e que, ao se repetirem inversamente, instauram uma temporalidade cíclica, um vai e vem infinito, indicando como estão sempre em movimento. É possível, porém, fazer outra interpretação, ver outros acontecimentos: a obra não é constituída a partir da organização de 25 retângulos em cinco faixas e destas em um todo dinamicamente integrado, mas, ao contrário, a partir da subdivisão de um plano íntegro em cinco faixas horizontais, as quais são segmentadas por quatro intervalos verticais, que subdividem cada qual em cinco retângulos – partição que gera deslocamentos, inclinações e alterações cromáticas. Também é cíclica e infinita a oscilação entre uma interpretação e outra: as partes que se agregam configurando uma totalidade ou a totalidade que se subdivide em partes.

---

4. Esse texto deriva de uma palestra realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2004, na série de encontros do projeto "História da arte brasileira no acervo da pinacoteca", coordenado por Taisa Helena Palhares, a quem agradecemos o convite. O autor agradece também as contribuições generosas de Cezar Bartholomeu, Marcelo Campos, Roberto Corrêa dos Santos e Vera Beatriz Siqueira durante a elaboração desta leitura, bem como a oportunidade de apresentá-la e discuti-la no curso ministrado por Eucanaã Ferraz e Fred Góes no Programa de Pós-graduação em Letras da UFRJ em 2005. Uma primeira versão do texto foi publicada como CONDURU, Roberto. Metaesquema, metaforma, metaobra. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 17., 2008, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: Anpap, 2008, p. 684-693. Disponível em: <http://bit.ly/2wtaBJS>. Acesso em: 1º set. 2017. (Organizado por Sandra Ramalho e Oliveira e Sandra Makowiecky). O autor agradece ainda: Felipe Scovino, pela gentileza no envio de seu texto para leitura antes da publicação, aos editores da revista Ars e às pessoas que emitiram os pareceres sobre o texto para a revista.

De um modo ou de outro, forma, cor e espaço matematicamente ordenados geram tempo e narrativa homogêneos, se não de todo previsíveis, ao menos compreensíveis, que ajudam a explicar por que, depois, quando estava mais distante dos ideais do Concretismo, Hélio Oiticica não via razão para levar a sério obras como esta. Afinal, o *Metaesquema* tratado aqui não deixa de ser um bom exemplo de obra de arte concreta e um experimento que, atendo-se ao domínio plástico, sem figurar as coisas do mundo, presentifica relações e processos passíveis de serem observados e constituídos no real: elementos íntegros que se articulam e geram uma totalidade de equilíbrio dinâmico; totalidade que se desdobra em partes articuladas dinamicamente como subconjuntos; conjunto de elementos que, dinamizando-se, varia de configuração até chegar ao seu oposto e induz o retorno à sua configuração inicial, estabelecendo um ciclo sem fim.

Entretanto, cabe observar que não é obrigatório ver esse *Metaesquema* a partir de suas partes ou do todo, não é preciso entrar por suas margens superior e inferior. É possível entrar pelo meio, lê-lo a partir de suas frestas, das brechas que existem entre as partes e o todo, pulando as bordas e caindo direto em seu "meio de campo embolado"; *vê-lo como a articulação imediata, coplanar, de formas geométricas em branco, preto e cinza, sem fundo ou figuras, sem antes ou depois*, já que a mudança no modo de intercalar formas e espaços não constitui propriamente um erro. Ao contrário, indica uma manipulação liberta da objetividade do Concretismo, que possibilita à obra escapar da condição de simples exercício plástico, dando a ver, também, as razões que levaram Hélio Oiticica a se engajar na dissidência neoconcreta. A rigor, não há configuração correta, não há turbulência, nem equívoco nas passagens das faixas marginais às intermediárias, ou vice-versa: as transformações cromáticas e a diferença no modo de alternar formas e espaços constituem a sua sintaxe específica, que promove a relação "truncada" entre as "frases", deflagrando o particular acontecimento plástico da obra. Supor uma dinâmica adequada ao desdobramento da suposta "frase" inicial seria acreditar na existência de uma lógica radical e exclusivamente objetiva a reger as coisas: princípios, meios e fins. Com efeito, ordem e desordem constituem um par indissociável nesse *Metaesquema*.

Também o modo como Hélio Oiticica faz a borda do suporte emergir como campo de matéria e cor – cru, seco, áspero – em discreta continuidade e tensão com as sóbrias chapadas de guache é correlato às experiências de Lygia Clark, Lygia Pape, Ivan Serpa e Willys de Castro, um pouco antes ou *à* mesma época, de ativação dos elementos materiais da obra com a incorporação de elementos do suporte – seja a moldura,

sejam as bordas laterais ou as margens – evidenciando a condição objetal da obra de arte. A cor e a matéria encorpadas, antiteóricas, desse *Metaesquema*, presentes em obras anteriores de Hélio Oiticica, feitas quando participava do Grupo Frente, também indicam a pretensão de romper com a virtualidade artística e promover uma ação mais direta e incisiva com os meios plásticos da arte no real.

Se um esquema é uma "figura que representa, não a forma dos objetos, mas as suas relações e funções"[5], um *Metaesquema*, ou seja, um esquema de um esquema, é uma figura que representa não a forma do esquema, mas as suas relações e funções. Contudo, ao representar as relações e funções dos esquemas, um *Metaesquema* evidencia como os esquemas dependem das formas que os compõem para figurar suas relações e funções. Um *Metaesquema* permite ver que um esquema é, simultaneamente, um esquema e uma forma; um tipo de forma que está além da morfologia, pois faz pensar na definição de Pierre Francastel: "Uma Forma consiste na descoberta de um esquema de pensamento imaginário a partir do qual os artistas organizam diferentes matérias"[6]. Analisando a estrutura intrínseca às obras de arte, mas também reconhecendo a função e o poder da forma, que é entendida em sentido esquemático, estrutural e, consequentemente, como forma de uma forma, esse *Metaesquema* de Hélio Oiticica é uma metaforma. Assim, esta obra pode ser vista, ao mesmo tempo, como um experimento concretista e uma crítica ao esquematismo na aplicação dos princípios concretistas. E, como tal, pode ser vinculada aos experimentos artísticos aglutinados no neoconcretismo.

5. FERREIRA, Aurélio. **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguêsa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, p. 503.

6. FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 10.

Metáfora e metonímia

Até aqui, contrariando uma recomendação de Hélio Oiticica, mas seguindo outra, o *Metaesquema* é, agora, levado a sério, talvez até mais do que já tenha sido[7]. Entretanto, é possível vê-lo de outros modos, a partir de pontos de vista que, se não caem no polo oposto, ignorando suas premissas e seu contexto, tentam lidar mais livremente com os mesmos. Pois, se os *Metaesquemas* incentivam e sustentam leituras racionais, seguindo os princípios e a lógica da arte concreta, também suportam e recomendam investidas mais flexíveis, livres. Em direções outras à leitura dos sentidos deflagrados pela literalidade concretista, a obra sustenta e até incentiva interpretações de seus significados metafóricos.

7. Uma "análise meticulosa", no dizer de Irene Small. Cf. SMALL, Irene. **Hélio Oiticica**: folding the frame. Chicago: University of Chicago Press, 2016, p. 253, nota 47.

Podemos relacioná-lo à cidade. É possível inserir o *Metaesquema* na tradição do desenho de arquitetura e da cartografia. Se fosse um diagrama de fachada, seria o de um edifício desconstrutivista. Com

certeza ele não é um mapa, mas pode ser pensado como uma planta baixa de cidade. Visto assim, o *Metaesquema* está longe de querer figurar uma cidade ideal, exemplar. Ao contrário: ele tensiona os modelos de cidade vigentes àquela altura; critica tanto os ideais urbanos legados pela tradição acadêmica quanto as proposições do movimento moderno de arquitetura. Ainda que ele pareça manter os elementos da cidade tradicional – rua-corredor, praça-salão e bloco-quarteirão –, rompe com seus paralelismos, preferindo configurações esconsas que, abrindo e fechando as "ruas", comprimem ou dilatam os caminhos. Se a lógica matemática que o subsidia parece aproximá-lo da cidade racionalista, a conjugação de método e erro, ou desvio, na articulação das progressões de retângulos, intervalos verticais e cores indica uma racionalidade aberta ao livre-arbítrio do urbano-artista, que propicia surpresas derivadas não apenas de lógicas funcionais, mas também de desígnios e acasos. Figura, assim, uma cidade moderna um tanto antirracionalista, ao mesmo tempo pré e pós-moderna, onde o corpo está em permanente tensão com o ambiente construído.

É possível, também, relacionar a obra à corporeidade. Se considerarmos que a abstração e a reversibilidade do trabalho permitem que ele seja girado e exposto em outras posições sem alterar substancialmente suas propriedades, esse *Metaesquema* põe em questão a posição tradicionalmente vertical do ser humano no mundo, desafiando também a condição ereta e estável de seu espectador. No plano branco sobre o qual estão dispostos, os retângulos constituem faixas que se inclinam, descendo e subindo alternadamente, e geram, consequentemente, faixas intermediárias trapezoidais, que ora se comprimem, ora se alargam, de uma lateral a outra, sucessivamente, em sentidos opostos. Também os intervalos verticais, retilíneos, estabelecem um ritmo sincopado, irregular, gerado pela conexão supostamente errônea, "confusa", de retângulos e intervalos verticais. A esse arranjo, somam-se as breves, porém marcantes, variações de cor. A justaposição de diretrizes ortogonais e esconsas somada às diferenciações cromáticas, segundo ritmos não imediatamente racionalizáveis, produzem um baile plástico que afeta o corpo de quem o vê, sugerindo que se movimente.

O questionamento da estabilidade e o incentivo à mobilidade significam algo além de um desafio a quem se confronta com a obra? O arranjo plástico dança, mas também convida a dançar? Para responder a isso, é preciso chamar atenção para um elemento ainda não destacado na obra. Além do que já foi dito, esse *Metaesquema* guarda outra surpresa: ele brilha. Contrariando a austeridade opaca dominante no arranjo de matéria, forma e cor, micropartículas metálicas, presentes sobretudo

nas formas retangulares, mas também nos espaços brancos, "acendem" e "apagam" à medida que nos movemos diante da obra. Ao contraponto de método e vontade, de objetividade e subjetividade, que preside esse arranjo plástico, incorpora-se uma interferência aleatória que acentua o sentido lúdico do movimento a que somos incitados a empreender diante do *Metaesquema* tratado. Descoberto o "segredo", não é difícil entregar-se prazerosamente ao jogo com a obra, movendo-se diante dela à procura de breves instantes de maravilha nesse discreto pipocar de brilhos. Ao tempo cíclico do exercício, articula-se outra temporalidade – reincidente, porém sempre renovada, surpreendente e fugaz.

É fácil, é mesmo uma tentação irresistível apontar como esse *Metaesquema* anuncia questões usualmente observadas em trabalhos posteriores do artista. A particular geometria que Hélio Oiticica encontrou na Mangueira, em sua topografia, isto é, em suas vielas e seus barracos, já está presente nessa obra, como em outros trabalhos anteriores ao seu contato com a favela. A partir da famosa sentença de Picasso, pode-se dizer que Hélio não procurava essa geometria e se a encontrou no morro é porque já a experimentava no ateliê, em galerias e museus, na cidade. Antes de tentar se espraiar pela cidade com *Relevos espaciais*, *Bilaterais*, *Núcleos*, *Bólides*, *Penetráveis* e *Praças*, essa obsessiva geometria, misto de método e vontade, já pulsava nos *Metaesquemas*. Como visto, antes dos *Parangolés*, esse *Metaesquema* especificamente já pressupunha o corpo, que chamava para dançar. Com suas sutis contraposições de cor, textura e luminosidade, asperezas e lisuras, opacidades e brilhos, esse trabalho anteciparia até a fase do desbunde.

Para o entendimento dessas obras como uma etapa preliminar e prenunciadora dos trabalhos seguintes de Hélio Oiticica, contribuem algumas imagens apresentadas pelo próprio artista em seu texto de apresentação dos *Metaesquemas*. Imagens de oposição a situações existentes: "desconhecimento-desprezo", "voltar costas", "avesso". Imagens de situações limítrofes: "plano q se quer reduzir à linha", "representação última", "a representação se havia secado", "limite-esvaziamento da representação", "limites do fim da representação", "a pintura também chegava ao seu fim", "espaço-bagaço", "dissecação do espaço". Imagens de experimentação: "caderno de aula", "aprendizado", "lição de formação". Imagens de liberação: "descoberta do fim da pintura", "possibilidades paralém da pintura", "esquemas de possibilidades", "liberação d'obrigações", "estrutura infinitésimada", "abertos às estruturas abertas", "incursão *sensorial*"[8].

Entretanto, mesmo que Hélio Oiticica tenha apresentado seu trabalho de modo evolutivo algumas vezes[9], e ainda que sejam inegáveis as conexões entre alguns experimentos prévios e certas obras posteriores,

8. OITICICA, Hélio. Op. cit., p. 7, grifo do autor.

9. Um exemplo deste raciocínio em relação aos *Metaesquemas* pode ser encontrado na derradeira entrevista de Hélio Oiticica, feita com Jorge Guinle Filho em abril de 1980, na qual Oiticica disse: "Então metaesquema é isto: uma coisa que fica entre. Que não é nem pintura, nem desenho, mas na realidade uma evolução da pintura". Cf. OITICICA, Hélio; GUINLE FILHO, Jorge. Hélio Oiticica: a última entrevista. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Hélio Oiticica**: a pintura depois do quadro. Rio de Janeiro: Silvia Roesler, 2008, p. 263.

não é obrigatório entender sua ação artística como uma trajetória sempre linear e homogênea. A meu ver, é possível evitar a configuração de seu percurso como um processo contínuo e crescente no qual a forma plástica é liberada do purismo e do rigor, evoluindo da austeridade ao êxtase. Não se trata, contudo, de propor uma direção oposta, como se sua obra tivesse sofrido uma involução com o passar do tempo, caído da racionalidade em sua antítese e diluído a arte na cultura; tampouco de entender seu trabalho de modo estático, imutável, como se nunca tivesse se transformado e remoesse sempre, de maneira idêntica, porém com outros elementos, os mesmos problemas. Corpo, cidade e dança são algumas das questões presentes no trabalho aqui em foco que também podem ser lidas em outras obras do artista, da série dos *Metaesquemas* ou de outras, mas não aparecem de modo igual, nem variam necessariamente evoluindo ou em dinâmica contrária, pois podem aparecer com pesos diversos a cada momento. Como esse *Metaesquema*, que pode ser lido de cima para baixo ou no sentido inverso, a partir do "fundo" ou das "figuras", pelo centro ou a partir de suas margens, de modo literal e metafórico, a obra de Hélio Oiticica está aberta a diferentes aportes e entradas, sendo difícil aprisioná-la com classificações rígidas. Com sua ambiguidade, esse *Metaesquema*, além de ser um trabalho especial da série dos *Metaesquemas*, pode ser visto também como uma obra "que representa (…) relações e funções"[10] da obra de Oiticica – metaobra. Contudo, sendo uma parte que representa relativa e, portanto, parcialmente o todo, é uma quase metonímia.

10. FERREIRA, Aurélio. Op. cit., p. 503.

Post scriptum

Recentemente, os *Metaesquemas* vêm sendo mais e mais levados a sério. Pouco a pouco têm surgido outras análises dessa série, bem como trabalhos específicos dentro dela. Dinâmica historiográfica que indica outra valoração, tanto do trabalho de Oiticica anterior a 1959 quanto das práticas concretistas no Brasil. Seja ao interpretar o conjunto, seja ao ressaltar a singularidade de algumas obras, essas leituras ajudam a perceber como, nessa série, o artista lidava de modo variado com os princípios da arte concreta, produzindo trabalhos que ora se limitavam, ora ultrapassavam a condição de exercícios concretistas.

Considerando os *Metaesquemas* trabalhos de transição nos quais Oiticica "chegou de fato ao fim da representação e à desconstrução do espaço através da cor", Mari Carmen Ramírez analisa os experimentos realizados por Oiticica na série, subdividindo-a em fases e tipos, bem como a comparando com realizações de outros artistas,

tais quais Piet Mondrian, Lygia Pape, Ivan Serpa e demais artistas integrantes do Grupo Frente[11].

Embora todos leiam os *Metaesquemas* em diálogo com os textos de seu autor, não falta quem parcialmente discorde quanto à importância desses trabalhos. Felipe Scovino os considera "as primeiras obras de Hélio Oiticica"[12], nas quais se reflete a "acentuação das relações entre o vazio e os aspectos formais e fenomenológicos", a partir do interesse de Mário Pedrosa pela arte nipônica[13]. Irene Small avalia os *Metaesquemas* como seus "primeiros trabalhos maduros", ao analisá-los, em paralelo com obras de Lygia Clark do mesmo período, como obras que geraram uma espacialidade distante do paradigma concreto de planura e próxima de um modo de informação desdobrada que foi totalmente desenvolvido em obras neoconcretas[14].

Um veio importante e frutífero de investigação dos *Metaesquemas* é pensar em como Oiticica lidou com referências da pintura modernista ao manejar elementos e princípios concretistas. Enquanto Sergio B. Martins os lê como uma concretização material do diálogo crítico de Oiticica com princípios e procedimentos de Piet Mondrian[15], Adele Nelson explora o caráter decisivo de Paul Klee na crítica do concretismo que Oiticica empreendeu nessa série[16].

Na crítica recente dos *Metaesquemas*, também não faltam leituras de suas ressonâncias semânticas. Além de relacionar a série a obras precedentes e posteriores do artista, Paula Braga sublinha sentidos como dinamismo, inquietude, incômodo, subversão e desejo ao analisar o *Metaesquema "Seco n° 27"*, de 1957, e um *Metaesquema* feito pelo artista no ano seguinte[17]. Antevendo no baile e na colisão dos módulos morfológicos do *Metaesquema I*, de 1958, o voo da pintura e a conquista do espaço nos *Relevos espaciais*, Felipe Scovino também propõe o entendimento dos *Metaesquemas* como plantas baixas dos *Penetráveis*[18].

Seguindo indicações do artista, entre os *Metaesquemas* vem ganhando relevo a subsérie dos *Secos*, de 1956[19]. Sendo objeto recorrente em algumas leituras, o *Metaesquema "Seco n° 27"* vem se firmando como uma obra paradigmática por ser uma exceção dentro da subsérie, da série e da obra de Oiticica. Em suas variadas análises dessa obra, Paula Braga, Sérgio B. Martins e Adele Nelson destacaram o texto escrito pelo artista no verso dessa obra, em 1968:

> Nota: considero este trabalho importante hoje, e para mim, na época, foi desconcertante pelo sentido de 'diluição estrutural' além do espaço puramente pictórico – é que eu ainda queria a renovação deste espaço, mas ainda não estava preparado para o salto, ou transformação – mas hoje vejo

11. RAMÍREZ, Mari Carmen. The embodiment of color – "From the inside out". In: _____. (ed.). **Hélio Oiticica**: the body of colour. Houston: Museum of Fine Arts, Houston, 2007, p. 27-69.

12. SCOVINO, Felipe. Corpobjeto: o campo experimental de Hélio Oiticica (1954-1961). In: OITICICA FILHO, César. (org.). **Hélio Oiticica**: museu é o mundo. Rio de Janeiro: Azougue, 2011., p. 70.

13. Ibidem, p. 77.

14. SMALL, Irene. Op. cit., p. 33-36.

15. MARTINS, Sergio. **Constructing an avant-garde**: art in Brazil, 1949-1979. Cambridge, MA: The MIT Press, 2013, p. 51-57.

16. NELSON, Adele. There is no repetition: Hélio Oiticica's early practice. In: ZELEVANSKY, Lynn et al. **Hélio Oiticica**: to organize delirium. Pittsburgh: Carnegie Museum of Art; Munich: Delmonico Books – Prestel, 2016, p. 43-56.

17. BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica**: por Paula Braga. São Paulo: Folha de S.Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013, p. 20-21, 34 e 36.

18. SCOVINO, Felipe. Hélio Oiticica. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). **Acervo**: outras abordagens. São Paulo: MAC USP, 2015, p. 72-73. v. 2.

19. Cf. BRAGA, Paula. Op. cit., p. 34; MARTINS, Sergio. Op. cit., p. 207, nota 11; NELSON, Adele. Op. cit., p. 50, 56, nota 44.

> que este trabalho estava bem à frente, no conflito entre espaço pictórico e extraespaço, e permitia diretamente o aparecimento dos 'bilaterais', 'núcleos', e 'penetráveis'.[20]

20. Apud BRAGA, Paula. Op. cit., Loc. cit.

Portanto, onze anos depois de ter feito esse trabalho e quatro anos antes de ter escrito o texto sobre os *Metaesquemas*, ele registrava a importância do *"Seco n° 27"* como experimento plástico e prenúncio de sua obra posterior. Essa obra, assim como o *Metaesquema* pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, é um ponto alto na série, indicando a pesquisa de Oiticica como topografia acidentada, na qual acontecimentos singulares marcam o ritmo sincopado. Mais do que indicar contradições, as oscilações no entendimento de Oiticica quanto aos *Metaesquemas*, ou suas diferentes avaliações das obras que compõem esse conjunto, reafirmam a potência da exceção e da ambiguidade na série dos *Metaesquemas*, em sua obra, na arte.

Roberto Conduru é historiador da arte, professor na Universidade do Estado do Rio de Janeiro [Uerj] desde 1995, pesquisador do CNPq e Cientista do Nosso Estado Faperj. Foi professor visitante na Southern Methodist University em Dallas [2014] e pesquisador visitante no Getty Research Institute em Los Angeles [2012], presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte [2007-2011]. Entre outras obras, publicou *Carl Einstein e a Arte da África* [UERJ, 2015], *Frida Baranek* [Barléu, 2014], *Pérolas Negras – Primeiros Fios* [UERJ, 2013], *Paulo Pasta* [Barléu, 2013], *Jorge Guinle* [Barléu, 2009], *Arte Afro-Brasileira* [C/Art, 2007] e *Willys de Castro* [CosacNaify, 2005]. Entre outras mostras, é curador de *Axé Bahia: The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis* [Fowler Museum – UCLA, Los Angeles], *Vontade Construtiva na Coleção Fadel* [MAR, 2013], *Incorporation: Contemporary Afro-Brazilian Art* [Centrale for Contemporary Art, 2011] e *Perles de Liberté – Bijoux Afro-Brésiliens* [Le Grand-Hornu 2011].

Artigo recebido em 25 de maio de 2017 e aceito em 31 de agosto de 2017.

75
ARS
ano 15
n. 30

Tania Rivera*

Subjetividade anônima e cultura aberta no pensamento de Hélio Oiticica.

Anonymous subjectivity and open culture in Hélio Oiticica's thinking.

palavras-chave:
Hélio Oiticica; subjetividade; cultura

Hélio Oiticica constrói, em seus escritos e em suas obras artísticas, um vigoroso pensamento sobre o sujeito e o mundo que articula de forma única a tradição construtivista à contracultura dos anos 1970. Este estudo visa destacar em sua reflexão a "anonimidade" como marcação subjetiva da obra e a noção de cultura como "raiz-aberta", articulando-as de modo a salientar a dimensão política da reflexão teórico-artística de Oiticica e de sua pertinência atual como proposta de construção incessante de um "comum" não identitário.

keywords:
Hélio Oiticica; subjectivity; culture

Hélio Oiticica builds, in his writings as well as in his artworks, a powerful reflection on the subject and the world that articulates in a unique way constructivist tradition and 1970s counterculture. This paper aims to light up two of his notions – "anonymity" as subjective incidence in the work of art and culture as "open-roots"– and articulate them in order to emphasize the political dimension of Oiticica's theoretical-artistic reflection and its current relevance as a proposal of an incessant building of a non-identitary "common".

* Universidade Federal Fluminense [UFF].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.134256.

Pouco antes de sua morte, em entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto M. Pereira, Hélio Oiticica faz uma violenta crítica da posição do intelectual perante a arte. Ele se refere a "toda essa gente que faz 'teoria'" (posta entre aspas e em seguida identificada com "demagogia política") e que teria ignorado tudo o que ele pensava e fazia, boicotando sua atividade por ela não se adequar a uma certa função "pseudo-política-cultural"[1]. Recusando com veemência toda tentativa de normatização do quê e de como deve fazer o artista, Oiticica afirma que as discussões de então falhavam "em coerência não só intelectual como filosófico-teórica" e acusa seus agentes de "teóricos de cabeça-oca: teóricos que o querem ser quando a coisa seria não teorizar: que fazer? –!"[2].

Apesar de dizer respeito a uma situação histórica específica, das "patrulhas ideológicas" atuantes durante a ditadura militar no Brasil, a indicação de Oiticica me parece pertinente para pensar a posição do crítico ou do historiador da arte nos dias de hoje – e especialmente para recolocar em questão a relação entre produção artística e teoria. Em chave oiticicana, para não sermos teóricos de "cabeça-oca", devemos buscar uma fidelidade à "coisa" da arte – e da vida – que resiste à teoria. Ou melhor, para seguir ainda a radicalidade do artista: não só resiste, não se deixando abarcar por qualquer teoria, como age na direção oposta à da teorização e assim se define.

Tal proposta de reflexão teórica fiel à ideia de que "a coisa seria não teorizar" é, a bem dizer, o que realiza o próprio Oiticica: em uma proximidade total com a obra artística, ele escreve textos, ao longo de toda sua trajetória, que dissolvem as fronteiras entre objeto de arte e pensamento e assim realiza, podemos dizer, uma verdadeira "não teoria", uma "antiteoria" equivalente à "antiarte" por ele defendida. Isso significa assumir o pensamento como experimental – e não conceitual no sentido da retomada incessante de conceitos já prontos e em geral oriundos da tradição europeia.

Parece-me pertinente, nesse sentido, afirmar a importância de Hélio Oiticica como teórico e caracterizar suas proposições como "teórico-artísticas". Isso adverte o intelectual da dimensão propositiva, de realização do pensamento – no sentido em que uma reflexão teórica não descreve um estado de coisas, mas produz realidade, em alguma medida (incidindo, portanto, em uma ação política, no sentido amplo). No campo da arte contemporânea essa observação epistemológica parece urgente, na medida em que a própria produção artística com frequência traz aberturas conceituais e políticas como uma de suas dimensões inerentes.

1. HOLLANDA, Heloísa; PEREIRA, Carlos. Sobre as patrulhas ideológicas. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (orgs.) **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 258. (Coleção Encontros)

2. Ibidem, p. 259.

A arte como proposição desidentitária

Uma importante direção da obra de Oiticica é a proposição do sujeito (ou seja, sua construção na experiência artística) como desidentitário. Em tempos de forte reivindicação do dito "lugar de fala", parece-me particularmente pertinente seguir o modo da obra oiticicana, retomando e reconfigurando à sua maneira a busca construtivista e neoplasticista de um "universal", propondo uma certa "anonimidade" como fundamental à arte como construção política.

Tal noção se configura explicitamente no *Bólide lata 1, Apropriação 2, Consumitivo*, realizado por Hélio Oiticica em 1966 e também conhecido como "lata-fogo", que consiste em uma lata de metal contendo uma substância inflamável que se acende, segundo costume muito frequente para sinalização de perigo em rodovias e vias urbanas na década de 1960, até hoje existente. Essa invenção anônima e imemorial é, sem dúvida, uma grande realização do homem e não seria exagero identificar seu antepassado longínquo nas tochas dos homens pré-históricos. Carregando silenciosamente essa história comum, ela está nas ruas, nas estradas, e o gesto de apropriação de Oiticica consiste em isolá-la como obra:

> A experiência da lata-fogo (…) está em toda parte servindo de sinal luminoso para a noite – é a obra que eu isolei na anonimidade de sua origem – existe aí como que uma "apropriação geral": quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma "obra" ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade.[3]

3. OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé. In: _____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 80.

Se o artista se apropria desse objeto comum, nomeando-o como obra, não é, portanto, para extraí-lo do mundo e expô-lo em uma instituição à maneira de um *ready-made* de Duchamp. O objeto está no mundo e, ao fazer dele uma "apropriação geral", Oiticica ativa como experiência artística algo banal, cotidiano. A lata-fogo realiza, assim, uma radical desmaterialização da própria noção de obra de arte, na medida em que visa uma experiência fora do mundo da arte, disseminada na vida cotidiana. Além disso, ela implica o questionamento das instituições artísticas em prol do delineamento da experiência artística como imprevisível e singular encontro com este objeto comum no mundo.

É nesse sentido forte de uma experiência que se dá no deslocamento cotidiano pela cidade que deve ser tomada a conhecida afirmação de Oiticica de que "museu é o mundo: é a experiência cotidiana"[4]. Ela implica algo comum nos dois sentidos do termo, o de cotidiano, simples, e o de algo que diz respeito a todos nós, pois não se

4. Ibidem, p. 79.

trata de retirar tal obra ancestral de seu anonimato, apondo-lhe uma assinatura, mas de isolar algo – um objeto criado por todos e por ninguém – em sua "anonimidade" mesma. Isso parece coincidir com o ato de acender sua poesia – a poesia talvez seja justamente tal "anonimidade", já presente no mundo, à espera talvez de um toque, uma proposição que a desperte ou ilumine. Poesia de todos e de ninguém.

> Juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno.[5]

5. Ibidem, p. 80.

O fogo toma o lugar da vida – da vida na rua, na cidade, da vida de todos nós e não de uma vida em particular. No prosseguimento do texto, Oiticica caracteriza a "manifestação ambiental" a partir desta e outras situações:

> Há aqui uma disponibilidade enorme para quem chega; ninguém se constrange diante da "arte" – a antiarte é a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade –, há como que uma exploração de algo desconhecido: *acham-se "coisas"* que se veem todos os dias mas que jamais pensávamos *procurar*. É a procura de si mesmo na *coisa* – uma espécie de comunhão com o ambiente.[6]

6. Ibidem, Loc. cit.

A arte se torna exploração da vida, da cidade, em busca de um "si mesmo" deslocado no objeto. Se "a obra de arte vive subjetivamente"[7], na frase de Mário Pedrosa, de 1952, que parece ecoar no pensamento de Oiticica, isso implica claramente uma concepção de "subjetividade" destacada da pessoa do artista (e também do espectador) e reconfigurada coletivamente (na "anonimidade") em um campo comum. O sujeito, aqui, não corresponde mais a um dado indivíduo empiricamente tomado, tampouco à instância filosófica de agenciamento autônomo do pensamento e da relação com o outro e os objetos do mundo. Diante da apresentação crítica do objeto, ele é convidado a se suspender para ressurgir, transformado, em acontecimento, como experiência (e não mais como agente da experiência). O sujeito se (re)faz, na arte, como encontro singular e imprevisível no mundo – e tal encontro implica uma "anonimidade", ou seja, um comum transindividual.

7. PEDROSA, Mário. Forma e personalidade. In: ARANTES, Otília (org.). **Forma e percepção estética**: textos escolhidos de Mário Pedrosa 2. São Paulo: Edusp, 1996, p. 179-220.

Tal articulação entre o comum e o singular deve ser vista como o substrato fundamental da "participação do espectador" posta em primeiro plano nas derivações do neoconcretismo. Não se trata propriamente de o espectador interagir com a obra, nem de uma troca ou encontro

entre o artista e o participador, mas da ativação de algo que está de saída entre nós, uma "anonimidade" que nos define – ou nos (re)define, transformados, de modo singular.

Na base das proposições de Oiticica é necessário que se reconheça, assim, uma vigorosa reflexão sobre o eu, o outro e o objeto de arte. A experiência artística é assumida como uma certa transmissão, o surgimento de uma centelha que se acende e nos transpassa, tendo como base uma história pregressa, a de nosso passado comum. Tal circuito de transmissão desmaterializa o objeto, ao passo que "desessencializa" as posições identitárias em jogo com ele, transformando a mim e ao mundo, com o outro.

A proposição artística realiza, assim, um apelo ao outro na chave da "anonimidade", não um convite ao outro como entidade distinta em relação ao eu. Isso retoma a conhecida afirmação de que "só me interessa o que não é meu"[8], trazida pelo *Manifesto antropófago*. O "meu" não está dado de saída, ele é problemático – mesmo a apropriação é "geral", como visto. É necessário buscar o "si mesmo" em um campo comum, com o outro. Acende-se então essa anonimidade poética que engata o surgimento de uma singularidade radical, um "eu" que não era "meu" de saída.

8. ANDRADE, Oswald. Manifesto antropofágico. In: _____. **Obras completas**: a utopia antropofágica. São Paulo: Globo, 2011, p. 67.

É importante notar que anonimidade, nesse sentido, é o contrário de anonimato. O anonimato é dissolução de si na massa, na homogeneidade da multidão, enquanto a "anonimidade" aponta para uma singularidade "fora de si" – construção que só se chega através da ativação de um suposto "comum" já existente entre mim e o outro. A singularidade, nesta linha de pensamento, é "alteritária", enquanto a "anonimidade" é um dispositivo para a construção experiencial de uma singularidade distinta da identidade – e capaz de recolocá-la em movimento. As proposições de Hélio constroem, de modo rigoroso, uma espécie de "arquitetura do sujeito", edificando-o de forma frágil, nunca garantida e sempre alteritária, tanto na experiência como no pensamento[9].

9. Cf. RIVERA, Tania. **Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito**. Niterói: Eduff, 2012.

A vontade de um novo mito

Antes de cunhar o termo "anonimidade", Hélio Oiticica refere-se, desde 1964, à ideia de "mito", em chave nietzscheana, como campo de construção histórico-coletiva na medida em que se trataria de reativar e renovar na arte. Ele entrelaça o mito a seu conceito central, o *Parangolé*, capaz, em suas palavras, de levar a uma "verdadeira retomada" da "estrutura mítica primordial da arte" que se teria obscurecido a partir do Renascimento, mas emergido novamente na arte moderna[10]. A aproximação do *Parangolé* com a dança, "mítica por excelência", e a

10. OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. In: _____. Op. cit., p. 68.

criação de "lugares privilegiados" seriam, entre outros, elementos que interferem no comportamento do espectador, contribuindo com a "vontade de um novo mito"[11].

Tal vontade de mito associa-se, assim, ao abandono do objeto de arte em seu sentido tradicional e à ideia de criação que lhe é correlata, como explicita Oiticica em uma entrevista de 1965 sobre os *Bólides*: "Não se trata, pois, da 'arte' como objeto supremo, intocável, mas de *uma criação para a vida que seria como que uma volta ao mito*, que passa aqui a ocupar um lugar proeminente nessa totalidade"[12]. A volta ao mito está, desse modo, intimamente ligada à expansão do campo da arte em prol de "um estado, uma predisposição às vivências criativas, um incentivo à vida"[13]. Se há nela a retomada de um momento anterior, como indica o termo "*volta* ao mito", ela se mescla, paradoxalmente, com a vontade de um novo mito que vimos surgir na elaboração de Oiticica a respeito do *Parangolé*, para fazer do passado uma abertura para alguma transformação, pela interferência da arte no comportamento do espectador. Nessas elaborações, transparece a certeira influência de Nietzsche – de quem o artista era leitor assíduo – em sua retomada do mito trágico, no qual o dionisíaco, em especial, traça a via pela qual o filósofo pretende reexaminar "a arte pela ótica da vida"[14].

O mito de Dionísio assinala, no júbilo estético assim como na vivência ritual, com sua música e sua dança, algo como uma embriaguez, que Nietzsche compreende como dilaceração de toda individualidade em um "sentimento místico de unidade"[15]. Já para Hélio Oiticica, a quebra da "individualidade" nada tem de "mística". Ela não deixa de envolver – de modos próprios e de grande relevância, mas que não poderemos aqui desenvolver – uma espécie de "embriaguez" pelo uso de drogas como a maconha e, mais tarde, nos anos 1970, a cocaína[16]. Além disso, ela imbui-se de um projeto de coletividade, tomando seu elã na ativação da "anonimidade" para afirmar a arte como práxis política no sentido amplo e forte: aquele da (re)fundação de si "alteritária". Essa reflexão envolve uma clara dimensão ética e se concretiza na *Área aberta ao mito*, um dos "núcleos de lazer" que fazem parte da ambientação *Éden* (1969), sobre a qual Oiticica diz nunca ter estado "tão contente": "Senti-me completamente livre de tudo, até de mim mesmo"[17]. A *Área aberta ao mito* encontra-se ao lado dos *Ninhos* e consiste simplesmente em um cercado circular delimitado por uma treliça (que deveria estar coberta por trepadeiras vivas, no projeto inicial), tendo seu solo coberto por tapete ou carpete. "Não há "proposição" aqui – estar-se nu diante do fora-dentro, do vazio, é estar-se no estado de "fundar" o que não existe ainda, de se *autofundar*"[18], diz Oiticica.

11. Ibidem, p. 69.

12. OITICICA, Hélio. Sobre os Bólides. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (orgs.) **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 258.(Coleção Encontros).

13. Ibidem, Loc. cit.

14. NIETZSCHE, Friedrich. **La naissance de la tragédie**. Paris: Gallimard, 1977, p. 13. (Tradução nossa).

15. Ibidem, p. 32.

16. Cf. RIVERA, Tania. Op. cit.

17. OITICICA, Hélio. Éden. In: _____. **Hélio Oiticica** (catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p. 12.

18. OITICICA, Hélio. Crelazer. In: _____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 115-116.

Nessa construção tão simples e no entanto rigorosa, que delimita um vazio a ser habitado, não há sequer proposição artística, mas se trata da "proposição do mito em nossas vidas, o *cressonho* consciente de si mesmo"[19]. A arquitetura aqui consiste em uma "abertura" para um mito que, proposto em "nossas vidas", coincide com uma criação onírica de si mesmo. A dessubjetivação dionisíaca, ressaltada por Nietzsche, trata-se para Oiticica, na arte, de nada menos do que se "autofundar".

19. OITICICA, Hélio. Éden. In: _____. Op. cit., Loc. cit.

Cultura como raiz-aberta

O terreno coletivo que trata de ativar pela "anonimidade" ou pela "volta ao mito", de modo a incitar a uma fundação desidentitária de um sujeito na arte, pode ser nomeado, simplesmente, como cultura. Oiticica traz sobre ela uma reflexão igualmente vigorosa e que toma posição em termos geopolíticos, ao mesmo tempo que diz respeito a toda sua obra, articulando-se ao termo *Parangolé*. No texto sobre o *Crelazer*, ele afirma que "*Parangolé* é a descoberta da *raiz-aberta* pela primeira vez"[20], e aponta na *Tropicália* e no *Barracão* a evolução disso em termos do "projeto da raiz-Brasil – a fecundação universal da raiz-Brasil"[21].

20. OITICICA, Hélio. Crelazer. In: _____. Op. cit., p. 116.

21. Ibidem, p. 117.

A ideia de "raiz-aberta" é quase um oxímoro: raiz remete a algo anterior, em termos temporais, e estrutural, em termos espaciais, e tais características costumam implicar um fechamento ou predeterminação implícita em todo pensamento sobre as origens. A conceitualização aqui é fina e talvez antecipe a ideia de rizoma em Deleuze e Guattari: trata-se de um enraizamento horizontal e que parte em múltiplas direções, recusando a estrutura genética linear e vertical. Com a proposição do *Barracão* no qual se daria coletivamente o *Crelazer* (o lazer não repressivo e transformador), Oiticica chega a uma "célula-matriz" que une vida, mundo e criação na multiplicação imprevisível e informulada do comportamento individual da "célula-comportamento" ou "célula-ela". O comportamento e crescimento de tal "célula-matriz", seguindo a indeterminação inerente aos movimentos das "células-elas", é que virá a formar a

> "célula-mãe", insubstituível – gente + tempo + a possibilidade de expansão – a ideia de forma e estrutura não existirá: o passado de "necessidade estrutural" cresce para o agora de "existência ou não": algo espreita a possibilidade de se manifestar e aguarda –> ultraguarda.[22]

22. Ibidem, Loc. cit.

O pensamento retorce aqui a cronologia e abre a noção de origem para uma vertiginosa revisão na qual o agora torna-se potencialidade

expansiva, constituindo uma "ultraguarda" no lugar da clássica noção de vanguarda, que permanece refém de uma lógica temporal evolucionista. E o que vale para a arte, vale para o país: trata-se de fundar a "raiz-Brasil", como mostra o seguinte trecho, que abre de forma inopinada a seção *Barracão* do texto "Crelazer": "– formulação da ideia de *Parangolé* em 1964: *raiz raiz* brasileira ou a fundação da *raiz-Brasil* em oposição à folclorização desse *material raiz*"[23].

Historicamente, a noção de "raiz" é assim declinada em formações compostas diversas que põem em questão a noção de cultura como origem e fundamento de dados, em prol da "possibilidade aberta de uma cultura". "A cultura, como é imposta artificialmente, é sempre opressiva, é não-criar que vem com a glorificação do que já está fechado"[24] e, portanto, a arte deve, a bem dizer, ser "anticultura". Nesta chave, a construção da cultura brasileira pela arte opõe-se à folclorização opressiva, à ideia de "mostrar o que é nosso" para propor a utilização do mesmo material "que seria outrora folc-Brasil" como "*estrutura não-opressiva,* como revelação de uma realidade *minha-raiz*"[25]. Subvertendo a ideia de tradição histórica, trataria de "fundar", na arte, a própria "raiz-Brasil" aberta – e ao fundá-la, trataria também de se apropriar dela (de modo a nela revelar a realidade "minha-raiz"), "autofundando-se" à maneira do que propunha a *Área aberta ao mito*. Cultura e sujeito se refazem, assim, ao mesmo tempo – e de modo singular – na proposição artística.

Tal singularidade encarna-se, neste ponto do texto de Oiticica, pela referência a um de seus amigos da Mangueira, Jerônimo, em fotografia no Aterro do Flamengo usando o *Parangolé P8 Capa* 5 *Homenagem à Mangueira*.

> Jerônimo, na foto vestindo a capa (…), revela toda uma síntese: é inexplicável o que se passa aí: o modo com que *se veste na planta e veste a capa* é dado pela posição gestual-facial que expressa mais do que um simples "posar": é Brasil-raiz, intransferível, mas não se limita a uma "imagem Brasil": é raiz-estrutura e é não-opressiva porque revela uma potencialidade viva de uma *cultura em formação.*[26]

Nesta fotografia, vemos o jovem negro de pé, estendendo os panos de seu *Parangolé* lateralmente com as mãos e inclinando a cabeça para trás de modo a envolvê-la nas folhas de um arbusto. O sorriso e o gesto são realmente notáveis, no entanto comuns, banais: Jerônimo brinca com o *Parangolé*, com seu corpo e com o mundo a seu redor e tudo isso configura, com humor e simplicidade, uma certa ginga, talvez, a encarnar em imagem "a existência palpável da vida" que o *Manifesto*

23. OITICICA, Hélio. Crelazer. In: _____. Op. cit., Loc. cit.

24. Ibidem, Loc. cit.

25. Ibidem, Loc. cit.

26. Ibidem, Loc. cit.

antropófago de Oswald de Andrade contrapunha a "todos os importadores de consciência enlatada"[27]. E nesta vida, toma corpo a potencialidade viva e singular de uma cultura se fazendo como queria Oiticica, sob o sol do aterro e talvez o som do samba, num belo dia de sol.

Na vida, assim como na arte, talvez a alegria seja mesmo "a prova dos nove"[28], como queria ainda Oswald. Além disso, o fato de Jerônimo vestir o *Parangolé* e ao mesmo tempo "se vestir" na planta parece realizar o "programa ambiental" de Oititica, que visava, como vimos acima, "uma espécie de comunhão com o ambiente" que coincide com a procura de si mesmo "na coisa"[29]. Isso não deixa de ecoar ainda Oswald, com seu reviramento "Da equação *eu* parte do *Kosmos* ao axioma *Kosmos* parte do *eu*"[30]. A passagem entre o fora e o dentro, já sugerida pela torção moebiana de boa parte dos panos que compõe *Parangolés*, parece materializar-se na fotografia de Jerônimo, de maneira a fazer do mundo parte de um "eu" que só aí se cria, um eu-arte.

Superantropofagia

No conhecido texto "Esquema Geral da Nova Objetividade", feito para a exposição que recebeu esse título em 1966, Oiticica afirma que os movimentos inovadores brasileiros mostrariam, em geral, "uma vontade construtiva marcante" ou "geral", e isso seria verificável na Semana de Arte Moderna de 1922, além de estar na base da concepção da "antropofagia" por Oswald de Andrade como "redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais"[31]. Curiosamente, o *Manifesto antropófago* de 1928 apresenta a ideia de que "Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada"[32], para em seguida declarar surpreendentemente que "Somos concretistas"[33] – dois anos antes de Theo Van Doesburg publicar o manifesto que lançava o movimento da arte concreta. Oswald prossegue, explicitando a tomada de posição pelo concreto como uma crítica às "ideias": "As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias"[34].

Em um vigoroso diálogo com a antropofagia oswaldiana, Oiticica afirma que nossa vontade construtiva estaria ligada ao fato de que "somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e do americano do Norte com suas solicitações superprodutivas"[35]. Nossa defesa contra o domínio das culturas hegemônicas seria a antropofagia, mas ela não nos teria prevenido de todo de uma certa colonização – seria o caso de abolir, em 1966, absorvendo-a "numa superantropofagia"[36].

27. ANDRADE, Oswald. Manifesto antropofágico. In: _____. Op. cit., p. 68.

28. Ibidem, p. 73.

29. OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé. In: _____. Op. cit., p. 80.

30. ANDRADE, Oswald. Manifesto antropofágico. In: _____. Op. cit., p. 70.

31. OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: _____. **Aspiro ao grande labirinto**, Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 85.

32. ANDRADE, Oswald. Manifesto antropofágico. In: _____. Op. cit., p. 73

33. Ibidem, Loc. cit.

34. Ibidem, Loc. cit.

35. OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: _____. Op. cit., Loc. cit.

36. Ibidem, Loc. cit.

Esta se traduz no esquema da "nova objetividade", em sua necessidade de buscar "nossas" características e "objetivar um estado criador geral" que corresponda a uma "solidificação cultural"[37].

As bases do construtivismo são, assim, revistas por Oiticica de modo singularizado em relação à realidade brasileira e articulado à antropofagia no programa de uma "superantropofagia" que o artista não chega a caracterizar nesse momento, mas que constituirá em seguida o cerne da *Tropicália*, cuja conceitualização teria vindo da "necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro"[38]. Ela teria contribuído de forma definitiva para a

> objetivação de uma *imagem brasileira total*, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui: na verdade quis eu, com a "Tropicália", criar o *mito da miscigenação* – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo – nossa cultura nada tem a ver com a europeia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela. Quem não tiver consciência disso que caia fora. Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita europeia e americana terá que ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas.[39]

Em vez de aderir ao discurso que universaliza a miscigenação brasileira para melhor recalcar o racismo vigente, Hélio Oiticica propõe a miscigenação como "mito" – ou seja, como construção de uma raiz-aberta em constante transformação, em devir. Nessa proposta, é importante notar a recusa ao protagonismo da cultura do colonizador, para que se afirmem como agentes da absorção antropofágica as raízes-abertas indígenas e negras, em sua força de resistência.

Se afirmar que "somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo" seria hoje polêmico, por contradizer a essencialização identitária do "lugar de fala", a proposta de Oiticica nos ensina a via para pensar uma afirmação de resistência ao hegemônico que seria construtiva, na medida em que engaja a participação de todos na edificação efetiva (e ativa) da cultura. Ela recusa-se a confirmar raízes identitárias para propor a cultura como fluxo de contaminação e hibridização permanente, como mito novo e sempre a se refazer na arte. Se Mário Pedrosa abrira seu texto de 1965 sobre Oiticica afirmando que a arte moderna teria chegado ao fim e se trataria então de um novo ciclo, "que não é mais puramente artístico, mas cultural"[40], o próprio artista levou essa

37. Ibidem, Loc. cit.

38. OITICICA, Hélio. 4 de março de 1968. In: _____. Op. cit., p. 106.

39. Ibidem, Loc. cit.

40. PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: OITICICA, Hélio. Op. cit., p. 9.

indicação adiante propondo a arte como efetiva construção da cultura pela singularidade aberta da experiência desidentitária.

Pela ativação da "anonimidade", que é presença do sujeito no mundo, a arte revela e propõe, assim, que minha "identidade" não me confirme idêntico a mim mesmo, mas seja uma raiz-aberta para uma miscigenação incessante capaz de construir uma verdadeira cultura brasileira – uma cultura de singularidades compartilhadas que, com ginga e humor, como mostra a fotografia de Jerônimo, se entrelaça ao mundo de forma transformadora.

Afinal, "só a antropofagia nos une"[41], como já afirmava a primeira frase do *Manifesto antropófago*: não estamos de saída unidos por uma identidade e uma cultura determinadas, mas nos "unimos" na singularidade aberta da experiência de absorção do outro pela ativação poética da "anonimidade" no mundo.

41. ANDRADE, Oswald. Manifesto antropofágico. In: _____. Op. cit., p. 67.

Artigo recebido em 5 de julho de 2017 e aceito em 31 de agosto de 2017.

Tania Rivera é psicanalista e professora da Universidade Federal Fluminense [UFF].

87
ARS
ano 15
n. 30

María Iñigo Clavo*

¡Sucia Copia!

Dirty Copy!

palavras-chave:
Tropicália, Hélio Oiticica, Homi Bhabha, mimesis, ambivalencia, hibridación

Este texto realiza una relectura de la obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica, desde la perspectiva post-colonial para revisar la versión nacional(ista) de la interpretación del trabajo y de la figura de Oiticica; para ello, se centra en una comparativa de los conceptos clave para Homi Bhabha, mimesis, ambivalencia e hibridación, en comparación con la propuesta tropicalista del artista en su atención a la favela de Rio de Janeiro, local "casi igual pero no exatamente" a la ciudad moderna occidental.

keywords:
Tropicália, Hélio Oiticica, Homi Bhabha, mimesis, ambivalence and hibridation

This text presents a re-reading of the artwork *Tropicália* from the point of view of a post-colonial theorization to review the previous national(ist) version of Oiticica's work interpretation and of his figure. For that it focuses in the comparison of several concepts crucial for Homi Bhabha: mimesis, ambivalence and hybridization in comparison with the tropicalist proposal of the artist in his interest of Rio de Janeiro favelas, this place "quite the same, but not really" of the occidental modern city.

* Professora da Universidade Oberta de Catalonya [UOC].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.134105.

Quizás fue Hélio Oiticica quien mejor supo sintetizar y positivizar muchos de los debates que tuvieron lugar durante los años 60 en Brasil. Esto se refleja en toda su obra de esta década y se cristaliza específicamente en el *Esquema Geral da Nova Objetividade* y *Tropicália*, trabajo que expuso por primera vez en 1967. *Tropicália* es la puerta que separa el arte de los años 60 de un nuevo lenguaje artístico que tomó fuerza desde principios de los años 70 y que se ha equiparado al arte conceptual. Reúne preocupaciones que giran en torno al movimiento neoconcreto, el Pop, el conceptual, lo nacional, lo internacional, la relación vanguardia-política, lo popular y el compromiso intelectual con el pueblo, el desarrollo, la alteridad, la tropicalidad, la antropofagia, etc., términos hasta entonces debatidos y algunos nuevos anticipados. La obra se presenta un año antes del AI-5 (*Ato Institucional* 5), justo antes del momento en que la explosión intelectual nacional de izquierda de los años 60 comenzara un profundo proceso de transformación. La instalación se componía de dos *Penetrables* (en portugués, *Penetráveis*): *PN2* "A pureza é um mito" y *PN3* "*Imagético*".

Pero lo primero es la ambientación del espacio. Para entrar en el recinto de la instalación el espectador debía quitarse los zapatos para andar sobre arena y gravas. Con ello participaba de la experiencia de "tocar la tierra", idea fundamental desde sus primeras experiencias en la favela de la Mangueira donde Oiticica descubrió que esa forma de vida había conectado a la ciudad nuevamente, dice Oiticica: "me parecía al caminar por el recinto, por el escenario de *Tropicália*, estar doblando las *quebradas* del morro, tan orgánicas como la arquitectura fantástica de las favelas; otra vivencia: la de 'estar pisando la tierra otra vez'"[1]. Con los pies descalzos el espectador se relacionaba con la obra más allá de la pura mirada, sintiendo la arena, las piedras, al andar sobre los *Penetrables*. Estos estaban rodeados de plantas, y en sus primeros días contaban con un Wakamayo que andaba suelto por la instalación.

El primer *Penetrable* se componía de una pequeña cabina en que aparecía escrita la frase "a pureza é um mito". Adherida a la puerta había una bolsa que contenía material orgánico/pigmento. La cabina era de color rojo fuerte, al tiempo que el pigmento denotaba la presencia material y táctil del color de sus *Bólidos* (en portugués, *Bólides*). El segundo *Penetrable*, *PN3* "*Imagético*", es un espacio construido con telas coloridas, estampadas y maderas, formando un camino en espiral cuadrada que llega hasta el centro del espacio, cada vez más y más oscuro. Conforme el espectador avanza hacia el estrecho pasillo el *Penetrable* se va ensombreciendo hasta desembocar en un luminoso monitor de televisión que parece retransmitir una imagen en directo.

1. OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 107, traducción mía. "El ambiente creado era obviamente tropical, como el de un mundo de casa de campo y, lo más importante, había una sensación de estar de nuevo 'pisando la tierra'. Esta sensación la sentía yo anteriormente al caminar por los morros, por la favela, e incluso el recorrido de entrar, salir, doblar 'por las quebradas' de Tropicália me recuerda mucho a las caminatas por el morro".

Decir "a pureza é um mito" es una evocación más que consciente de Oiticica a la antropofagia. En los años 60 esta pierde el carácter etnográfico de los años 20 para reforzar la metáfora nacionalista de la autodefinición, pero esta pérdida es una de las causas que permitirá diez años después que la presencia política del Otro comience a hacerse realidad. Este asunto de lo inauténticamente auténtico brasileño, la búsqueda de una "imagen brasileña total" y la alusión a la antropofagia, es el síntoma de la búsqueda en torno a lo nacional que ocupa toda la década de los años 60 en Brasil tanto para la derecha como para la izquierda. Oiticica estuvo muy influenciado por la misma "búsqueda del pueblo", por crear una caracterización de este. "*Tropicália* es – dice Oiticica – la primerísima tentativa consciente, objetiva, de imponer una imagen obviamente brasileña al contexto actual de vanguardia y de manifestaciones en general del arte nacional"[2].

Homi Bhabha distingue dos tiempos en el nacionalismo; el pedagógico y el performático, el que se repite en el tiempo y el que se reproduce en el presente. Este último ha de legitimar el discurso nacional construido, ha de corroborarlo, pero al mismo tiempo puede ponerlo en un aprieto por evidenciar sus contradicciones. El proyecto de Oiticica se sitúa entre estos dos espacios: por una parte la contribución de un imaginario brasileño, por otra, su gesto se vuelve irreverente a la hora de aludir a la favela, al *povão* y a la pobreza, volver al "contacto con la tierra", todo ello podría ser una forma de cuestionar la representación del progreso, de la capitalización brasileña y de la postal turística.

Parece que Oiticica quiere derrumbar una imagen de la brasilidad para enarbolar otra, una "imagen brasileña total" que en efecto no puede menos que alertarnos sobre un proyecto macro-de-representación[3]. Sin embargo de alguna forma, la precariedad de *Tropicália* está proponiendo una brasilidad que desmonta los estereotipos típicos del exotismo, de la representación tropical de Brasil que tanto el nacionalismo, y por extensión el turismo, trataban de desarrollar. Pero su estratégica es más compleja. El uso de materiales pobres, la reivindicación del espacio de la favela, la arena, las telas, las plantas en macetas, todo ese escenario manual se nos desvela como una réplica deslucida del exotismo turístico y flamante del progreso, casi como una desacreditación. Se separa de su referente como copia deslucida, una "copia sucia". Y esa estrategia es considerada por Bhabha el modo de resistencia por excelencia de los dominados en el espacio colonial. Un modo inconsciente pero con un gran poder de reconfigurar los discursos occidentales que han experimentado la colonización, que los

2. Ibidem, p. 106-108. Dice Oiticica en 1967, "por eso creo que *Tropicália*, que encierra todo esta serie de proposiciones, vino a contribuir fuertemente a esa objetivación de una imagen brasileña total, para el derrumbe del mito universalista de la cultura brasileña, toda copiada de Europa y de América del Norte, un ariarismo inadmisible aquí: en verdad, quise crear con *Tropicália* el mito de mestizaje –somos negros, indios, blancos, todo al mismo tiempo– nuestra cultura nada tiene que ver con la europea, a pesar de estar hasta hoy a ella sometida: solo el negro y el indio no cedieron a ella. Quien no tenga conciencia de esto se queda fuera. Para la creación de una verdadera cultura brasileña, característica y fuerte, expresiva al menos, esa maldita herencia europea y americana tendrá que ser absorbida, antropofágicamente, por la negra e india de nuestra tierra, que en verdad son las únicas significativas, pues la mayoría de los productos del arte brasileño son híbridos, intelectualizada al extremo, vacíos de significado propio".

3. Oiticica defiende en los años 1960/70 una visión esencialista de Brasil, pero en 1973 en su texto "Brasil Diarrea" matiza: "en vez de una postura conformista, que se base siempre sobre valores generales absolutos, esa postura constructiva surge de una ambivalencia crítica. Según lo explicaba líneas

evidencia definitivamente como híbridos de su referente cívico de la ciudad moderna, como otra cosa.

Uno de los trabajos cruciales de Bhabha, *El lugar de la cultura* (2002), tiene que ver con mostrar cómo las proyecciones, usos, instrumentalizaciones, deseos, estereotipos, etc., que el colonizador/dominador arroja sobre el colonizado/dominado no son sino un retrato constante del mismo dominador, y al mismo tiempo una operación de nombrar la diferencia que pone en evidencia el discurso colonial cada vez. Por intermedio de los estudios de Freud y Fanon observa como estas miradas "virtualmente devueltas" posibilitan reconocer en sí mismas el motor de sus acciones, sus miedos y terrores en cada definición y toma de posición ante el Otro. El proceso que Bhabha muestra desde el psicoanálisis tiene lugar en el ámbito del colonizador/dominador, que se verá desencajado en cada gesto por su intento fallido de posicionarse con sus premisas iniciales modernas civilizatorias, y siempre de forma ambivalente, ante la colonización.

El primer concepto repensado por Bhabha es el estereotipo, cuya función es la de crear fijezas sobre el Otro que marcarán las diferencias culturales, históricas y raciales en el discurso del colonialismo. El estereotipo es una "forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que 'siempre está en su lugar', ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente"[4]. Es decir que lejos de ser la categoría de lo inamovible y una representación concluida del Otro, se consolida como una necesidad de corroborar compulsivamente determinados conceptos sobre el otro, sobre todo va a delatar una inseguridad constante en esta relación colono/colonizado, una confirmación, una ratificación necesaria para certificar la diferencia colonial cada vez. Lacan entiende lo traumático como un encuentro fallido con lo real, y en cuanto fallido escapa de la representación. En todo caso, lo real aquí tan sólo podrá ser repetido, reproducido una y otra vez[5], pero no representado. El estereotipo, como repetición ansiosa, por tanto, también podría delatar el encuentro fallido con la realidad del Otro. En otras palabras, más que mostrar certeza, delata una inseguridad que constantemente ha de ser superada. Esta neurosis además se consolida por la naturaleza del estereotipo, que no es unívoco, sino ambivalente.

La ambivalencia es otro de los conceptos centrales del pensamiento de Bhabha. En la medida en que se reconozca la ambivalencia del estereotipo se comprenderá también uno de los cimientos del discurso del poder colonial: una relación de odio y deseo al mismo tiempo. Este desvela la relación entre el discurso y la política,

atrás: Es necesario entender que una posición crítica implica unas ambivalencias inevitables: ser apto para juzgar, juzgarse, optar, crear, es estar abierto a ambivalencias, ya que los valores absolutos tienden a castrar cualquiera de estas libertades; incluso diría: pensar siempre en términos absolutos es caer constantemente en error; envejecer fatalmente; adquirir una postura conservadora (conformismos; paternalismos etc.); lo cual no significa que no se deba optar con firmeza: la dificultad de una opción fuerte siempre es la de asumir ambivalencias y separar pieza por pieza cada problema. Asumir ambivalencias no significa aceptar conformísticamente todo ese estado de las cosas". OITICICA, Hélio. Brasil diarréia. In: FUNDACIÓ ANTONI TAPIES. **Hélio Oiticica**. Barcelona: Fundació Antoni Tapies, 1992.

4. BHABHA, Homi. **El lugar de la cultura**. Buenos Aires: Manantial, 2002, p. 91.

5. FOSTER, Hal. **El retorno de lo real**. Madrid: Akal, 2001, p. 136.

> Para comprender la productividad del poder colonial es crucial construir su régimen de verdad, no someter sus representaciones a un juicio normalizador. Sólo entonces se vuelve posible comprender la ambivalencia productiva del objeto del discurso colonial; esa "otredad" que es a la vez un objeto de deseo y de irrisión, una articulación de la diferencia contenida dentro de la fantasía de origen y de identidad. Lo que revela esa lectura son los límites del discurso colonial y permite una trasgresión de esos límites desde el espacio de esa otredad.[6]

6. BHABHA, Homi. Op. cit., p. 92.

Esta idea de ambivalencia ayudará a explicar una de las operaciones más transgresoras del colonizado hacia la autoridad colonial, que trata de legitimarse cada vez intentando mantener sus ideales primigenios. La operación de resistencia ni siquiera es resultado de una acción coordinada de los sometidos, sino un reclamo de la autoridad colonial que acabará por volverse en su contra: la mimesis.

La mimesis tiene lugar cuando el colonizador, queriendo reformar, civilizar y normalizar al Otro, le interpela la adopción de sus formas, ideales, valores, etc. (aprender inglés, convertirle al cristianismo, a introducirse en la civilización, entre otras). Este Otro se desvelará como una copia marchita, lo que Bhabha ha expresado como "casi lo mismo pero no exactamente". El Otro transformado de forma defectuosa en el Mismo acabará por desvelar una vez más la ambivalencia de lo que siendo igual no consigue ser exactamente lo mismo. De esta forma la autoridad colonial se apropia del Otro regulando, disciplinando su alteridad, pero al mismo tiempo el colonizado se convierte en "el signo de lo inapropiado, una diferencia u obstinación que cohesiona la función estratégica dominante del poder colonial, intensifica la vigilancia, y proyecta una amenaza inmanente del poder colonial, tanto sobre el saber "normalizado" como sobre los poderes disciplinados"[7].

7. Ibidem, p. 112.

Por eso el mimetismo, si bien es alienante para el colonizado también lo es para el colonizador puesto que "produce" un nuevo saber, una nueva identidad, un nuevo lugar de la cultura a partir de sus propias normas de civilización reapropiadas, efectivamente como en la operación antropofágica. Este nuevo sujeto se convierte en doble móvil, desestabiliza la identidad inicial y los valores mismos que trata de enarbolar. La mimesis no es sino el paso previo para la hibridación, primero identitaria, para luego ocupar "el lugar de la cultura".

Esta representación/reconocimiento del Otro por ser parcial va a ser denominado por Bhabha "metonimia de la presencia". La visibilidad se produce en el lugar de la interdicción, "entre lo conocido y permisible y lo que, aunque conocido debe ser mantenido oculto; un discurso

proferido entre líneas y como tal a la vez contra las reglas y dentro de ellas"[8]. La amenaza de esta metonimia de la presencia (lo que aparece en la operación de estereotipos: "Negro simio, Asiático mentiroso") es su capacidad de crear "'efectos de identidad' conflictivos, fantásticos, discriminatorios, en el ejercicio de un poder que es elusivo porque no oculta esencia alguna, ningún 'sí mismo'"[9]. Es en este ámbito en que se da la discriminación. Pero

> la ambivalencia del mimetismo (casi pero no exactamente) sugiere que la cultura colonial fetichizada es potencial y estratégicamente una constraapelación insurgente: Lo que he llamado sus "efectos de identidad" están siempre crucialmente escindidos. Bajo cubierta de camuflaje, el mimetismo, como fetiche, es un objeto parcial que revalúa radicalmente los conocimientos normativos de la prioridad de raza, escritura, historia. Pues el fetiche imita las formas de autoridad hasta el punto en que las desautoriza. De modo similar, el mimetismo rearticula la presencia en términos de su "otredad", aquello que reniega.[10]

En términos de Oiticica la cultura brasileña sería "un otro espacio", precisamente híbrido: el de la favela. Al igual que con los Parangolés no se puede separar este trabajo, de su experiencia en la favela de la Mangueira, de su fascinación por la deriva que el caos del carnaval produce, por su laberíntica constitución que invita a perderse, que es antropófaga porque te engulle en su interior, para, como explica Paola Berenstein Jacques, encontrarse a uno mismo: pues el objeto último del laberinto será la desorientación, el proceso de pérdida de referencia[11], el fin de los opuestos.

Su propuesta no es la arquitectura precaria, sino otros modos de habitar y de pensar la vida. La favela crece tal como el matorral brasileño en los espacios desocupados de la ciudad hasta sobrepasarlos y desbordarlos. Precisamente por eso entre 1964 y 1974 el gobierno llevó a cabo un plan de traslado de favelas que estaban ocupando las partes más nobles de la ciudad. Se calcula que fueron destruidas 26.123 casas y 139.218 personas fueron trasladadas a la fuerza.

La defensa que Jacques realiza en su libro *Estética da ginga*[12] tiene que ver con este lugar intersticial que la favela ocupa no solo en la ciudad, sino también en los valores de la urbanidad, tema que también Bhabha planteó en el capítulo "Astuta urbanidad". En él describe como las aspiraciones de los colonos con respecto a la creación de la ciudad y su sociedad están constantemente asaltadas por el híbrido y que evidencia la realidad colonial.

8. Ibidem, p. 116.

9. BHABHA, Homi. Loc. cit.

10. Ibidem, p. 117.

11. "La idea del laberinto es, por tanto más del orden de la experiencia subjetiva que la del propio laberinto como objeto, a pesar de que ambos están inevitablemente unidos. Así como la noción de fragmento –que considera más importante lo fragmentario que el propio fragmento– en la noción de laberinto, interesa más lo laberíntico que el laberinto como forma. Es más relevante la idea de laberinto (desorientación) del ser laberintado (que recorre el laberinto), que la del laberinto formal (espacio físico). La idea de laberinto es la del espacio laberíntico, relacionado no necesariamente a la forma del laberinto, sino sobre todo, a la experiencia de penetrar en él". JACQUES, Paola. **Estética da ginga**: arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p. 93.

12. Ibidem, p. 150.

> La respuesta del nativo muestran el continuo deslizamiento entre la inscripción civil y la interpelación colonial. La incertidumbre generada por esa resistencia cambia la demanda misma de la narración. Lo que era dicho dentro de los órdenes de la urbanidad ahora accede al significante colonial.[13]

13. BHABHA, Homi. Op. cit., p. 127.

Es decir que el Otro con su presencia y su forma de habitar siempre está interrogando a la urbanidad dominante. Las piedras preciosas de la civilización y la ciudad, la sociedad civil o el Estado de derecho en la favela no será más que un intento fallido, un constante reproche a las oligarquías. Dice Bhabha:

> En sentido piscoanalítico, "imitar" es aferrarse a la negación de las limitaciones del yo (ego); "identificarse" es asimilar conflictivamente. Entre ellos, donde la letra de la ley no será asignada como signo, el doble de la cultura vuelve siniestramente (ni el uno ni el otro, sino el impostor) para burlarse y minar, para perder el sentido del yo (self) magistral y su soberanía social. En este momento de "incertidumbre" intelectual y psíquica, la representación ya no puede garantizar la autoridad de la cultura, y la cultura ya no puede garantizar que sus sujetos "humanos" sean signos de humanidad.[14]

14. Ibidem, p. 169.

La favela crece y crece, y sus moradores por mucho que sean trasladados no dejan de encontrar nuevos locales para habitar hasta acabar invadiendo la ciudad, siendo imposibles de ocultar, esto es evidente en una ciudad como Río. Por eso la favela interroga solo con su presencia las contradicciones de un sistema que trata de autoafirmarse sin fisuras, evidencia sus fracasos.

Jacques realiza una crítica a la arquitectura actual por no respetar los movimientos de la ciudad. Un ejemplo límite podría ser los planes de urbanización de las favelas por considerar que, en verdad, los actuales conceptos de arquitectura no pueden sino petrificar o redirigir un flujo de energía, unas corrientes que ya están activas y activadas en sus calles. Su patrimonio, y no por casualidad también el de la obra de Oiticica, es el del movimiento, ser un espacio-movimiento del que los habitantes participan, tanto al construir sus casas como al inventarse cada uno de los espacios que usan, una característica imposible de museificar:

> El habitante o el simple visitante, en el espacio-movimiento, se transforma siempre en actor, coautor o participante, así como los espectadores pasan a ser participantes y a veces incluso coautores de las obras de Oiticica, que en gran mayoría son verdaderos espacios-movimiento propuestos por el artista; en palabras de Oiticica: invitaciones para "vivencias".[15]

15. JACQUES, Paola. Op. cit., p. 150, traducción mía.

Digamos que Oiticica presenta la copia sucia del exotismo, del mundo capitalista, de las formas de habitar occidentales, de su urbanidad, de la postal turística. Además, presenta el resultado de una mimesis, que genera la hibridez, la de la favela. Si Bhabha está hablando de las relaciones colono/colonizado para explicar que de ellas resulta una cultura híbrida, desautorizada, Oiticica traslada esta misma operación a las relaciones del discurso hegemónico con la pobreza y la poscolonialidad tanto a nivel de representación como de urbanidad. La favela es este espacio casi igual pero no exactamente menos que uno y doble. Se construye desde un concepto de ciudad específica pero su espontaneidad le lleva a generar complejísimos espacios precarios, orgánicos, que nunca dejan de crecer. Es un híbrido, pero insisto, híbrido en Bhabha no significa solo mezcla, sino desautorización de los saberes hegemónicos, caricatura de un original que se verá desbordado ante la alteridad de su representación mimetizada, "que crea confusión entre opuestos" una y otra vez.

María Iñigo Clavo es investigadora, curadora y artista, con doctorado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, España, durante tres años sostuvo una residencia posdoctoral en la Universidade de São Paulo, Brasil.

Artigo recebido em 15 de maio de 2017 e aceito em 5 de julho de 2017.

95
ARS
ano 15
n. 30

Guilherme Teixeira Wisnik*

Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do "público" no Brasil.

Inside the labyrinth: Hélio Oiticica and the challenge of the 'public' in Brazil.

palavras-chave:
Hélio Oiticica; labirinto; público; ambiente; Cildo Meireles

A passagem do plano para o espaço, ocorrida na arte brasileira desde o final dos anos 1950, desdobra-se em trabalhos ambientais que incorporam elementos dadaístas e surrealistas à matriz construtiva original no período conhecido como "contracultura". No Brasil, diferentemente do que ocorreu nos Estados Unidos, esse processo não se desdobrou em uma positivação da esfera pública, buscando, por outro lado, uma potencialização dos espaços marginais, tais como terrenos baldios. Assim, paradoxalmente, quando resolvem atuar no espaço urbano e público os artistas de origem construtiva, como Hélio Oiticica, acabam criando refúgios subjetivos dentro dele, remetidos à imagem metafórica do labirinto. Importantes consequências desse processo podem ser encontradas, posteriormente, em trabalhos de artistas como Cildo Meireles e Nuno Ramos.

keywords:
Hélio Oiticica; labyrinth; public; environment; Cildo Meireles

The passage from the plane to space, which has taken place in Brazilian art since the late 1950s, is unfolded in environmental works that incorporate Dadaist and Surrealist elements to the original constructive matrix, in the period known as "counterculture". In Brazil, unlike what happened in the United States, this process did not unfold in a affirmation of the public sphere, seeking, on the othere hand, a maximization of the marginal spaces, such as vacant lots. Thus, paradoxically, when they decide to act in urban and public space, artists of constructive origin, such as Hélio Oiticica, end up creating subjective refuges within it, reminiscent of the metaphorical image of the labyrinth. Important consequences of this process can later be found in the works of artists such as Cildo Meireles and Nuno Ramos.

* Universidade de São Paulo [USP].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.132781.

Sob o calçamento a praia

O trânsito do plano para o espaço realizado por alguns artistas brasileiros do grupo neoconcreto, na passagem dos anos 1950 para os 1960, é relativamente contemporâneo ao realizado pelos artistas da Minimal Art nos Estados Unidos. Em ambos os casos, instalações ambientais egressas da pintura, e não da escultura, colocaram em evidência a relação entre os trabalhos – definidos como "não-objetos" e como "objetos específicos", respectivamente – e o espaço envoltório, em processos nos quais a idealidade da forma passou a ser tensionada pela contingência da percepção. Assim, tanto lá quanto cá, o observador se tornou central para a significação dos trabalhos.

No caso do minimalismo, essa transformação significou uma ativação do espaço físico da galeria, o que pode ser visto nos trabalhos feitos por Dan Flavin apenas com luzes fluorescentes, ou no estabelecimento de uma relação corporal com o público, em trabalhos de Robert Morris e Walter De Maria, entre outros. Refiro-me a trabalhos como *Vigas em L* (1965) de Morris, no qual o observador sente o quanto a sua posição específica, na relação física que o seu corpo estabelece com as três peças idênticas dispostas em posições diversas, leva-o a percebê-las como sendo diferentes. Ou então a outros trabalhos, como *The New York Earth Room* (1977) de Walter De Maria, no qual a sala da galeria é inteiramente preenchida por terra até a altura de meio metro, redimensionando toda a percepção que o visitante tinha daquele espaço.

Como argumentou Rosalind Krauss, o sentido de vacuidade niilista expresso nos trabalhos da Minimal – por sua exterioridade radical, que recusa qualquer significação – é contraposto e tensionado por um sentido oposto, também contido neles, que Krauss qualifica como "positivo": o deslocamento do lugar de significação do trabalho artístico de uma esfera privada e singular (a subjetividade do criador) para um âmbito público, no qual o sentido se completa na interação com o espectador, isto é, na relação perceptiva de escala entre a peça, o espaço circundante e o corpo de quem a observa. Em suas palavras,

> A ambição do minimalismo, portanto, era relocar as origens do significado de uma escultura para o *exterior*, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, *pública*, do que poderíamos denominar *espaço cultural*.[1]

No caso brasileiro, a espacialização da arte também é acompanhada por uma abertura essencial do seu campo de significação,

1. KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 323, grifo meu.

criando "obras abertas" que só se definem na contingência de relações interpessoais e, portanto, não de forma unidirecional e assertiva, mas apenas no frágil "horizonte do provável". Porém, diferentemente do que ocorreu no caso norte-americano, no Brasil essa abertura não buscou exatamente a afirmação de um espaço cultural público, ao contrário, tratava-se na verdade de uma busca pela subjetivação radical dada pela noção de participação, ausente na Minimal. Nesse sentido, tanto a antiarte ambiental de Hélio Oiticica quanto as práticas vivenciais de Lygia Clark têm proximidade muito maior com as questões suscitadas por movimentos europeus, como o situacionismo, do que pelo minimalismo norte-americano.

Procurando superar a arte da representação e da contemplação, Hélio passou a propor experiências centradas no corpo, com estruturas fisicamente abertas para a participação. Sua ideia era de que módulos ambientais constituídos pela alternância entre elementos fixos e móveis (manipuláveis e transformáveis) contribuiriam para desprogramar os sujeitos que deles se apropriassem, potencializando-lhes o sentido de um viver não programado suposto no conceito de *Crelazer*. Entende-se aí o *Parangolé*: um programa ambiental que se define pela experiência da temporalidade e pela noção de abrigo, em uma fusão de cor, estrutura, dança, palavra e fotografia, que permite a ideia de livre expressão da subjetividade corporal em meio ao espaço aberto da cidade.

Mas de que maneira a dimensão ambiental dos trabalhos de Oiticica vem a tocar a dimensão arquitetural que os concerne? Sua compreensão da arquitetura, como afirma David Sperling, não é a de algo que "está" no espaço, mas sim a de alguma coisa que "é" no espaço, e que, portanto, o conforma. Assim, ao espaço geometrizado e limitado por barreiras, próprio da arquitetura, ele contrapõe um espaço topológico contínuo e aberto à manipulação do participante. De acordo com Sperling,

> A arquitetura como *manifestação ambiental*, no sentido de Oiticica, é, pois, estruturação de um campo e não formatação de uma forma; é abertura à construção pela experiência vivencial e não definição por completo em uma abstração projetual.[2]

2. SPERLING, David. Corpo + arte = arquitetura: proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 126.

Hélio, nesse ponto, está tocando em uma questão crucial não apenas para a arte, como também para a arquitetura, pois o trânsito do espaço ao ambiente é central na discussão arquitetônica e urbanística naquele momento, como mostra Giulio Carlo Argan ao comentar as críticas de Kevin Lynch e Christopher Alexander ao planejamento urbano

moderno. Superando a divisão racionalista da cidade em funções, baseada na relação binária entre ego e natureza, a concepção ambiental se baseia em uma trama de relações intersubjetivas mais abertas, na qual o papel antes preponderante da questão formal decresce em importância. Assim, se o espaço é sempre projetável, afirma Argan, "o ambiente pode ser condicionado, mas não estruturado ou projetado"[3].

Sabe-se o quanto a experiência de Hélio Oiticica na favela do morro da Mangueira, a partir de 1964, alterou a sua visão de mundo e, consequentemente, a sua arte. Em linhas gerais, veio tanto a aprofundar o sentido corporal dos seus trabalhos – com a inclusão da música, da dança e dos paramentos extáticos do carnaval – quanto a levá-lo a questionar a idealidade geométrica formal em favor de uma materialidade precária e indeterminada, que se espelha na arquitetura orgânica das favelas e na trama improvisadamente labiríntica de suas vielas e "quebradas". Assim, as cortinas que separam internamente os ambientes domésticos, no espaço unitário de uma casa na favela, reaparecem expostas externamente na trama de capas do *Parangolé*, como um abrigo que dança. Igualmente, a ideia de labirinto que já o obcecava desde o *Projeto cães de caça*, de 1961, torna-se mais real e contundente, rebatendo-se na criação de percursos e encasulamentos cada vez mais fortes, como em *Tropicália* nos *Ninhos* e em todo o conjunto do *Éden*. Sobretudo, o ato de entrar na favela e explorar sua urbanidade e sociabilidade comunitária ganha, para Oiticica, um sentido não apenas estético, mas existencial: o de estar pisando outra vez a terra[4].

É evidente, nesse ponto, que as questões artísticas levantadas por Hélio se tornam antagônicas em relação ao lugar simbólico da arquitetura no Brasil que, desde o edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936) até Brasília (1957), pelo menos, não deixou de encarnar uma imagem de oficialidade, apesar de seu despojamento formal. Pois se a arquitetura moderna brasileira havia sido, ainda que não diretamente, a grande referência legitimadora de uma "vontade construtiva" nas artes plásticas dos anos 1950 e início dos 1960, seu lugar simbólico muda de sinal na virada histórica da segunda metade dos anos 1960. Assim, na antípoda daquela aura de modernização que havia se revelado ilusória após o golpe militar de 1964, assumindo, então, um sentido conservador, Oiticica vê o Brasil, no raiar dos anos 1970, como uma "diarreia", cujas tripas deviam ser dissecadas e não mais como uma civilização moderna em vias de emancipação. A partir disso também a aparição alegórica de Brasília ("o Monumento no Planalto Central do país") como o centro da "canção aberrante" de Caetano Veloso, que dá título ao movimento tropicalista no campo da música popular[5].

3. ARGAN, Giulio. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 216.

4. Hélio se refere a uma frase dita por sua amiga Ilíria, ao saltar do ônibus no pé do Morro da Mangueira. A respeito disso, observou que esta seria uma conclusão fundamental para "os que desejarem um 'descondicionamento' social". Cf. JACQUES, Paola. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 78.

5. Cf. VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 185.

Do encontro com a favela, Hélio extrai não apenas um interesse pelas construções improvisadas e espontâneas, mas também pela "arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios"[6], como signos de manifestações mais vitais do que aquelas encontradas na arte e na arquitetura eruditas e oficiais. Nessa linha abertamente marginal, valoriza os terrenos baldios por oposição aos parques e jardins modernos, como o Aterro do Flamengo, que chama acintosamente de "parcote"[7].

"Sob o calçamento a praia" (*sous les pavés la plage*), dizia um dos mais belos lemas situacionistas pichados nos muros de Paris durante as revoltas do Maio de 1968. Nota-se, assim, uma clara referência ao uso dos paralelepípedos de piso, arrancados do chão, como armas na guerrilha de barricadas na capital francesa. No entanto, a frase também dá a entender, metaforicamente, que por debaixo da opressão da civilização moderna, do mundo urbano-industrial, pulsa a liberdade original, o princípio do prazer, que ameaça reaparecer a todo momento como uma revelação epifânica desrecalcada. Esse é o sentido que está implícito na ideia de estar pisando outra vez a terra, disparada pelo encontro existencial de Hélio com a favela, e que se desenvolve depois nas suas deambulações urbanas do final dos anos 1970, quando o artista volta ao Rio de Janeiro após ter morado por oito anos em Nova Iorque. Refiro-me especialmente às suas ações de deriva e arqueologia urbana ocorridas nas dobras marginais da cidade do Rio, situadas entre a modernização e a informalidade, como a área da Avenida Presidente Vargas, que liga o centro à chamada Cidade Nova, e o bairro suburbano do Caju, onde um aterro de lixo contrasta com resquícios do passado imperial da cidade, como a casa de D. João VI. Uma alusão a essa epifania aparece, a propósito, na canção *Enquanto seu lobo não vem*, de Caetano Veloso, em que um desfile carnavalesco-militar subterrâneo visita o locus do nascimento do samba soterrado sob a Avenida Presidente Vargas, citando a melodia da Internacional Comunista. Tal desfile, no entanto, não parece desrecalcar o samba soterrado, nem despertar a Sierra Maestra sugerida no verso "há uma cordilheira sob o asfalto". Ao contrário, o desfile subterrâneo da canção é, afinal, um passeio escondido, que termina "debaixo da cama".

A partir de 1968, Robert Smithson realizou importantes trabalhos em que criava uma relação dialética entre "lugar" (*site*) e "não lugar" (*nonsite*), relativizando a importância do trabalho enquanto objeto, em favor da ideia mais abstrata de trajeto, absolutamente nova naquele momento. Com isso, adentrou o instrumental técnico e ideativo mais comum a profissionais como arquitetos, topógrafos ou geólogos, realizando croquis, mapas de localização, fotografias e filmagens

6. JAQUES, Paola. Op. cit., p. 78.

7. OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p. 103.

de suas viagens de exploração, de modo a registrar o seu deslocamento como um contraponto à noção mais fixa e essencialista de lugar, sem, no entanto, recair numa representação mimética. Construindo os seus Earthworks em meio à paisagem como ação física (*site*), ele transportava elementos recolhidos ali, como pedras e porções de terra, junto com mapas e desenhos, para o interior de museus ou galerias (*nonsites*), numa atitude de caráter cultural, complementar à primeira. Ao mesmo tempo, demarcava a ausência desses elementos no lugar de origem como rastro negativo da ação, esta também documentada e presente no *nonsite*. Com isso, definia seu trabalho como um perpétuo ir e vir dialético entre essas instâncias tanto materiais (*site* e *nonsite*) quanto simbólicas (as instâncias física e cultural). Assim, é possível caracterizar esses trabalhos de Smithson como trajetos de mediação entre lugares e representações em direção a uma terceira coisa. Nesse trânsito, o *site* (natureza) torna-se coextensivo à galeria (cultura), já que o trabalho não possui um centro hierárquico.

Na sua expedição de reconhecimento à sua terra natal (Passaic, Nova Jersey), em 30 de setembro de 1967, Smithson encontra um cenário industrial abandonado, ao qual atribui, no entanto, uma grande carga simbólica. Dessa maneira, tratores, pontes, bombas d'água e tubulações de esgoto, por exemplo, são considerados por ele "monumentos" da paisagem, como se fossem fósseis de animais pré-históricos cuja existência independesse da ação humana. Segundo o seu relato, o primeiro monumento encontrado na viagem foi uma ponte sobre o rio, que conectava o condado de Passaic ao de Bergen. Assim, escreve ele:

> O sol do meio dia dava um caráter cinematográfico ao lugar, convertendo a ponte e o rio em uma imagem superexposta. Fotografá-los com a minha Instamatic 400 foi como fotografar uma fotografia. O sol se converteu em uma monstruosa lâmpada que projetava uma série de 'fotogramas' nos meus olhos através de minha Instamatic. Quando atravessei a ponte, era como se caminhasse sobre uma fotografia enorme, feita de madeira e aço, e debaixo, o rio existia como um enorme filme que não mostrava mais que uma imagem contínua em branco.[8]

A volta de Smithson a Passaic, naquele caso, é uma viagem tanto no espaço quanto no tempo, com um poder evocativo que parece desrealizar o lugar enquanto materialidade, criando um inusitado sistema de equivalência simbólica no qual mapa e lugar se confundem na extraordinária imagem de alguém que caminha sobre uma enorme fotografia, que é um mapa. Uma posição simetricamente oposta a essa aparece, a

8. SMITHSON, Robert. A tour of the monuments of Passaic, New Jersey. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 70.

meu ver, em muitos dos trabalhos e textos de Hélio Oiticica, por exemplo, em *Tropicália*, que Hélio descreve da seguinte maneira:

> Antes de fazer estas novas cabines, eu tive a ideia de me 'apropriar' de lugares que eu gostava, lugares reais, onde eu me senti vivo. De fato, o penetrável *Tropicália*, com sua multidão de imagens tropicais, é uma espécie de condensação de lugares reais. *Tropicália* é um tipo de mapa. É um mapa do Rio, e é um mapa da minha imaginação. É um mapa no qual você entra.[9]

Hélio, como se vê, também opera com o trânsito entre *site* e *non-site*, digamos assim, mas sempre no sentido de promover a experiência física do trabalho, trazendo o resultado da sua deambulação pela cidade e pelas vielas da imaginação, com seu mapeamento subjetivo, para a concretude de instalações espaciais, nas quais aquela cidade-mapa pode ser experimentada de outra forma: "um mapa no qual você entra", toca, manipula, deita, dorme, devaneia.

Outro exemplo interessante dessa mesma situação aparece no seu trabalho *Manhattan brutalista*, de 1978. Naquele ano, em que Hélio voltou de Nova Iorque para o Rio de Janeiro, as obras de construção do metrô sob a Avenida Presidente Vargas geraram uma enorme quantidade de entulho na região. Ali, Oiticica encontrou um pedaço de asfalto com a forma da ilha de Manhattan, um objeto "semi-*trouvé*" do qual se apropriou, e depois usou como parte da instalação *Kyoto-Gaudí* feita no banheiro do seu apartamento, com escombros da reurbanização do Rio de Janeiro – evitando mais uma vez a abstração cartográfica em favor da materialidade. Nesse caso, a arbitrariedade da associação formal entre o pedaço de asfalto carioca e o contorno de Manhattan ampara uma reflexão sobre a arqueologia urbana, investindo esse dejeto arrancado do subsolo – a cota da antiga avenida onde passavam os desfiles das primeiras escolas de samba do Rio, junto à Praça Onze e a casa da Tia Ciata – de um significado metafórico sobre a arte errática do deambular, por oposição à "internação do museu", ou à "fixidez do mapa". Isto é, tomando-o como um elogio da experiência urbana soterrada, por oposição ao olhar abarcador e dominador da vista aérea, do controle panóptico da visão e da representação em "voo de pássaro". Como bem pergunta Paula Braga a propósito desse trabalho, "*Manhattan brutalista* é afinal um mapa da ilha de Manhattan ou do Rio de Janeiro? Ou é possível sobrepor todos os mapas formando uma geografia própria?"[10].

Devolver a terra à Terra, de 1979, é o trabalho que Oiticica faz a partir do acontecimento poético-urbano *Caju-Kleemania*, no bairro do Caju, fundando aquilo que chamou de *Contrabólide*. O trabalho

9. OITICICA, Hélio. Sobre a retrospectiva na Whitechapel Gallery – entrevista a Guy Brett, 1960. In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (orgs.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 60. (Série Encontros).

10. BRAGA, Paula. **A trama da terra que treme**: multiplicidade em Hélio Oiticica. 2007. 210 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007, p. 140.

consiste em se retirar um quadrado de terra de um determinado lugar, no caso do bairro de Jacarepaguá, e transportá-lo em uma caixa de madeira para outro lugar: o aterro de lixo do Caju. Parece ecoar um inesperado Malevich nesse quadrado de terra sobre fundo de terra, como sugere Lisette Lagnado. Mas haveria algum sentido de fecundação simbólica nessa deposição de terra boa sobre um aterro de lixo? Ou será que, ao contrário, tratar-se-ia de uma cova? Um enterro simbólico da esfera pública no Brasil, ao mesmo tempo que uma busca da praia e do samba soterrados sob o asfalto? Aqui, por meio de um trajeto, ao mesmo tempo físico e conceitual, Oiticica dá uma volta na ideia smithsoniana de *nonsite*, realizando um trabalho que vai de *site* a *site*, sem exposição (*nonsite*), ativando a circularidade infinita que está suposta na ideia de que o "museu é o mundo"[11]. Nesse momento, observa Lisette Lagnado, Oiticica descobre que "os lugares mudam de lugar". E sua ação de transportar a terra de um lugar para o outro "contribui na reconfiguração da utopia em heterotopia"[12].

O privado no público

Quando realiza a importante exposição na Whitechapel Gallery em Londres, em 1969, Hélio Oiticica já se encontra em um ponto bastante avançado da sua procura em romper com a arte objetual da representação e da contemplação, transformando o espectador em participante, e incluindo o corpo de uma forma cada vez mais ativa na experiência da obra, o que chama de "antiarte ambiental". Trata-se, afinal, da ideia de embaçar – e, no limite, eliminar – a fronteira entre arte e vida, desdobrando um projeto vanguardista que remonta a artistas construtivos como Mondrian e Malevich. Projeto que levará o artista brasileiro a "duplicar a vida em interiores cada vez mais poderosos", mas, por isso mesmo, "cada vez mais preservados do contágio do mundo", como bem observou o também artista plástico Nuno Ramos. Esse "pequeno paradoxo", que é o "caroço poético" da obra de Hélio, segundo Nuno, dá o tom de boa parte da arte contemporânea brasileira, a saber: o ato de "materializar a obra no mundo acaba por criar um refúgio dentro dele"[13].

Mais até do que uma grande retrospectiva de sua carreira, a "The Whitechapel experiment" apresentou pela primeira vez o projeto *Éden* – a reunião de tendas, camas, *Ninhos* e *Penetráveis* entremeados por caminhos sinuosos com piso de areia e pedra – uma estruturação ambiental que procurou refundar o espaço da galeria como "recinto-participação", promovendo, nas palavras do artista, a "criação de liberdade

11. Esta expressão, celebrizada por Hélio Oiticica (1966), também foi usada por Robert Smithson em um simpósio na Universidade de Cornell, Ithaca, em 1970, a propósito da exposição "Earth Art".

12. DWEK, Zizette. **Hélio Oiticica**: o mapa do programa ambiental. 2003. 217 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003, p. 186.

13. RAMOS, Nuno. **Ensaio geral**: projetos, roteiros, ensaios, memória. São Paulo: Globo, 2007, p. 121-123.

no espaço dentro-determinado"[14]. Essas instalações vivenciais, assemelhadas a tabas indígenas, deveriam ser usadas e até "habitadas" pelos visitantes-participantes da mostra, logrando subjetivar o espaço público – no caso, a galeria de arte. Ali, as camas-*Bólides* e os *Penetráveis* com chão de espuma, cobertas-saco e telas de náilon criavam o espaço onde se podia deitar após pisar descalço nos campos de areia, feno e água e, assim, posicionar-se relaxadamente "à espera do sol interno, do lazer não-repressivo"[15]. Tais ambientes serviam como módulos experimentais para a construção de "espaços-casa", como afirma Hélio, figurando a ideia de um "novo mundo-lazer", isto é, do *Crelazer*: a promessa de um mundo onde "eu, você, nós", prossegue Oiticica, "cada qual é a célula-mater"[16]. Em resumo, Hélio Oiticica procurou criar, no seu "The Whitechapel experiment", um espaço "útero", onde a alegria de se deixar absorver no seu "calor infantil" proporcionasse um novo comportamento para as pessoas que chegassem do "frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais"[17]. Isto é: o aconchego do útero se coloca como a antítese do espaço frio e impessoal da cidade, e define o próprio locus da ação criativa do artista, do *Crelazer*.

No filme *Héliophonia* (2002), de Marcos Bonisson, o artista plástico norte-americano Vito Acconci dá um depoimento em que declara a grande influência de Oiticica em sua trajetória artística, assimilada a partir da exposição coletiva "Information", ocorrida no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) em julho de 1970, da qual ambos participaram. Acconci se refere, sobretudo, ao curto-circuito criado por Hélio entre as esferas pública e privada naquela ocasião, ao estimular o público, em sua célula *Barracão n. 2*, formada por uma série de *Ninhos*, a "habitar" as suas obras – e portanto o espaço do museu – de maneira lúdica, transformando o lugar de passagem em espaço de permanência. Para Acconci, essas cápsulas de estar postas no meio do museu revelaram uma concepção nova de espaço público, onde se podia, ao mesmo tempo, "estar em privacidade e ter uma relação com outras pessoas"[18]. Não se trata, portanto, de um espaço público genericamente aberto a todos, como um parque ou uma praça, mas de um composto heterogêneo formado por unidades privadas.

Em seu "programa ambiental" de 1966, Hélio Oiticica conceitua a sua arte – antiarte – como aquela que, ao invés de se voltar para a representação e a contemplação, só pode existir com a participação dinâmica do "espectador", considerado, desse modo, um "participador". Assim, apropriando-se de elementos da realidade, não apenas recolhe objetos da vida comum para declará-los obras de arte – como já haviam feito os dadaístas e surrealistas –, mas também estende o sentido de

14 OITICICA, Hélio apud SPERLING, David. In: BRAGA, Paula (org.). Op. cit., p. 122.

15. OITICICA, Hélio. Op. cit., 2009, p. 136.

16. Idem. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 115-116.

17. Ibidem, p. 130.

18. Depoimento de Vito Acconci, cf. BRAGA, Paula. Conceitualismo e vivência. In: _____. (org.). Op. cit., p. 268.

apropriação a tudo aquilo que não fosse transportável, como "terrenos baldios, campos, o mundo ambiente", numa operação que dependeria, essencialmente, da participação do público. O que viria a significar, assim, segundo suas palavras, "um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de 'exposição'", completando o raciocínio com uma frase que ficou famosa: "*Museu é o mundo*; é a experiência cotidiana"[19].

Escrevendo esse texto-programa três anos antes da exposição em Londres, Oiticica propõe que os trabalhos de arte realmente vitais sejam colocados em terrenos baldios da cidade, como "uma obra perdida, solta displicentemente, para ser 'achada' pelos passantes, ficantes e descuidistas"[20]. Concretamente, a materialização dessa proposta é o *Bólide Lata-fogo*, que Hélio descreve da seguinte maneira:

> É a obra que eu isolei na anonimidade da sua origem – existe aí como que uma "apropriação geral": quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma 'obra' ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno.[21]

Como fica evidente, portanto, é notável a grande resistência de Hélio em aderir a uma dimensão mais edificante de espaço público naquele momento. O que se explica, a meu ver, tanto por questões conjunturais relativas à associação, inevitável naquela situação, entre a instância pública e a oficialidade repressora encarnada pelo regime militar, quanto pela marca estrutural de uma carga histórica: o passado colonial e escravocrata do país, não inteiramente rompido com a declaração da Independência e a criação da República e, por isso, desdobrado modernamente na debilidade das suas instituições civis, tratadas por via de regra segundo interesses pessoais. Essa prática "patrimonialista" marca fortemente a experiência de modernização brasileira, como mostram pensadores da nossa formação histórica e cultural, como Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior.

Ao analisar o significado da obsessão de Oiticica pela metáfora do labirinto como mergulho em uma interioridade infinita, Nuno Ramos lembra de um conto de Jorge Luis Borges que descreve o deserto como o maior dos labirintos: o "labirinto da pura exterioridade". Dessa imagem, retira um importante termo de comparação entre as artes brasileira e norte-americana dos anos 1960. Afirma ele:

19. OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p. 103, grifo meu.

20. Ibidem, p. 104.

21. Ibidem, Loc. cit.

> É curioso que a arte norte-americana contemporânea a HO tenha elegido o deserto, o labirinto extremo da narrativa de Borges, como espaço operativo, traçando uma linha no seu solo seco, cavando um duplo negativo no *canyon* ou construindo uma espiral na superfície de um lago salgado.[22]

Além disso, a própria relação que os trabalhos da época e de agora estabelecem com o corpo é muito indicativa de suas diferenças culturais, pois, como mostra também Nuno Ramos, as instalações de Bruce Nauman podem muito bem ser vistas como *Penetráveis* que têm por horizonte o corpo como centro de estímulos e respostas. Porém, ao contrário de Oiticica, "Nauman trata o eu como um autômato, um rato de Pavlov paralisado por estímulos contraditórios"[23].

Se fôssemos comparar os trabalhos americanos de Land Art com referências brasileiras em termos de escala e poética intrínseca, teríamos que evocar, necessariamente, a experiência da construção de Brasília (1956-1960), no interior despovoado do Planalto Central do país. Contudo, é muito significativo, a respeito disso, o fato de que se a fuga para o deserto, nos Estados Unidos, representou um movimento radical de desinstitucionalização e desmercantilização da arte, seguindo o mito americano da "estrada aberta"[24], aqui, ao contrário, ela significou o exílio do próprio Estado, explicitando e consagrando, assim, a eterna ausência de lugar da dimensão pública no Brasil[25].

Não por acaso, a arte pública é um tema de intensa discussão nos Estados Unidos desde os anos 1960. Lá, esculturas como o *Picasso de Chicago* (1967), ou as peça de Alexander Calder em Grand Rapids e também em Chicago (*La grande vitesse*, 1969, e *Flamingo*, 1973), tornaram-se referências de sucesso no sentido de serem imediatamente reconhecidas como valores públicos nos lugares em que se implantaram. Não importa aqui discutir a diferença entre o "nomadismo" autorreferente da escultura moderna e a unicidade crítica dos trabalhos do tipo *site-specific*, mas o quanto as peças de Picasso, Calder, Moore e Noguchi, assim como as de Richard Serra, implantadas em importantes *plazas* de centros urbanos americanos, estão distantes das *Latas-fogo* de Oiticica, colocadas anonimamente em terrenos baldios à noite e consumidas por si próprias. Positivos ou negativos em sua inserção física, os trabalhos de arte americanos lidam com um sentido de valor público muito concreto, porque assumido de forma geral pela sociedade, o que se rebate inclusive na regulamentação de incentivos estatais, como os programas *Percent for Art*, *Art in Architecture* e *Art in Public Places*, existente em muitas cidades do país – assim como nas intensas batalhas judiciais que envolveram alguns desses

22. RAMOS, Nuno. Op. cit., p. 126. O referido conto de Jorge Luis Borges é "Los dos reyes y los dos laberintos", do livro *El aleph*, de 1949.

23. Ibidem, Loc. cit.

24. "É evidente que o europeu na América nunca se sentiu fixado no continente. Ele tinha deixado o jardim fechado da paisagem europeia e o seu novo ambiente natural era maior, mais hostil e, acima de tudo, menos confinado do que tudo que conhecera até então. O americano foi, portanto, o primeiro europeu a experimentar o fluxo contínuo dos tempos modernos, e a sua literatura mais característica, de Cooper e Melville a Whitman e Twain, celebrava imagens de desabrigo, movimento e fluxo contínuo." SCULLY JUNIOR, Vincent. **Arquitetura modern**a: a arquitetura da democracia. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 31.

25. Reproduzo aqui uma observação feita por Nuno Ramos no seminário de arte pública *As cidades e suas margens*, coordenado por mim e por Lígia Nobre, no Itaú Cultural, em setembro de 2009.

trabalhos, como o *Tilted arc* (1981-1989), de Richard Serra, o mais famoso deles.

Tendo em mente essa diferença abissal entre o Brasil e os Estados Unidos, o escultor José Resende contesta a ideia de que uma peça colocada em espaço urbano possa ser diretamente considerada como obra de arte pública. Observa ele: "Acho que o conceito de coisa pública não pode se definir pela simples presença do trabalho em um lugar público. Para a arte ser pública é preciso que culturalmente também assim ela se efetive". E completa:

> É difícil definir o que seria realmente um trabalho de arte pública no Brasil. A música, por exemplo, sim, tem aqui esse caráter de domínio público. Para que a arte ganhe essa condição mais concreta de existência no Brasil, as instituições terão que se estruturar melhor.[26]

26. RESENDE, José apud CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. **José Resende**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999, p. 11-12.

Quer dizer, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil o caráter público de um trabalho de arte depende menos de sua condição espacial – o fato de instalar-se em um espaço externo ou interno – e mais de um valor social a ele atribuído, pois quem negaria o atributo de "público" a trabalhos como *The New York Earth Room* e *Broken kilometer* (1979), de Walter De Maria, instalados no interior de galerias?

No catálogo do evento "Fronteiras", projeto de arte pública realizado pelo Itaú Cultural entre 1998 e 2001 em lugares diversos do sul do país, Sônia Salzstein faz um breve balanço do significado da "escala pública" na arte brasileira, à luz dos resultados artísticos obtidos ali. Sua avaliação, que subscrevo aqui, permite-me estender até os dias de hoje, ainda que com certo grau de generalização, as questões identificadas no ponto fulcral da passagem dos anos 1960 para os 1970. Assim, afirma Salzstein, se há uma peculiaridade brasileira no campo da arte pública é "o fato de que a abordagem do território em escala geográfica não carreou o lastro de racionalidade de uma cultura urbana e tecnológica, e tampouco a adesão à moral de um espaço público nela pressuposta"[27].

27. SALZSTEIN, Sônia. Notas sobre a escala pública na escultura brasileira. In: _____. (org.). **Fronteiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2005, p. 13.

Seria preciso lembrar, em apoio a essa constatação, que a própria formação histórica das cidades brasileiras, por meio da colonização portuguesa, não seguiu planos abstratos que impusessem uma ordem pública como desenho regulador do conjunto. Ao contrário da grelha cartesiana que organiza as cidades de colonização espanhola em torno de uma *plaza mayor*, no Brasil as cidades se organizaram mais a partir do protagonismo de certos edifícios e de adaptações particulares de seus traçados a terrenos acidentados, do que de um princípio regulador geral. Igualmente, suas praças raramente foram elementos geradores

do conjunto, ao contrário, foram espaços sobrantes na configuração irregular dos lotes – como os "largos"– ou então evoluções posteriores dos adros, pátios e terreiros das igrejas[28]. Portanto, são espaços que não nasceram públicos e que, uma vez tornados públicos, apenas precariamente conseguem se manter como tal. Ao lado disso, e não por acaso, podemos identificar um histórico alheamento das cidades brasileiras em relação à presença da arte, que se espelha também em uma tímida cultura pública do meio artístico em questão.

Assim, é interessante notar que, mesmo na produção de artistas pertencentes a uma vanguarda construtiva brasileira, como o neoconcretismo, e que se propuseram a realizar o próprio espaço como obra de arte, essa mesma questão se mantém, pois como observa novamente Sônia Salzstein:

> Não deixava de ser uma peculiaridade cultural o fato de que a arte construtiva brasileira, uma vez emancipada da moldura e da base, e confrontada à experiência imediata do espaço, aludisse de modo esquivo ou no mínimo reticente à questão da cidade; esta, em todo caso, quase sempre era percebida como espaço "externo".[29]

Esquina para dentro

Sem procurar resolver esse impasse, a obra de Cildo Meireles propõe, no entanto, uma rota de escape para ele. Com apenas 22 anos de idade, Cildo também participou da exposição coletiva "Information", no MoMA. Ali, apresentou um dos trabalhos mais importantes de sua carreira: *Inserções em circuitos ideológicos* (1970), constituído pelo *Projeto Coca-cola* e pelo *Projeto cédula*. Trabalho no qual o artista substitui, inteligentemente, a noção de público pela de circuito, parasitando amplos sistemas de circulação de mercadorias e de valor (o produto de mercado capitalista e o próprio dinheiro, emitido pelo Estado), e inserindo-lhes contrainformações subversivas: "Yankees go home", no primeiro caso, e a pergunta "Quem matou Herzog?", no segundo.

Em *Inserções em circuitos ideológicos*, Cildo Meireles faz um *readymade* às avessas: ao invés de se apropriar do objeto industrial e colocá-lo no lugar da obra de arte, como Marcel Duchamp, faz a ação artística atuar no universo industrial pelo seu sistema de circulação, como uma espécie de *grafitti* móvel. Assim, insere mensagens críticas em vasilhames vazios de Coca-cola e em notas de dinheiro, por meio de decalque e carimbo, e depois devolve esses objetos à circulação normal,

28. Cf. TEIXEIRA, Manuel; VALLA, Margarida. **O urbanismo português**: séculos XIII-XVIII – Portugal-Brasil. Lisboa: Horizonte, 1999, p. 218.

29. SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 23.

como uma garrafa de náufrago urbana e mais sistemática. Trata-se, evidentemente, de um trabalho muito contundente, ainda que sutil. Cildo, aliás, opera constantemente essa inversão paradoxal de escalas, fazendo objetos pequenos e discretos ressoarem em uma espacialidade enormemente alargada – como no caso de *Cruzeiro do Sul* (1969) e da própria *Inserções*– e, por outro lado, realizando trabalhos ambientais maiores que, no entanto, devem ser fruídos de maneira solitária, como *Através* (1983-89), *Marulho* (1991-97) e *Fontes* (1992), entre outros.

Em *Inserções*, Cildo Meireles escapa magistralmente da armadilha de se procurar fundar uma esfera pública no Brasil por meio da arte. Por outro lado, sua marginalidade não se volta para o terreno baldio ou para a favela, como no caso de Hélio, mas se define pela ação clandestina sobre o circuito do consumo, pois, evitando qualquer solução miserabilista ou pretensamente edificante, o trabalho desloca, inteligentemente, a noção de público para a ideia de circuito e de meio circulante, no qual a produção de valor se torna um valor paradoxal.

Assim, ao invés de almejar a constituição de uma esfera pública pela arte – com trabalhos de grande escala implantados em espaços amplos e vazios – o artista percebe o quanto a antiga noção de público, "ampla e generosa", vinha sendo substituída, "por deformação", pela "noção de consumidor"[30]. Tal questão se desdobra posteriormente em novos trabalhos com dinheiro (*Zero cruzeiro*, 1974, e *Zero dólar*, 1978), nos quais fabrica notas inúteis e também as coloca, anonimamente, em circulação. Afinal, o que é um valor? O que é esse valor sem lastro, cada vez mais abstrato e arbitrário, que flutua soberano por sobre a ausência de valores e espaços públicos que pudessem delimitá-lo de alguma forma? Essas são questões penetrantes e cada vez mais atuais, colocadas por Cildo Meireles nesses trabalhos, nos quais a marca do artista restitui o valor obliterado no "zero" da nota, confrontando o valor do valor (o papel moeda), supostamente amparado em reservas de riqueza do Estado, com o valor da produção simbólica de valores (o sistema da arte).

Quando encontram a esfera pública, os trabalhos de Cildo Meireles, em geral, desviam-se para um lugar estranho, algo solipsista, em que a produção de afirmações é constantemente anulada por algum veneno interno. É o que também ocorre em *Elemento desaparecendo/ elemento desaparecido* (2002, feito para a XI Documenta de Kassel), em que todo um sistema de produção e venda de produto é mobilizado – o desenho e fabricação de picolés, embalagens, carrinhos de sorveteiro, a contratação dos próprios vendedores ambulantes – para, ao final, oferecer às pessoas apenas picolés de água, sem sabor algum.

30. MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos 1970-75. In: HERKENHOFF, Paulo et al. (org.). **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 110.

Esse "lugar estranho", algo desviante, a que me referi, já está presente nos primeiros trabalhos de Cildo, feitos ainda como desenhos sobre papel milimetrado. Refiro-me a *Espaços virtuais: cantos* (1967-1968), em que figura o espaço de uma sala na qual o canto, o encontro entre duas paredes, é suprimido por uma fenda que avança para uma interioridade impossível. Inspirado em um verso de *Morte e vida Severina* que se refere a uma "sala negativa"[31], *Espaços virtuais* se realizou também como uma escultura ambiental, com piso de taco, rodapé, uma vassoura encostada na parede e duas paredes que não se tocam, parecendo serem tragadas pela fresta que se abre entre elas, e nos sugere uma saída inesperada: a passagem para uma espécie de labirinto interior.

Curiosamente, Cildo relaciona essa pequena cena doméstica ao espaço urbano, pois o canto de uma casa pode ser pensado como o lado de dentro de uma esquina. E a esquina, por sua vez, como o lugar da ação por excelência em uma cidade, a encruzilhada, um ponto de convergência. Incide, exatamente nesse ponto, a poética de outro trabalho de Cildo Meireles, também muito arquitetônico: *Casa sem casa* (2003), feito para a Bienal de Istambul, e apenas parcialmente realizado. *Casa sem casa* é um trabalho urbano que consiste na apropriação dos quatros terrenos térreos que definem uma esquina, adaptando-os para as funções de cômodos domésticos: um equipado como banheiro, outro como cozinha, outro como sala de estar e outro ainda como dormitório. Isto é, uma casa explodida, com seus cômodos todos equipados e abertos para o uso coletivo. Uma casa urbana, portanto, na qual a passagem de um ambiente ao outro suporia a travessia de pelo menos uma rua e duas calçadas. Trata-se, como se vê, de um trabalho que toma a situação do cruzamento urbano para tensionar a relação, sempre problemática, entre interioridade e exterioridade, compartimentação e transparência, privacidade e publicidade.

Desdobrando a questão simbólica do labirinto, que como vimos é determinante na obra de Hélio Oiticica, sua principal fonte de questões, Cildo Meireles parece levá-la para uma situação de impasse na instalação *Através*. Isso porque, se no caso de Hélio o labirinto era um percurso de subjetivação, uma duplicação do mundo como refúgio dentro dele – a criação de "liberdade no espaço dentro-determinado", a possibilidade do *Crelazer* –, o labirinto de *Através* figura a ideia de interdição: o espaço urbano como uma sequência vertiginosa de proibições. Ali, caminhando sobre um piso de placas de vidro que estouram à medida que as pisamos, vamos trilhando um percurso solitário, em espiral, que é delimitado por uma imensa variedade de cercas e obstáculos:

31. "— De sua formosura/ deixai-me que diga:/ é tão belo como um sim/ numa sala negativa.". MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida Severina (1954-55). In: **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

vidros blindados, arames farpados, treliças de madeira, grades de prisão, voal, redes de pesca, correntes, cordões, aquários etc.

Na experiência desse inquietante espaço imersivo, a violência da ideia de proibição e vigilância é contraposta à fragilidade dos vidros que se estilhaçam, que dão o peso literal da ação de cada um. A ideia de imposição autoritária e individualista, suposta nessa alucinação de segurança – que nos reporta à privatização e ao encarceramento dos espaços públicos – é também contrabalançada pela beleza ao mesmo tempo sensual e quase sacra do trabalho. Portanto, se atravessamos um labirinto de interdições para chegar a lugar nenhum, entrevemos de novo algo daquela esquina que se dobra para dentro, ou do canto que escapa para fora. Afinal, a arte pública não se define por sua implantação exterior ou por sua escala, ela é, antes, um valor, que depende de uma atribuição social complexa e sempre em movimento.

Assim, parece que a arte pública brasileira iniciada nos anos 1960 alcançou resultados mais contundentes subvertendo o espaço de frequência pública de museus e galerias por meio de uma intrusão transgressora da esfera privada nesses espaços, ou substituindo a noção de público pela de circuito, do que realizando trabalhos significativos em espaço urbano, que lograssem e, desse modo, ressignificassem a dimensão da esfera pública em si mesma – algo permanentemente problemático no Brasil. Problemática que chega viva até os dias de hoje, como podemos ver no filme *Iluminai os terreiros* (2007), de Nuno Ramos, Eduardo Climachauska e Gustavo Moura, em que uma estrutura itinerante de postes com luzes é montada em diversos lugares do interior do Brasil, constituindo "terreiros" em torno dos quais a equipe do filme passa as noites acordadas, velando em silêncio nesses lugares vazios e iluminados que ela mesma monta. Uma espécie de funeral lírico de um espaço público metafórico – que, no caso, coincide com terrenos baldios – que se mostra apenas como virtualidade, pois nunca chegou propriamente a nascer.

Guilherme Teixeira Wisnik é professor Doutor do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Artigo recebido em 1 de julho de 2017 e aceito em 3 de julho de 2017.

111
ARS
ano 15
n. 30

Maria de Fátima Morethy Couto*

"The Whitechapel experiment", o projeto *Éden* e a busca por uma experiência afetiva total.

"The Whitechapel experiment", the *Éden* project and the search for a total affective experience.

palavras-chave:
Hélio Oiticica; "The Whitechapel experiment"; ambiente *Éden*; participação do espectador

Este artigo tem por objetivo analisar a exposição "The Whitechapel experiment", de Hélio Oiticica, realizada em 1969, em Londres, discutindo a polêmica que cercou sua montagem, como se deu sua recepção na imprensa local naquele momento e como ela vem provocando novas leituras. Não tem por intenção procurar reconstituir a mostra, mas dar novos sentidos a documentos e testemunhos diversos, alguns dos quais pouco estudados, relacionando-os de modo a enfatizar a importância das experiências de Oiticica no Reino Unido para seu programa de trabalho nos anos seguintes. Ele se relaciona à pesquisa desenvolvida em estágio de pós-doutorado, no centro de pesquisa TrAIN, da University of the Arts, Londres, com bolsa Fapesp.

keywords:
Hélio Oiticica; "The Whitechapel experiment"; *Éden* installation; spectator participation

This article aims to analyze Hélio Oiticica's exhibition "The Whitechapel experiment", held in 1969, in London, discussing the debate that surrounded its achievement, the reception of the local press at the time, and how it has recently provoked new readings. It is not our intention to reconstitute the show, but to give new meanings to various documents and testimonies, some of which have been little studied, relating them in such a way as to emphasize the importance of Oiticica's experiences in the United Kingdom for his work in the following years. This article relates to the research I developed in 2015 as a visiting academic at TrAIN/University of the Arts, London, with a grant from Fapesp.

* Universidade Estadual de Campinas [Unicamp].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.134621.

depois da Whitechapel (primeira e última experiência)
depois de Paris com Ceres Franco, fazendo Robho de Jean Clay
depois de Los Angeles com Lygia Clark, cuja comunicação
reviveu e engrandeceu com o contato americano
depois de New York com Gerchman, cujo trabalho cresce dia a dia
estou 'again' em Londres
E NÃO TENHO LUGAR NO MUNDO[1]

1. OITICICA, Hélio. **Londocumento**, 27 ago. 1969

Em 2009, por ocasião de sua reabertura após trabalhos de expansão e renovação, a galeria londrina Whitechapel publica uma coletânea intitulada *A manual for the 21st century art institution*[2], em que diversos autores, em doze capítulos, discutem e analisam as diferentes tipologias que compõem o espaço expositivo institucional, da recepção à livraria, do arquivo às exposições, do auditório ao setor educativo etc. Nas palavras do editor, o conjunto de textos ali reunidos examinava "os principais desenvolvimentos na prática artística e na crítica institucional ao longo do século passado", considerando as modificações ocorridas no pensamento e na prática museal[3]. Muitos autores tomaram como fundamento de sua argumentação eventos e experiências que tiveram lugar na própria Whitechapel, instituição de caráter público que está em atividade desde 1901. Assim, no capítulo dedicado a "exposições", Adam Szymczyk elege duas mostras dentre as várias ali realizadas para discorrer sobre as transformações na relação entre público e obra: a primeira, dedicada a Jackson Pollock, em 1958, e a segunda, organizada por Hélio Oiticica em 1969. Sua intenção é clara: apontar a relevância e originalidade da proposta do artista brasileiro.

2. A coletânea tem por subtítulo *"Just what is it that makes today's institutions so different, so appealing?"*, que alude à célebre colagem de Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, criada como peça publicitária para uma das exposições mais famosas da galeria Whitechapel, "This is tomorrow", realizada em 1951.

3. SHARMACHARJA, Shamita (ed.). **A manual for the 21st century art institution**: just what is it that makes today's institutions so different, so appealing? Londres: Whitechapel Art Gallery; Koenig, 2009, p. 10-11.

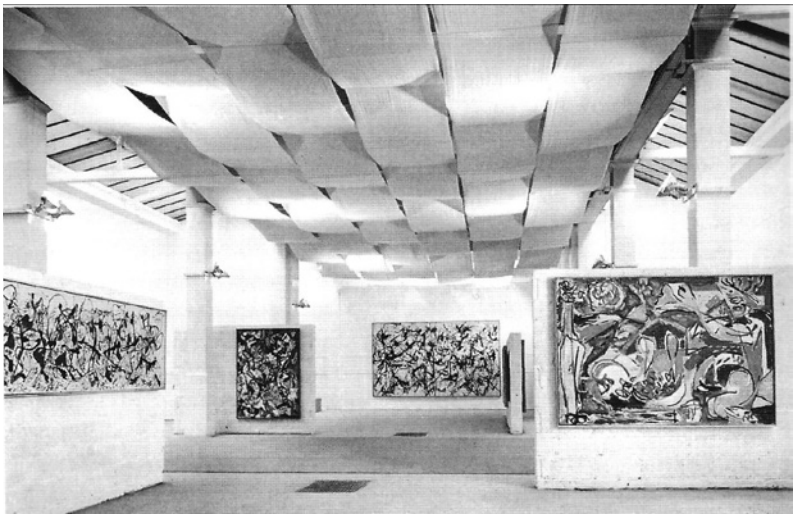


Fig. 1
Exposição de Jackson Pollock na Whitechapel em 1958. (foto Sam Lambert)
Fonte: SHARMACHARJA, Shamita (ed.). **A manual for the 21st century art institution**: just what is it that makes today's institutions so different, so appealing? Londres: Whitechapel Art Gallery; Koenig, 2009, p. 58.

Em suas palavras, enquanto a mostra de Pollock, concebida pelo arquiteto Trevor Dannatt com painéis removíveis dispostos no formato de cruz, jogos específicos de luz, tapetes no chão e tecidos fixados ao teto, criava um espaço de isolamento no qual as obras se destacavam e os espectadores se moviam como se estivessem em uma procissão, a arquitetura concebida por Hélio Oiticica para sua exposição envolvia uma tipologia completamente diferente, com construções aparentemente improvisadas que serviam para abrigar pessoas ao invés de exibir objetos[4]. Szymczyk descreve em detalhes o projeto de Oiticica de ocupação integral do espaço expositivo, distinguindo-o de propostas tradicionais:

> Em vez das paredes e sólidos painéis que prevaleceram na exposição de Pollock, mas que também eram usadas pela Whitechapel desde ao menos a exposição *Modern Dutch Art*, de 1921, Oiticica tomou partido por espaços semi-fechados com diferentes graus de transparência e negociável penetrabilidade entre as seções (…). [Criou com isso] uma narrativa circular e orgânica com múltiplas escolhas de direção. O movimento dos espectadores era conduzido pela dinâmica da alternância entre momentos individuais mais contemplativos ou mesmo meditativos e outros onde se podia imaginar situações coletivas efêmeras em desenvolvimento – visitantes falando sobre suas experiências e compartilhando várias atividades.[5]

4. SZUMCZYK, Adam. From 'the best kind of hanging' to the 'Eden plan'. In: SHARMACHARJA, Shamita (ed.). Op. cit., p. 56-67. O titulo do capítulo é por si só elucidativo.

5. Ibidem, p. 59 e 63.

Fig. 2
Vista parcial da "The Whitechapel experiment", exposição. Fonte: ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, [s/d].

Quatro décadas após sua realização, "The Whitechapel experiment" é portanto louvada na Inglaterra por sua ousadia conceitual e por seu trato inovador com o "espectador". Evidentemente esta nova postura, que contrasta com a tíbia recepção que a mostra recebeu da crítica especializada londrina na ocasião de sua apresentação, reflete as mudanças de pensamento nos conceitos de obra de arte e de exposição, bem como acompanha o interesse crescente dos centros culturais hegemônicos por produções antes à margem das narrativas canônicas. Some-se a isso o fato de o autor do artigo, Adam Szymczyk, ser figura ativa no circuito da arte contemporânea na Europa, com

especial interesse por propostas artísticas de caráter crítico e, por isso, plenamente capaz de compreender o vigor do trabalho de Oiticica na atualidade[6].

No caso de Oiticica, seu trabalho vem se firmando no cenário internacional desde sua primeira retrospectiva itinerante pela Europa e pelos Estados Unidos, que percorreu as cidades de Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa e Mineápolis entre 1992 e 1994. Poucos anos mais tarde, em 1997, a *Documenta 10*, sob a curadoria de Catherine David, deu grande destaque à sua obra, bem como à de Lygia Clark. Em 2006 e 2007, outra grande mostra, "The body of color", apresentada no Museu de Belas Artes de Houston, Texas, e na Tate Modern de Londres, consolidou sua fama fora do Brasil. Na apresentação do catálogo desta exposição, Vicente Todolí, então diretor do museu londrino, afirma que o trabalho de Oiticica "é bastante relevante para o público internacional hoje" e declara estar "feliz em poder apresentar uma análise tão abrangente sobre Oiticica na Tate Modern – em uma cidade que acolheu uma importante exposição de seu trabalho na Whitechapel Gallery em 1969 – e, ao fazê-lo, revelar o extraordinário alcance de sua obra para um público mais amplo"[7]. Ademais, nessa ocasião, a Tate adquiriu um conjunto de trabalhos do artista brasileiro, entre eles *Tropicália*, destaque da exposição de 1969[8], e montou uma pequena mostra à parte, "Oiticica in London – Tate Collection", que foi acompanhada da publicação da coletânea *Oiticica in London*, que reúne diversos depoimentos de pessoas que o conheceram, além de textos de pesquisadores de seu trabalho.

"The Whitechapel experiment" foi a segunda (e última) exposição individual de Oiticica em vida. Embora apresentada dentro das quatro paredes de uma galeria, ela foi pensada como um "ambiente total" (projeto *Éden*) e não enquanto uma sucessão de obras isoladas. Como aponta David Sperling, "mais do que retrospectiva de sua trajetória, o que pela primeira impressão a montagem de diversas de suas obras no recinto da Whitechapel Gallery deixaria supor, (…) *Éden* é um projeto, brotamento de brotamentos, patamar extremo das reflexões do artista naquele momento, *planejamento ambiental*"[9].

Concebida como uma exposição-manifesto, ou como uma "experiência mostra" (como dirá o artista), ela evidenciará a rejeição de Oiticica por "formas antigas de arte" e seu crescente interesse por "experiências que se prolonguem para o campo sensorial, como uma 'experiência afetiva' total"[10]. Sua história, evidentemente, deve ser compreendida no contexto de uma trajetória singular, lúcida e coerente, que foi marcada por um processo contínuo de criação de

6. Szymczyk foi o curador-chefe da Kunsthalle da Basiléia de 2003 a 2014 e o diretor-artístico da "Documenta 14" (2017), que teve como tema *Learning from Athens.* Em diferentes entrevistas a respeito desta edição da Documenta, Szymczyk deixou claro seu interesse em apontar as desigualdades do mundo da arte e das relações geopolíticas, afirmando, por exemplo, querer questionar "o modo de ser e pensamento suprematista, branco e masculino, nacionalista e colonialista que continua a construir e dominar a ordem mundial". Cf. MICHALSKA, Julia. All about Adam: a profile of Documenta's activist director. **The Art Newspaper**, Londres, 4 jun. 2017. Documenta & münster 2017. Disponível em: <https://goo.gl/yq8Ej1>. Acesso em: 3 jul. 2017.

7. TODOLÍ, Vicente. Foreword. In: RAMÍREZ, Mari Carmen (org.). **Hélio Oiticica**: the body of color. Houston: The Museum of Fine Arts, 2007, p. 13.

8. Além da *Tropicália*, foram então adquiridos quatro *Metaesquemas*, dois *Bólides*, um *Bilateral* e um *Relevo espacial*.

9. SPERLING, David. Corpo + arte = arquitetura: proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 121-122, grifo do autor.

"proposições abertas ao exercício imaginativo do espectador/participador", visando "derrubar todo condicionamento para a procura da liberdade individual"[11].

Em "Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira", texto publicado na *Revista GAM* de janeiro de 1967, Oiticica já declarava sua intenção de prescindir do objeto de arte ou de servir-se dele para levar o indivíduo a uma "supra-sensação, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, de sua espontaneidade adormecida, condicionada ao cotidiano". Para o artista, fazia-se necessário "desalienar o indivíduo, torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social"[12]. Em sua visão,

> a arte já não é mais instrumento do domínio intelectual, já não poderá ser usada como algo supremo, inatingível, prazer do burguês tomador de uísque ou do intelectual especulativo: só restará da arte passada o que puder ser apreendido como emoção direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento.[13]

Como observou Celso Favaretto, "o campo de ação de Oiticica não era apenas o sistema de arte, mas a visionária atividade coletiva que interceptava subjetividade e significação social"[14].

Nos bastidores de "*The Whitechapel experiment*"

Oiticica parte para a Inglaterra no início de dezembro de 1968, poucos dias antes da decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) no Brasil, juntamente com o poeta e amigo Torquato Neto. Seu objetivo era concretizar um projeto expositivo que começara a conceber desde que recebera um convite, em 1965, para expor na galeria Signals, em Londres, no ano seguinte. Esta galeria, ativa entre os anos de 1964 e 1966, foi fundada por Paul Keeler, em conjunto com o artista filipino David Medalla, em função de interesses comuns por uma arte experimental de caráter cinético. Sua programação era diferenciada, ousada para o cenário londrino, e contou com a participação expressiva de artistas da América do Sul, especialmente do Brasil[15]. Como aponta Isobel Whitelegg em texto dedicado à galeria, "das nove exposições individuais mais abrangentes ali realizadas, seis foram consagradas a artistas da Venezuela e do Brasil. Nas mostras de Lygia Clark, Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero, Mira Schendel e Jésus Soto, a galeria ofereceu amplo espaço para experimentação e recepção crítica"[16].

---

10. OITICICA, Hélio. Whitechapel Gallery: experiência mostra, 27 jan. 1970. In: ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/Programa Hélio Oiticica (AHO/PHO) 0338.70.

11. Os trechos entre aspas sem indicação de autoria são de textos do próprio artista. OITICICA, Hélio. Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira. In: _____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 102.

12. OITICICA, Hélio. Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira. In: _____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 103.

13. Ibidem, p. 104-105.

14. FAVARETTO, Celso. Deslocamentos: entre a arte e a vida. **Ars**, São Paulo, v. 9, n. 18, 2011, p. 100.

15. A galeria iniciou suas atividades como um Centro para os Estudos Criativos Avançados (Centre for Advanced Creative Study), no apartamento de Paul Keeler, no Cornwall Gardens, próximo à Cromwell Road. Alguns meses mais tarde, ela passa a funcionar no nº 39 da Wigmore Street, em imóvel de propriedade de Charles Keeler (pai de Paul Keeler), fabricante de instrumentos óticos de precisão, e contava com seu apoio financeiro. Em 1966, após dois anos de atividades, talvez em função do pouco retorno comercial

Nos dizeres de Guy Brett, que foi um dos colaboradores mais ativos da Signals e, certamente, um dos grandes interlocutores dos artistas sul-americanos na Europa, a Signals acolheu, naquele período, as mostras de maior destaque desse grupo de artistas fora de seus países de origem:

> Embora Paris fosse o destino natural dos artistas brasileiros nas décadas de 1950 e 1960 – o francês era a segunda língua dos intelectuais desse período –, a Signals de Londres deu aos brasileiros e a muitos outros artistas latino-americanos a possibilidade de experimentar e exibir em uma escala que ainda não tinham alcançado em Paris. As exposições de Sérgio Camargo, Lygia Clark e Mira Schendel na galeria Signals, e a exibição de Hélio Oiticica, transferida, de forma expandida para a galeria Whitechapel em 1969, após o fechamento da Signals, constituíram, na época, suas maiores mostras fora do Brasil.[17]

Brett conheceu Oiticica em 1965, quando veio ao Brasil para cobrir a VIII Bienal de São Paulo para o jornal *The Times*, juntamente com Paul Keeler[18]. Segundo seu depoimento, a admiração foi imediata:

> O primeiro trabalho que vimos de Hélio foram os *Bólides,* exibidos na Bienal de São Paulo em 1965. Ambos ficamos maravilhados. Eram na verdade peças pequenas, especialmente porque logo na sala do lado estavam os minimalistas, Donald Judd, Sol LeWitt etc. Você pode imaginar o contraste. O trabalho dos americanos tinha uma presença dura, industrial, muito "direto ao assunto". As caixas e os contêineres de vidro com terra e pigmentos de Oiticica funcionavam de forma completamente diferente, concentrando energia em um núcleo de cor material e complexidade espacial. Paul imediatamente o convidou para uma exposição em Londres [na Signals].[19]

O fechamento da Signals, em 1966, levou ao adiamento da mostra de Oiticica, mas não ao seu cancelamento. Algumas obras (em sua maioria *Bólides*) já haviam sido despachadas para Londres e ficaram sob a guarda de Brett, que se empenhou em mostrá-las para figuras de destaque do circuito londrino, entre elas Bryan Robertson, diretor da Whitechapel desde 1952. Robertson decidiu acolher o projeto e, em carta endereçada a Oiticica, comenta que, embora lamentasse o fechamento da Signals, acreditava que sua obra seria beneficiada pela atmosfera livre e independente de uma galeria de arte de cunho não comercial[20].

A Whitechapel é uma galeria de arte pública que, como vimos, está em atividade desde 1901, em região de raízes operárias (East End), ocupada maciçamente naquela época por refugiados e imigrantes, e que contava com forte comunidade judaica. Construída com o intuito

do empreendimento, Charles Keeler retira seu apoio, o que resultou no fechamento da Signals. Segundo Brett, eram três andares de espaços para exposição e um showroom no térreo.

16. WHITELEGG, Isobel. Signals London, Signals Latin America. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (org.). **Radical Geometry**: modern art of South America from the Patrícia Phelps de Cisneros Collection. Londres: Royal Academy of Arts, 2014, p. 57.

17. BRETT, Guy. Sérgio Camargo. In: _____. **Brasil experimental**: arte/vida: proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005, p. 161-162.

18. De acordo com vários depoimentos de Brett, o escultor Sérgio Camargo, que residia em Paris, foi o primeiro a alertar-lhe, em 1964, sobre a originalidade da produção artística brasileira contemporânea. Ao visitar o Brasil, Brett estava decidido a conhecer alguns dos artistas recomendados por Camargo, entre eles Oiticica, Mira Schendel e Lygia Clark.

19. Idem. Gostava da arte que produziam e gostava deles como pessoas: assim, nos tornamos amigos: entrevista de Guy Brett a Linda Sandino. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 14, nº 14, 2007, p. 221. (Edição especial Correspondência transnacional).

de levar a arte para a população local, promovendo educação para todos e, consequentemente, facilitando a inserção social dos menos favorecidos, a galeria encontra-se contígua a uma estação de metrô, ao nível da rua, sem escadas nem *hall* suntuoso. Ao seu lado, funcionava uma das várias bibliotecas públicas fundadas no mesmo período, com intenção semelhante, por iniciativa de John Passmore Edwards, cujo acervo foi desfeito em 2005 e seu espaço interno incorporado ao da galeria[21].

Fig. 3
Fachada da Whitechapel Gallery, [s/d]. (foto David Baugh)
Fonte: <https://goo.gl/iW2o9G>.

O prédio da Whitechapel, que até hoje destoa de seu entorno por sua simplicidade e refinamento, foi projetado pelo arquiteto Charles Harrison Townsend no final do século XIX, dentro do estilo *art nouveau*. Catherine Lampert dirigiu a galeria entre 1988 e 2002 e assim se refere à sua história:

> É certo que até os anos 1960 a Whitechapel tinha menos competição no campo da arte moderna. Exposições ocasionais ocorriam em galerias, para locação ou de gestão privada, como a Burlington, Lefevre ou Grosvenor; mais tarde, houve as mostras patrocinadas pelo *Arts Council* e realizadas na Tate ou ainda algumas poucas exposições de inverno da Royal Academy, que eram ansiosamente aguardadas. Em 1901 tínhamos vantagens estruturais – por exemplo, a galeria foi construída para ter luz elétrica, em época na qual os museus nacionais ainda fechavam suas portas ao escurecer. O que algumas pessoas, tanto agora como antes, talvez considerem desvantagens – um público que abrange diferentes classes sociais, com uma alta proporção de imigrantes, e uma localização em um bairro desigual, parcialmente

20. Carta de Bryan Robertson para Oiticica, de 28 de março de 1968. In: WHITECHAPEL ART GALLERY. **Whitechapel Gallery archive**. Londres, 2009, Whitechapel Art Gallery exhibition file (WAG/EXH) 2/122. Nela, Robertson se diz impressionado pela pureza, esplendor e originalidade de suas obras e convida o artista a realizar uma exposição na galeria "no ano seguinte, em uma escala muito maior do que a que ele havia se comprometido junto a Signals". Ele sugere ainda que a exposição ocorra "na segunda metade de 1968". Provavelmente, esta carta é uma cópia de outra carta que Robertson enviou para Brett em 3 de abril de 1967, solicitando que ele a encaminhasse para Oiticica, já que em 12 de abril deste mesmo ano o artista escreve para Brett relatando a felicidade de todos ao saber que ele iria expor na Whitechapel.

21. A reforma citada acima, concluída em 2009, foi realizada com o objetivo de integrar o espaço interior da biblioteca ao da galeria. Manteve-se, porém, a fachada da biblioteca, na qual ainda se pode ver a inscrição "The Passmore Edwards Library".

> industrial, onde os artistas gravitam, tornaram-se elementos indissolúveis da tradição não conformista da galeria.[22]

Se a última afirmação (sobre a tradição não conformista da galeria) talvez devesse ser nuançada, uma vez que a agenda de exposições da Whitechapel foi bastante diversificada e irregular em termos de foco de interesse, fato é que a longa gestão de Bryan Robertson (1952-1968) foi majoritariamente devotada à causa da arte moderna e contemporânea e alavancou a reputação da galeria enquanto espaço experimental. Algumas mostras realizadas sob sua direção movimentaram a cena local, entre elas a célebre "This is tomorrow", em 1956, as retrospectivas de vários artistas norte-americanos (Jackson Pollock em 1958, mencionada acima, Mark Rothko em 1961, Robert Rauschenberg em 1964) e ingleses (Barbara Hepworth, em 1954 e 1962, Henry Moore, em 1960, Anthony Caro, em 1963), e outras devotadas a jovens artistas, como as quatro edições de "The new generation" (1964-1968).

Em função de seus interesses e afinidades, Robertson, portanto, não teve dificuldades em reconhecer o potencial do trabalho de Oiticica, mas talvez esperasse realizar uma exposição menos ambiciosa, sobretudo por se tratar de um artista desconhecido no meio internacional. Conforme discutiremos adiante, ele chegou a duvidar de sua viabilidade, por conta dos planos audaciosos de ocupação de todo o espaço da galeria. Ressalte-se, porém, que intervenções ousadas no espaço expositivo não eram novidade na Whitechapel. Em "This is tomorrow", por exemplo, o espaço da galeria foi dividido entre doze grupos de artistas, escultores, arquitetos e designers, que tiveram total liberdade para abordar o tema da mostra por meio de trabalhos coletivos diversos.

Já Oiticica, por sua vez, mostrava-se entusiasmado pela possibilidade de realização de uma mostra de maior envergadura e impacto, e rapidamente passou a idealizá-la de modo integrado e com um ambiente específico de grandes dimensões (projeto *Éden*). Em 12 de abril de 1967, ele escreve para Brett e declara estar seguro de que a exposição será um grande evento em Londres[23]. Em outubro do mesmo ano, em nova carta a Brett, menciona o projeto *Éden* – "um campus experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas (…) uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmos interior de cada um"[24] –, e declara:

> Guy, nunca estive tão contente quanto com este plano do *Éden*. Sinto-me completamente livre de tudo, até de mim mesmo. Isso me veio com as novas

22. LAMPERT, Catherine. Finding our territory. In: LAMPERT, Catherine; BRETT, Guy; LIVINGSTONE, Marco et al. **The Whitechapel Art Gallery centenary review**. Londres: Whitechapel Art Gallery, 2001, p. 7.

23. Carta de Oiticica para Guy Brett, de 12 de abril de 1967. In: WHITECHAPEL ART GALLERY. **Whitechapel Gallery archive**. Londres, 2009, WAG/EXH 2/122. Entre os anos de 1967 e 1969, Oiticica escreveu longas cartas para Brett sobre seus planos para a exposição.

24. Carta de Oiticica para Guy Brett, de 27 de outubro de 1967. In: WHITECHAPEL ART GALLERY. **Whitechapel Gallery archive**. Londres, 2009, WAG/EXH 2/122. Tradução minha.Etrordiu

> ideias a que cheguei sobre o conceito de Supra-Sensorial; para mim toda a arte resume-se a isso: a necessidade de um significado suprassensorial de vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida.[25]

Em fevereiro de 1968, Oiticica retoma o assunto da exposição, cuja data ainda não havia sido definida, e declara que **tem que** ir para Londres, do contrário não conseguirá construir "esta imagem de um estado de coisas em sua totalidade"[26]. Sua intenção de criar um novo ambiente com alguns de seus *Núcleos*, *Penetráveis* (entre eles *Tropicália*, montada pela primeira vez em 1967 na exposição "Nova objetividade brasileira"), *Bólides* e *Parangolés*, que remetesse a experiências da vida cotidiana, mas que possibilitasse ao participador elaborar, de modo livre, sensações que lhe eram despertadas pela experiência vivenciada no espaço, fazia-se cada vez mais forte[27]. Além de obras já conhecidas, Oiticica prepara para a mostra seus primeiros *Ninhos*, "células" para serem habitadas pelo participador, numa vivência introspectiva, propícia para a participação criativa e prazerosa, que ele definirá em seguida como *Crelazer* (neologismo que congrega as noções de criação e lazer). A exposição contaria ainda com uma sala de sinuca, nos moldes da que ele apresentara na mostra "Opinião 66", no Brasil (*Mesa de bilhar – apropriação d'après O café noturno de Van Gogh*), e com a qual, segundo suas palavras, descobrira a "participação livre no prazer"[28].

Poucos meses mais tarde, em julho, Oiticica envia um plano detalhado, com desenhos precisos, minuciosos, de todo o projeto expográfico para Bryan Robertson (que incluía até mesmo um pequeno armário para colocar os sapatos dos espectadores que quisessem entrar no ambiente *Éden*), desenhos estes que ele e Rogério Duarte haviam realizado exaustivamente em junho e julho, conforme ele relata a Lygia Clark, em carta na qual menciona os vários contratempos que enfrentou em relação à mostra:

> Hoje resolvi escrever pois estou livre: deitado e lendo, depois de embalar semana passada 18 caixotões e 22 volumes para Londres, para uma exposição que é eternamente adiada e creio que nem vai sair – em todo caso as coisas vão e eu também: se não arranjar com o Itamaraty a passagem vou de cargueiro (100 dólares só!) sem um tostão. Mário estará lá em novembro (minha exposição ia ser em novembro, mas o Bryan Robertson ficou meio chocado com o ambiente que mandei planejado) (…) O grande mal foi eu ter sempre lidado com o Bryan (o dono da galeria) através de Guy Brett, logo o que aconteceu foi o seguinte: ele se sente sempre obrigado a dar satisfações ao Guy e nunca a mim, deixando tudo vago – Guy Brett está furioso com

25. Ibidem. Tradução minha.

26. Carta de Oiticica para Guy Brett, de 27 de outubro de 1967. In: WHITECHAPEL ART GALLERY. **Whitechapel Gallery archive**. Londres, 2009, WAG/EXH 2/122. Tradução minha., grifo do artista.

27. Como discutiremos a seguir, Oiticica montara um ambiente semelhante, menor, em 1966.

28. Em "A participação jogo", texto de 4 de setembro de 1966, Oiticica escreve que "com a experiência do jogo de sinuca armado por mim no MAM do Rio dentro da exposição "Opinião 66", inaugurada a 25 de agosto, descobri, definitivamente, o sentido do jogo como participação, ou seja a proposta livre do jogo em vez de estrutura-obra para que sejam participadas. Aqui o jogo, tal como é, é a obra; nem mais, nem menos. (...) A construção do jogo é também uma forma patente de antiarte, que não se resumiria apenas nas apropriações, ou no sentido delas, mas também numa construção do jogo indicando outra possibilidade da 'obra antiarte'". OITICICA, Hélio. A participação no jogo, 4 set. 1966. In: ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0251.66.

> os adiamentos. Os planos ficaram geniais: a galeria era enorme e eu não acredito mais na "obra figurada", por isso incorporei tudo num planejamento ambiental, inclusive coisas que seriam construídas lá. Não modificarei um centímetro do planejado – ou tudo ou nada. (…) De obras que figuram lá está cheio. O que será que o cara quer mais? Creio que ele não entendeu bem as coisas e vou escrever-lhe energicamente sem agressão mas botando os pontos nos ii; Mário [Pedrosa] vai dar explicações também quando chegar lá. A verdade é que pra mim foi bom ele ter ficado espantado; pois se ficam aqui não é milagre, mas lá, numa galeria "pra frente" na cidade mais "pra frente" do mundo é uma honra. Creio que a crise é aqui e lá também.[29]

29. Carta de Hélio Oiticica para Lygia Clark, de 15 de outubro de 1968. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark** – Hélio Oiticica: Cartas 1964-74. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996, p. 145.

De fato, Oiticica escreve em seguida para Robertson com o intuito de marcar sua posição. Não se tratava, para ele, de colocar o projeto em questão, mas de reafirmar sua pertinência. Às reticências expressas por Robertson, em telegrama enviado ao artista, sobre o projeto expositivo e em especial sobre o *Éden*, Oiticica responde afirmando que poderá reconsiderar alguns aspectos da mostra, mas não modificá-la por completo de modo a transformá-la em uma exposição convencional de obras não convencionais. Além disso, ele informa que várias obras já haviam sido despachadas para Londres, com o apoio do Itamaraty, e que ele próprio viajará em dezembro, quando terão a oportunidade de conversar pessoalmente:

> Infelizmente, não consegui segurar as obras aqui por mais tempo: o Itamaraty tinha um compromisso oficial comigo de enviá-las em outubro de 68 e seria desastroso mais delongas. (…) Eu não consigo ver a razão para algumas de suas dúvidas, embora eu esperasse por elas. (…) Tenho certeza de que você não tem uma visão completa do meu trabalho: como você pode ver pela lista que estou lhe enviando (…) há um grande número de "destaques", de obras que podem ser consideradas peças individuais. O ambiente é muito importante, pois é a introdução-informativa-sensorial [informative-feeling--introductory] de toda a exposição. (…) É claro que poderemos fazer reconsiderações sobre a forma desse ambiente, sobre seus elementos, ou sobre as obras que seriam feitas em Londres, mas nunca sobre seu sentido: tenho certeza de que todas as qualificações exigidas para uma exposição de arte foram preenchidas, até em um grau muito elevado.[30]

30. Carta de Oiticica para Bryan Robertson, de 28 de outubro de 1968. In: WHITECHAPEL ART GALLERY. **Whitechapel Gallery archive**. Londres, 2009, WAG/EXH 2/122. Tradução minha.

Conforme mencionado acima, Oiticica parte para Londres em dezembro de 1968 e a exposição é finalmente realizada, do modo por ele concebido, entre fevereiro e abril de 1969. O próprio artista reconhecerá em seguida que "a total liberdade dada pela diretoria da galeria" foi

fundamental para sua boa realização[31]. Contudo, antes da chegada de Oiticica, Robertson retira-se da direção da Whitechapel, sendo substituído por Mark Glazebrook[32]. Segundo Guy Brett, que acompanhava tudo de perto e se mostrava preocupado com as constantes indecisões sobre a mostra, a relação de Robertson com os administradores da Whitechapel chegara a uma crise, em função de uma atuação por demais independente.

Glazebrook entra em cena tardiamente e não interfere na agenda previamente estabelecida. Faz-se necessário assinalar, porém, que ele imediatamente retoma o contato iniciado com a Embaixada brasileira em Londres por seu antecessor, com vistas a obter apoio financeiro para a realização da mostra, e não hesita em escrever que a galeria contava com pouquíssimos recursos em caixa e talvez tivesse que fazer cortes em sua programação caso não conseguisse ajuda. Contudo, também na Embaixada brasileira houve uma troca de agentes nesse mesmo período: Vera Pacheco Jordão é substituída no posto de adido cultural pelo escritor Antonio Olinto, que se mostra solícito, mas afirma só ter autorização para disponibilizar £ 200 para o evento, quando o pedido inicial de Glazebrook remontava a £ 600. Em 5 de março de 1969, Glazebrook envia nova carta para Olinto, com orçamento detalhado dos gastos da exposição, que totalizaram £ 1.114,00, entre compra e aluguel de materiais para a realização do projeto e gastos extras com segurança. Ao que tudo indica, a negociação não avançou muito, pois em 29 de abril Glazebrook volta a escrever para Antonio Olinto, cobrando as £ 200 anteriormente prometidas. Registre-se porém que a Embaixada e o Itamaraty arcaram com todos os custos de transporte das obras, além de terem disponibilizado US$ 410 para que Oiticica pudesse viajar para Londres. Cabe também mencionar que o Embaixador do Brasil em Londres, Sérgio Corrêa Affonso da Costa, e Antonio Olinto compareceram à inauguração da exposição.

Apesar de todos os percalços, a relação de Oiticica com Glazebrook parece ter sido das mais amistosas, chegando este a acolher o artista em sua casa ao perceber sua penúria[33]. "Ele veio para ficar alguns dias e permaneceu por pelo menos três meses", afirma Glazebrook em depoimento tardio. "Eu gostei muito da mostra. Era vital e diferente. E gostava e admirava Hélio enquanto pessoa. Por outro lado, confesso que falhei em prever o quanto ele se tornaria importante. Embora carismático, ele era completamente desprovido de arrogância"[34].

A exposição em cartaz

Na opinião de Guy Brett, que preparou o catálogo e escreveu o texto de apresentação da mostra,

31. OITICICA, Hélio. Experiência londrina: subterrânea, 27 jan. 1970. In: ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0290/70, p. 2.

32. Lygia Clark escreve preocupada para Oiticica em novembro, avisando-lhe dos rumores sobre a saída de Robertson, mas aconselha-o a embarcar de qualquer modo. Carta de Lygia Clark para Hélio Oiticica, de 14 de novembro de 1968. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). Op. cit., p. 80.

33. Em entrevista concedida para o Pasquim em agosto de 1970, Oiticica não menciona o auxílio concedido pelo Itamaraty e afirma ter "passado um ano em Londres nas condições mais precárias. Cheguei em Londres com dez dólares no bolso e fiquei um ano, não me pergunte como, porque é um mistério". Cf. OITICICA, Hélio. Entrevista para o Pasquim (com Capinam). In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (orgs.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 77-78. (Série Encontros).

34. MARK, Glazebrook: director of the Whitechapel Art Gallery, 1969-72. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano (orgs.). **Oiticica in London**. Londres: Tate Gallery, 2007, p. 40-41. (Depoimento).

> Experimento Whitechapel ou Experiência Whitechapel (ele [Oiticica] não usava a palavra exposição) foi um dos mais audaciosos eventos de artes visuais dos anos 1960 e 1970 em Londres. (…) Mais que uma simples e mecânica forma de behaviorismo, o *Éden* de Oiticica se revelava um convite para a brincadeira e o devaneio, cujos fins eram abertos e incondicionais. Havia *Bólides* para serem explorados com as mãos ou pelo olfato; cabines para devaneios solitários e outros espaços mais comunais; *Parangolés* para vestir e dançar; e *Ninhos*, um grupo de caixas com cerca de dois metros por um, divididas por véus, em que o visitante era convidado a torná-los habitáveis a seu próprio modo e com materiais de sua escolha. (…) Durante anos, a exposição de Oiticica foi lembrada no mundo da arte britânica. A mostra inspirou profundamente inúmeros artistas e outros que tiveram contato com ela, tendo permanecido alojado em suas mentes como uma influência libertadora.[35]

35. BRETT, Guy. Experimento Whitechapel II. In: _____. Op. cit., p. 42.

Sobre a recepção da crítica local à exposição, Brett assinala, contudo, que ela foi dividida:

> Paul Overy escreveu uma crítica favorável em *The Listener*, assim como Elizabeth Glazebrook em *Queen*. Jasia Riechardt, da *Architectural Design*, levou a obra a sério, mas não a ponto de tirar os sapatos para entrar em *Éden*. *The Observer* descartou a mostra como algo infantil, e para o *Sunday Telegraph* ela era menos interessante que "uma rampa de esqui seca". Os dois últimos críticos viram a obra de forma meramente literal e ficaram decepcionados por seu fracasso em equiparar-se ao "mundo real".[36]

36. Ibidem, p. 47.

Como assinalado anteriormente, Brett desempenhou relevante papel na difusão do trabalho dos artistas sul-americanos no Reino Unido dos anos 1960, atuando como um interlocutor qualificado, como um crítico receptivo e militante. Em sua longa carreira como crítico e curador, demonstra especial interesse pela produção brasileira moderna e contemporânea. Gostaria aqui de enfatizar que ele reconheceu de primeira hora a originalidade das propostas de Oiticica e de Lygia Clark, em especial no que dizia respeito à participação do espectador. Em livro publicado em 1968, *Kinetic art: the language of movement*, Brett ressaltou o ineditismo de suas proposições, considerando-as "uma contribuição especificamente brasileira para a arte, uma espécie de cineticismo do corpo", que vai "direto ao cerne da atividade do espectador em diálogo com o trabalho" e que se tornava tecnicamente mais primitiva – e mais fundamental – à medida que evoluía[37]. Apontava, assim, as diferenças existentes entre as propostas dos dois artistas brasileiros e as experiências contemporâneas de vários outros artistas no campo da

37. Idem. **Kinetic art**: the language of movement. Londres: Studio Vista, 1968, p. 65.

arte cinética, mais afeitas à exploração do movimento mecânico e dos efeitos óticos. Anos mais tarde, Brett dirá ter adorado o ambiente *Éden*, e por razões bastante consistentes: "Era como um campus, um assentamento, mas abstraído, generalizado, de modo a significar que nossa reação não era condicionada. Era como uma destilação de sensação e pensamento, mas livre de qualquer ego ou de imagens definidas. Cada um podia fazer dele o que quisesse. Sim, e eu fiz meu próprio ninho ali"[38]. Mas certamente não esperava uma reação completamente favorável à exposição.

Ainda a respeito da recepção da obra de Oiticica em Londres no final dos anos 1960, Marco Pasqualini aponta que

> o próprio suposto sucesso da mostra é contraditório. O contexto artístico alternativo de Londres apoiou e interagiu com as obras, enquanto um público mais tradicional (senão conservador) percebeu-as como um tipo de "parque de diversões" tropical no inverno londrino. (…) Muitas revisões nos jornais falam negativamente, considerando a proposta de Oiticica fraca, sem fundamento, e sem a capacidade de reflexão que é colocada na teoria de seus textos.[39]

De fato, ao analisarmos os artigos de jornal dedicados à mostra que se encontram nos arquivos da Whitechapel Art Gallery (dezoito ao todo, contando-se uma entrevista de Brett com o artista, publicada na revista *Studio International*, e um texto de Oiticica sobre o conceito de *Crelazer,* publicado na *Art & Artists*), faz-se evidente que a recepção na imprensa escrita foi bastante mitigada, reticente. A maioria dos artigos compara – de modo negativo – a exposição de Oiticica a outras em curso na época, em Londres (Alexander Calder, Anthony Caro, Jann Haworth e Derek Jarman) ou mesmo em Bruxelas (Soto), e tece críticas aos objetivos ambiciosos do artista, tais como:

> Em minha visão, os ambientes de Oiticica são em teoria duvidosos. Eu não acredito que este seja o caminho para fazer uma ponte entre arte e vida – e, na prática, eles são apenas parcialmente bem sucedidos. Por exemplo, eles se saem mal se comparados a alguns shows de menor importância em um parque de diversões.[40]
>
> Interessante. Novidade. Mas dificilmente o material do qual são feitas representa uma revolução política ou estética.[41]

> Talvez trate-se apenas um triste caso de uma sensibilidade brasileira em fricção com a literalidade anglo-saxã, mas temo Senhor Oiticica, que, não importa o dia, eu trocaria seus jogos pelo ambiente "não planejado" de uma

38. BRETT, GUY. Gostava da arte que produziam e gostava deles como pessoas. Assim, nos tornamos amigos. Entrevista de Guy Brett a Linda Sandino. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 14, nº 14, 2007, p. 227-229. (Edição especial Correspondência transnacional).

39. PASQUALINI, Marco. A Whitechapel Art Gallery e a internacionalização da arte brasileira: duas exposições. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 33, 2013, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2013. p. 209-225. Disponível em: <http://bit.ly/2x64SNe>. Acesso em 5 abril 2017.

40. DUNLOP, Ian. You can even paddle at this show. **Evening Standard**, Londres, 3 mar. 1969. Tradução minha.

41. HOW to be a rebel. **Daily Mirror**, Londres, 24 fev. 1969. The Inside Page, p. 15. Tradução minha.

> praia real, uma cama de verdade, árvores reais. (…) Eu nunca imaginei que acharia conveniente atestar, na imprensa, que amo andar descalço em uma praia, chapinhar na água, ou que gosto da maioria dos outros prazeres sensuais que a vida nos oferece, sem precisar participar de uma insossa escola de esqui para os sentidos na Whitechapel.[42]

> O que está acontecendo na Galeria Whitechapel (sob a nova direção de Mark Glazebrook, que tem uma tradição formidável a manter) não é uma exposição de arte. Não é exatamente um parque de diversões; as atrações são muito poucas e muito fracas. Certamente não é um happening: em comparação com a rua do lado de fora, oferece um refúgio de "não eventos". Parece mais uma bolha flutuando acima das emanações de Londres E1.[43]

> Durante minha visita, muitas pessoas pareciam estar se divertindo no ambiente criado por Oiticica. A mim, pareceu-me uma moderna e sofisticada creche, que incentivava o gozo de várias sensações táteis ou de outra ordem, para participantes adultos; ainda assim, não parecia ter grande valor.[44]

Em um dos artigos que Oiticica, em carta a Lygia Clark, considera como favorável, o autor Charles Spencer compara seu trabalho ao de Caro, para ressaltar seu caráter de impermanência e relacioná-lo "a um entendimento humano, básico e primitivo, da instabilidade da vida e de nossas necessidades e experiência". Ao final do texto, porém, Spencer comenta em tom irônico:

> Devo, no entanto, destacar o poder do conceito ocidental de artista, mesmo para Oiticica: quando visitei Whitechapel durante sua "transformação em um pedacinho de Londres para sempre Brasil", pedi um cartaz (em grande parte para obter informações). Ele insistiu em assiná-lo, transformando assim o pedaço de papel em um objeto desejável. Foi um pouco enervante.[45]

Não se trata aqui de apontar os erros e acertos na apreciação do trabalho de Oiticica pelos críticos de então, que certamente não representam a totalidade do público (especializado ou não) que frequentou a galeria, nem de questionar a validade e importância da mostra que, como vimos, vem sendo rediscutida – e valorizada – a partir de outros parâmetros. Julguei porém relevante retomar um pouco da polêmica levantada pela exposição, já que o renome alcançado pelo trabalho de Oiticica desde então parece obliterar as críticas por ele recebidas. Ademais, como observa Amanda Ruggiero, a imprensa brasileira "desde antes da exposição até a sua realização, teceu somente elogios e comentários

42. MULLINS, Edwin. This other – and unnecessary – eden. **Sunday Telegraph**, Londres, 4 mar. 1969. Tradução minha.

43. GOSLING, Nigel. Lotus-land, East London. **The Observer**, Londres, 9 mar. 1969, p. 28. Tradução minha.

44. VAIZEY, Marina. [s/título]. **Arts Review**, Londres, 15 mar. 1969. Tradução minha.

45. SPENCER, Charles. Private view: Caro and Oiticica, object and environment. **Art & Artists**, Londres, abr. 1969, p. 4. Tradução minha.

positivos sobre Hélio Oiticica e sobre a repercussão da imprensa internacional", o que tampouco confere com o ocorrido[46].

Se esse tipo de reação, hesitante e desconfiada, dos críticos londrinos talvez tenha levado Oiticica a afirmar, anos mais tarde, quando residia em Nova Iorque, que "americano é mesmo mais inteligente e mais por dentro das nossas coisas; impossível querer comparar com a Inglaterra"[47], em 1969 ele se mostrou bastante satisfeito com os resultados conquistados, não apenas em termos da montagem da exposição, mas também da divulgação e repercussão de suas ideias em um meio que ele próprio considerava então mais informado do que o do Brasil. Ressalte-se que a British Broadcasting Corporation (BBC) realizou um pequeno documentário sobre a mostra, que foi exibido no programa *Late Night Line-up*, da BBC 2. Além disso, faz-se necessário destacar a publicação da entrevista concedida por Oiticica a Brett na revista *Studio International* de março de 1969, de grande circulação e credibilidade no meio artístico, e o texto de autoria do artista "On the discovery of creleisure", na *Art & Artists*, de abril do mesmo ano. Em carta a Lygia Pape, Oiticica declara:

> Este é o meu primeiro dia de folga, já que a galeria está fechada. Foram três semanas de intensa loucura, especialmente depois da abertura, há uma semana atrás. Estar com as pessoas tem sido ainda mais desgastante do que a montagem do mostra. Insanidade total. Mas eu nunca sonhei que algumas de minhas ideias seriam tão bem recebidas, nem que acabariam tão bem. Todo mundo aqui tem mais informação, ou seja, maior experiência das coisas, e apesar do fato de não terem conhecimento de nada a nível teórico, eles têm sensações mais diretas do que eu poderia imaginar. A BBC mostrou um filme de 20 minutos da abertura, mais longo do que o da visita de Nixon a Londres, que o precedeu. Como resultado, as pessoas vêm de longe só para sentir as coisas, vestir os parangolés, tirar os sapatos no *Éden* etc. com inesperada paixão e interesse.[48]

Em entrevista concedida no Brasil em janeiro de 1970, o tom entusiasta em relação à exposição da Whitechapel persiste. Ao ser perguntado se em Londres tudo correra bem, Oiticica responde:

> Bem demais. Logo que cheguei fui visitar o grupo da Exploding Galaxy que fazia lindas experiências de arte nas ruas. (…) Montar minha exposição também foi uma experiência galáxica[49]. Vinte artistas trabalharam comigo. Foi preciso colocar lá 27 toneladas de areia, uma célula cheia d'água, armar os ninhos-lazer onde as pessoas ficavam sentadas pensando ou simplesmente

46. RUGGIERO, Amanda. **Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica**. 2014. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 45. A autora também comenta alguns dos artigos publicados a respeito da exposição na Whitechapel na imprensa londrina.

47. Carta de Hélio Oiticica a Augusto de Campos, de 16 de outubro de 1971. Cf. BRAGA, Paula (org.). Op. cit., p. 327.

48. Carta de Oiticica a Lygia Pape, de 3 março de 1969. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano (orgs.). Op. cit., p. 42. O trecho acima é uma tradução livre da versão em inglês, que foi reproduzida na publicação citada.

49. David Medalla participava do grupo Exploding Galaxy, que atuava mais como uma comunidade de artistas que compartilhava ideais e interesses genéricos e promovia manifestações de cultura alternativa. Na época da exposição na Whitechapel, Medalla e outros integrantes do grupo não se encontravam no Reino Unido, mas Oiticica foi recebido e acolhido pelos que ali estavam. Edward Pope, um dos integrantes do Exploding Galaxy, relembra um jantar que organizaram para o artista brasileiro e suas constantes visitas à exposição, em especial o tempo em que ele (Pope) passou lendo textos em um dos *Ninhos*. A respeito

> convivendo. Foi uma experiência bacana ver homens de negócio entrarem no recinto e obedecer a sugestão de tirar os sapatos para poder sentir as sensações táteis que o meu trabalho queria transmitir. Aqui no Museu ninguém tira o sapato, acho que o brasileiro custa tanto a ter um sapato que o ato de tirá-lo é assim como o de abandonar um "status".[50]

Londres, *Éden* e o *Crelazer*

Como vimos, "The Whitechapel experiment" foi a segunda exposição individual concebida por Oiticica. A primeira, intitulada *Manifestação ambiental I*, foi a única exposição individual que Oiticica realizou no Brasil, a qual ocorreu em junho de 1966 na Galeria G4, Rio de Janeiro. Deve-se ressaltar que ela já foi pensada como um ambiente integrado, composto por *Núcleos* e *Bólides*, talvez como um prelúdio à mostra de Londres, uma vez que o convite de Paul Keeler para que Oiticica expusesse na Signals já havia sido feito.

Em sua coluna no *Correio da Manhã*, Mário Pedrosa escreve sobre *Manifestação ambiental I*, tomando-a como um claro exemplo de que se iniciara um "novo ciclo de vocação antiarte, não mais puramente artístico, mas cultural", que ele chama pioneiramente de "arte pós-moderna". Neste novo ciclo, "os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais", tal qual ele percebe ocorrer na proposta de Oiticica. Comparando-a à experiência dos *Bichos* de Clark, Pedrosa assinala "que o espectador deixava de ser contemplador passivo para ser atraído a uma ação que não estava na área de suas cogitações convencionais cotidianas, mas na área das cogitações do artista, e destas participava, numa comunicação direta, pelo gesto e pela ação"[51] e conclui:

> Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo domina. (…) A ambiência é de saturação virtual, sensória. O artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores. Tudo tem de ser agora enquadrado num comportamento significativo. (…) O inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo psíquico social, pecado individual, se fundem.[52]

Como sabemos, a obra de Oiticica já era comentada e discutida no Brasil desde fins dos anos 1950. O artista não assinara o "Manifesto

da recepção da mostra em Londres, Pope declara: "Em geral, os ninhos não eram muito habitados – houve uma lacuna, você sabe, entre o que poderia acontecer em um dos ambientes do Hélio e o que de fato aconteceu. Você pode levar um inglês à água, mas não pode forçá-lo a beber". POPE, Edward. Recollection. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano (orgs.). Op. cit., p. 48. Tradução minha.

50. REGO, Norma. Mangueira e Londres na rota, Hélio propõe uma arte afetiva. In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (orgs.). Op. cit., p. 100. Artigo publicado originalmente no jornal Última Hora, em 31 de janeiro de 1970.

51. PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: ARANTES, Otília (org.). **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos 3. São Paulo: Edusp, 1998, p. 355-357.

52. Ibidem, p. 357 e 360.

Neoconcreto", mas participara com intensidade dos debates subsequentes e se tornara amigo de vários membros do grupo. Ao deixar o país, ocupava lugar de destaque no meio vanguardista brasileiro, e não somente como artista. "Esquema geral da Nova Objetividade", texto-manifesto que escreve para a exposição "Nova objetividade brasileira", de 1967, é considerado contribuição "seminal para a arte contemporânea, e não apenas a brasileira"[53]. Portanto, faz-se evidente que, diferentemente de muitos outros artistas sul-americanos que partiram para a Europa em busca de formação, Oiticica desembarca em Londres disposto a colocar em prática um sólido programa de trabalho (e não apenas um projeto expográfico) que vinha sendo gestado há alguns anos e que também fora influenciado por suas vivências no Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, e por sua participação em manifestações coletivas recentes, como *Apocalipopótese*, de 1968. Buscava maior reconhecimento para seu trabalho e para suas ideias, mas confiava que deixaria sua marca na história da arte ocidental. Contudo, não se deve negligenciar a importância da mostra aqui tratada para o artista. Como ele próprio escreveu, "a experiência da Whitechapel confirmou-me muita coisa, derrubou outras, e me conduz à meta do que pensar e de para onde ir"[54].

Para Celso Favaretto, a mostra londrina foi "um marco no programa de Oiticica: permitiu-lhe reavaliar o percurso experimental, revitalizar *Núcleos* e *Penetráveis* e experimentar as proposições do Suprassensorial em condições que não eram possíveis no Brasil"[55]. A propósito, em carta a Mário Pedrosa, Oiticica confessaria que "somente em Londres eu poderia ter conseguido colocar essa experiência-exposição em prática e realizar tantas coisas"[56]. Deve-se lembrar que o Brasil vivia então um período de forte repressão política e que muitos da geração – e da convivência – de Oiticica foram forçados a deixar o país naqueles anos ou sofreram as consequências do agravamento da tensão social.

É em "Whitechapel experiment" que Oiticica dá forma e concretiza seu conceito de *Crelazer*, sobre o qual ele escreveria recorrentemente e que impactou suas ações posteriores. Diferentemente de outras propostas artísticas interativas então em voga, que se serviam de recursos óticos e cinéticos com o objetivo de promover a participação do espectador, seja inserindo-o em ambientes com diferentes estímulos (em especial jogos de luz), seja convidando-o a manipular objetos que modificavam sua percepção visual[57], *Crelazer* tem como propósito não apenas retirar a arte do campo do espetáculo e do consumo, mas também possibilitar um novo modo de "estar no mundo", em que o repouso se torna "alimento criativo, numa volta à fantasia profunda, ao sonho,

53. FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 20.

54. OITICICA, Hélio. Crelazer. In: _____. Op. cit., p. 114.

55. FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992, p. 186.

56. Carta de Oiticica para Pedrosa, de 15 de julho de 1969. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). Op. cit., p. 46.

57. Penso aqui nas proposições do grupo GRAV (Groupe de Recherche D'Art Visuel), formado em 1960 por Horacio Garcia, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrinho, Joël Stein e Jean-Pierre Yvaral, e bastante ativo na França nos anos 1960.

ao sono-lazer, ou ao lazer-fazer não interessado"[58]. Tratar-se-á doravante, para Oiticica, de investir não mais na realização de obras de arte isoladas, mas no lazer não repressivo, não representativo, criativo, "que não se deixa aprisionar por valores burgueses, não se submete à mera diversão, mas busca liberar as aspirações humanas da alienação de um mundo opressivo"[59].

Conforme afirma Paula Braga, *Éden* tem como proposta a suspensão do curso das coisas banais:

> dentro do Bólide cama de juta ou na tenda preta Caetano-Gil, que integram o *Éden*, o tempo é depurado. Deitado dentro da cama-bólide, o que se percebe não é a imagem, e sim a duração de cada um. Não é preciso percorrer o espaço expositivo, não é preciso chegar a nenhum fim, simplesmente estar em contato com a própria duração.[60]

Nesse espaço de abrigo e absorção, "aberto a vivências, à produção de novos significados"[61], o participador constrói "seu mundo, com os elementos da sua subjetividade", a partir das sensações despertadas pela obra. O artista é aquele "que propõe estruturas abertas diretamente ao comportamento"[62]. "Eu tinha algumas ideias que eu achava que eram muito abstratas, mas de repente elas se tornaram reais", escreve Oiticica para Brett quando elaborava seu projeto *Éden*. "A criatividade é inerente a todos, o artista deve apenas inflamá-la, atear fogo, libertar as pessoas do seu condicionamento – o velho modo de olhar para o artista como alguém inatingível está morto"[63].

O conteúdo político-social, de cunho coletivo, de suas proposições se faz evidente. Nesse contexto, as sensações, assinala Tania Rivera ao discutir o trabalho de Oiticica,

> não tem valor em si, como percepção, mas são estopins para alguma ação do sujeito sobre ele mesmo. O sujeito, em sua singularidade, é reafirmado e buscado, mas não no âmbito do puramente individual. Seu aparecimento é profundamente coletivo e tem impacto social, realizando uma junção entre social, psicológico e ético.[64]

Celso Favaretto vai além, ao afirmar que o programa de Oiticica deve ser compreendido como uma "prática revolucionária":

> O que era visado era a transformação da arte em outra coisa, um além-da-arte ainda indeterminada – uma proposta em desenvolvimento em toda parte e que, de qualquer maneira, implicava mudanças nas referências à

58. OITICICA, Hélio. A obra, seu caráter objetal, o comportamento. In: _____. Op. cit., p. 120-121.

59. RIVERA, Tania. O reviramento do sujeito e da cultura em Hélio Oticica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 19, 2009, p. 114.

60. BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica**: singularidade, multiplicidade. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 176.

61. FAVARETTO, Celso. Op. cit., p. 189.

62. OITICICA, Hélio. A obra, seu caráter objetal, o comportamento. In: _____. Op. cit., p. 120.

63. Carta de Oiticica para Guy Brett, de 2 de abril de 1968. In: WHITECHAPEL ART GALLERY. **Whitechapel Gallery archive**. Londres, 2009, WAG/EXH 2/122. Tradução minha.

64. RIVERA, Tânia. O reviramento do sujeito e da cultura em Hélio Oiticica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 19, 2009, p. 114.

> vida em projetos diversos de renovação da sensibilidade contemporânea que explora a provisoriedade do estético e ressignifica a criação coletiva e o político da arte. A tendência básica do programa de Oiticica era a transformação da arte em outra coisa; em "exercícios para um comportamento" operados pela participação".[65]

Logo após sua experiência na Whitechapel, Oiticica escreve o texto "The senses pointing towards a new transformation", para apresentação no simpósio First International Tactile Sculpture Symposium, que mencionarei novamente adiante. Seu interesse em divulgar suas ideias do modo mais amplo possível leva-o a enviar esse texto para a revista *Studio International*, com vistas a uma publicação que nunca ocorreu[66]. Nele, Oiticica revela-se seguro de não poder continuar suas experiências *Crelazer* em espaços de museus e galerias[67]. Cabe lembrar que Oiticica já havia abordado o tema em texto de 1968, no qual relacionava seu conceito de "recinto-proposição" às experiências primeiras de Mondrian e Schwitters em torno da "casa-obra" e declarava que "a insuficiência das estruturas de museus e galerias de arte, por mais avançados que sejam, é hoje em dia flagrante e trai, em muitos casos, o sentido profundo, a intenção renovadora do artista. (…) Já se vê que a velha sala de museu, eclética, dando para outra onde se exibe outra "obra completa" etc., não dá mais pé"[68].

Em maio de 1969, logo após o encerramento da mostra na Whitechapel, Oiticica visita Lygia Clark em Paris, onde ela residia desde setembro de 1968, mas não se interessa pelo circuito parisiense, comentando em carta à amiga que "se sentiu bem infeliz em Paris, não viu grandeza em nada"[69]. Nesta mesma carta, Oiticica critica o clima de desconfiança e competição pueril que encontrou na França, inclusive da parte de Clark, desdenhando ainda a relação conflituosa existente entre outros artistas sul-americanos e se colocando avesso a esse tipo de disputa por mercado:

> esse negócio de sempre comparar meu trabalho com o seu, tentando *diminuir o sentido profundo do meu*, me irrita e na realidade não existe: no meu trabalho posso estabelecer relações *a posteriori* ou não com o seu, mas nada devo a ele, nada devo a *ninguém* – sei o que faço e penso, por isso há anos escrevo [sobre seu trabalho] para deixar tudo claro. (…) Essa merda de competição, da qual você me cita o caso Soto-Le Parc, penso assim: não pertence a meu mundo depois que formulei a ideia de *Éden*, e *Crelazer*: é coisa velha, do passado, pertence à classe de *pensamentos corruptos*, opressivos, que são a contradição do que quero com o *Crelazer*.[70]

65. FAVARETTO, Celso. Deslocamentos: entre a arte e a vida. **Ars**, São Paulo, v. 9, n. 18, 2011, p. 100-101. Em entrevista concedida a Gilse Campos, na ocasião de seu primeiro retorno ao Brasil, em janeiro de 1970, Oiticica declara: "Para mim, a participação do espectador e introdução de elementos sensoriais foram importantes para a introdução de uma nova forma de comportamento (que é muito mais dirigido à vida diária), e não a criar uma nova forma de arte. Isso para mim não interessa, acaba virando objeto". Cf. CAMPOS, Gilse. Uma arte sem medo. In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (orgs.). Op. cit., p. 89-90. Artigo publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, em 29 de janeiro de 1970.

66. Nesse mesmo período, Lygia Clark articulava na França a organização de um dossiê sobre Oiticica na revista de vanguarda *Robho*, editada pelo crítico Jean Clay e pelo poeta Julien Blaine. Oiticica inclusive enviou vários de seus textos para Clay e aguardava ansiosamente pela publicação, que acabou não ocorrendo. Todavia, em 1971, *Robho* publica um dossiê dedicado ao corpo e à unidade do campo perceptivo (*Unité du champ perceptif: interaction des corps: architectures vivantes: pivots humais: pratique tribale*), no qual o trabalho de Oiticica é comentado, sem maiores destaques, juntamente com a obra de diversos outros artistas, de diferentes nacionalidades.

A querela com Clark foi passageira, pois logo em seguida, em julho de 1969, viajam juntos para Long Beach, na Califórnia, para participar do First International Tactile Sculpture Symposium, no California State College. Ao retornar para o Reino Unido, Oiticica passa três meses em Brighton como artista residente do Gardner Arts Centre, vinculado à Sussex University, onde retoma elementos da mostra londrina e dá continuidade a seu programa ambiental, montando diversos tipos de *Ninhos* com os estudantes da universidade. Ao escrever sobre esta proposta de "núcleo-casa", que fundamentaria seu projeto *Barracão* (uma comunidade "enorme", orgânica, que almejava executar no Rio de Janeiro), Oiticica mencionaria sua similaridade com a "experiência total a que se entrega[va] o grupo Exploding Galaxy de Londres":

> A casa onde, vivem, que pode não ser só aquela mas será a que houver onde quer que andem, tem esse caráter de um ambiente-recintotal – até a comida, o comer, o vestir, o ambiente em si, mostram que lá com eles a vida e a obra não se podem separar, pois na realidade não há essa diferença mesmo.[71]

Como observou Brett, Oiticica "demonstrou muito pouco interesse pelo mundo *mainstream* da arte britânica. Para ele, as façanhas do Exploding Galaxy apresentavam uma perspectiva mais excitante do que a *New British Sculpture*. Ele ficou fascinado pela metrópole de Londres e fez muitos amigos aqui, mas sua mente estava constantemente no Brasil, em particular no Rio de Janeiro"[72]. Contudo, na opinião de Michael Asbury,

> O impacto de Londres em Oiticica foi profundo. Ele conferiu uma dimensão internacional à sua crença em práticas não institucionais, mas talvez ainda mais importante, ele o fez redirecionar sua tentativa de dar forma a um caráter mítico brasileiro. Além disso, Oiticica experimentou um sentimento ambivalente de identidade, em Londres. Apesar de totalmente envolvido com dinâmicas culturais brasileiras, ele sofreu a consequência comum da migração, a perda de pertencimento.[73]

Ao comentar sobre sua estadia em Londres e em Brighton em texto escrito já no Brasil, Oiticica destaca a importância de suas relações com o Exploding Galaxy, relações essas que, a seu ver, "não eram acidentais: houve sempre uma ligação espiritual e uma finalidade mútua". Afirma, ademais, que lá chegara "ao limite de tudo: a necessidade de desenvolver cada vez mais algo que fosse extra-exposição, extra-obra, mais do que o objeto participante, um contexto para o comportamento,

---

67. Para Paula Braga, trata-se de texto fundamental para a compreensão do pensamento e das proposições de Oiticica dos anos seguintes. Cf. BRAGA, Paula. Op. cit., p. 169-179.

68. OITICICA, Hélio. A obra, seu caráter objetal, o comportamento. In: _____. Op. cit., p. 119.

69. Carta de Hélio Oiticica para Lygia Clark, de 7 de junho de 1969. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). Op. cit., p. 104.

70. Ibidem. p. 102. (Grifos do artista). Nesta mesma carta, afirma ainda que "a ideia de objeto-arte vendável é coisa do passado – objeto-arte não existe hoje para mim, escrevi muito sobre isso e é uma posição real a que devo ser fiel; quero um novo comportamento, integral, que exclua toda sorte de ideia corrupta, pequenês do mundo de arte, classe social (diferenças), intolerância com pessoas nas relações etc". Cf. Ibidem, p. 102-103.

71. OITICICA, Hélio. A obra, seu caráter objetal, o comportamento. In: _____. Op. cit., p. 121.

72. BRETT, Guy. Recollection. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano (orgs.). Op. cit., p. 14 e 16.

73. ASBURY, Michael. This other Eden: Hélio Oicica and subterranean London. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano (orgs.). Op. cit., p. 38.

para a vida". E continua, enfatizando uma vez mais, o quanto as experiências ali vividas apontaram-lhe novos caminhos: "à minha atividade atual no seu todo, quero chamar de 'subterrânea': não será exposta, mais feita, seu lugar no tempo é aberta"[74].

Oiticica retorna da Inglaterra ao Brasil em janeiro de 1970 e concede algumas entrevistas sobre seu trabalho (aqui parcialmente citadas), nas quais comenta sua passagem pela Europa e fala sobre seus projetos futuros. Todavia, não quer "aparecer nem fazer coisas públicas, pois seria uma compactuação com o regime"[75]. Logo em seguida, apesar de suas recorrentes críticas ao sistema de arte e às instituições artísticas, aceita o convite feito por Kynaston Macshine para participar de "Information", mostra realizada entre julho e setembro de 1970 no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque e que se tornará um marco na história das exposições de cunho experimental[76].

Oiticica residirá por oito anos em Nova Iorque, a princípio subsidiado por uma bolsa da Fundação Guggenheim. Lá dará sequência às experiências *Crelazer*, elaborando projetos diversos e fundando o que Paula Braga considera a grande questão do artista nos anos 1970: o "além-participação". Em Nova Iorque, seu trabalho transbordará de vez para fora dos limites estreitos das instituições artísticas, voltando-se para o espaço de convívio público, seja a rua, seja o espaço privado compartilhado. Seu apartamento é por ele transformado em um espaço feito de muitos *Ninhos* (*Babylonests*), nos quais vivia, trabalhava e recebia seus amigos, certo de com isso estabelecer um cotidiano criativo, um lazer insubmisso, que assumia a instabilidade e a precariedade como um convite a descobertas e mutações constantes.

74. OITICICA, Hélio. Experiência londrina: subterrânea, 27 jan. 1970. In: ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0290/70, p. 1-2.

75. Carta de Hélio Oiticica para Lygia Clark, de 23 de dezembro de 1969. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). Op. cit., p. 128.

76. Para Paula Braga, em "Information" Oiticica usa o museu não como lugar de acontecimento da obra, mas como lugar de propagandear informes sobre a obra. Ao instalar seus *Ninhos* no MoMA, Oiticica "usa o museu como vitrine, para tornar seu trabalho conhecido em Nova York", afirma a autora. In: BRAGA, Paula. Op. cit., p. 192-193. Segundo Amanda Ruggiero, foi devido à visibilidade da "The Whitechapel experience", Hélio Oiticica foi convidado para participar da exposição "Information". RUGGIERO, Amanda. Op. cit. p. 189.

Maria de Fátima Morethy Couto é professora livre-docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas [Unicamp] e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico [CNPq]. Autora do livro *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960* [Ed. Unicamp, 2004] e coautora/organizadora dos livros *ABCdaire Cézanne* [Flammarion, 1995], *Instituições da Arte* [Zouk, 2012], *Espaços da arte contemporânea* [Alameda, 2013], *História das artes em exposições: modos de ver e de exibir no Brasil* e *Histórias da arte em coleções* [Riobooks, 2016].

Artigo recebido em 20 de julho de 2017 e aceito em 4 de setembro de 2017.

133
ARS
ano 15
n. 30

Frederico Coelho*

1970: *pause / play.*

1970: pause / play.

palavras-chave:
Hélio Oiticica; 1970; História da Arte; Artes Visuais

Este artigo aprofunda a trajetória de Hélio Oiticica durante o ano de 1970. Trata-se do momento em que ele retorna de uma série de viagens e trabalhos internacionais em 1969 e se prepara para um longo período vivendo em Manhattan a partir de 1971. Nesse breve interregno carioca, Oiticica simultaneamente faz balanços de seus últimos anos de trabalho e realiza uma série de novas frentes de ação através do cinema, da música, do design e da escrita. É quando, também, o artista consolida uma nova rede de parceiros e ideias que, nos anos seguintes, se expandem em direção ao "experimental" e seus diversos desdobramentos.

keywords:
Hélio Oiticica; 1970; Art History; Visual Arts

This article delves into Hélio Oiticica's trajectory during 1970. At the time, he returned from a series of international trips and works in 1969 preceding a long period as a Manhattan resident as of 1971. During this brief hiatus in Rio, Oiticica simultaneously takes stock of the previous years of work and carries out several new fronts in cinema, music, design, and writing. This is also when the artist establishes a new network of partners and ideas that in the upcoming years expanded towards the "experimental" and its several outgrowths.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro [PUC-Rio].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.134367.

Tô fechado pra balanço.
Meu saldo deve ser bom.
Gilberto Gil, "Fechado pra balanço", 1969.

1970

Este ensaio aborda um brevíssimo momento na trajetória de Hélio Oiticica: um ano em que, pelas circunstâncias de sua biografia, transformou-se em uma espécie de intervalo. Após uma temporada no exterior durante 1969, em janeiro do ano seguinte, ele retorna ao Rio de Janeiro e afirma não ter "lugar no mundo". Antes de retomar sua vida em sua casa no Jardim Botânico, circulara entre Londres, Sussex, Paris, São Francisco e Nova Iorque. O retorno, porém, é breve. Ainda em dezembro do mesmo ano ele embarcaria para viver sete anos ininterruptos em Manhattan.

Apesar desse perfil de transição entre dois períodos (pós-Londres e pré-Manhattan), 1970 foi um ano intenso para o artista. Funcionou como balanço do (muito) que vinha sendo feito até então e como abertura para novas possibilidades de ação. Após retornar de uma série de experiências profissionais na Europa e no Estados Unidos, Oiticica permaneceu ampliando seus objetivos críticos e teóricos em novas frentes, pondo cada vez mais à prova seu distanciamento da ideia de arte visual como "produção de objetos" e seu caminho em direção ao *experimental*, confirmando sua convicção em não submeter seu trabalho aos moldes tradicionais do mercado e da institucionalização da arte brasileira daquele momento.

O ano de 1970 foi também um momento em que os postulados construídos durante a intensa e produtiva década de 1960 se expandiram radicalmente[1]. No Rio de Janeiro, em plena ditadura civil-militar e sem seus parceiros mais próximos (Lygia Clark já morava em Paris, Mário Pedrosa estava em vias de sair para o exílio e os compositores tropicalistas estavam em Londres, por exemplo), o artista encontra outros grupos de ação e desenvolve novas formas de trabalhar suas ideias e suas habilidades plásticas. Além disso, 1970 é também o ano em que ele se aproxima definitivamente dos novos nomes surgidos no campo experimental brasileiro – artistas e intelectuais relacionados, principalmente, à música e ao cinema, mas também à poesia, às artes cênicas e ao design.

Vale lembrar que, desde sua experiência londrina, Hélio já desejava fazer filmes, publicar livros e mergulhar de forma mais intensa na produção de textos ligados a registros literários. É como se *Éden*, sua

1. Paula Braga apresenta este momento na obra de Oiticica a partir de suas relações com o debate conceitual da arte mundial e os passos decisivos do artista em suas formulações singulares sobre o tema. Cf. Conceitualismo e vivência. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 259-276.

bem-sucedida experiência ambiental realizada na Whitechappel Gallery em fevereiro de 1969, tivesse levado seu trabalho a uma culminância de formulações propostas até então. O transbordamento do artista também se relaciona à revisão de alguns pontos defendidos nos anos anteriores, como a busca de uma marca nacional singular e a crença em abordagens relativas às representações da "vanguarda brasileira" (presente em textos como "Esquema geral da nova objetividade", publicado em 1967). A breve experiência internacional com coletivos de artistas, apesar de não tirar de seu método de trabalho a necessidade de isolamento e estudo, certamente fora um dos vetores que contaminaram esse interesse por novas áreas de ação estética e o seu afastamento de premissas relativas a pertencimentos nacionais ou a grupos específicos que Oiticica esvazia em sua obra subsequente.

O que trabalharei nas páginas a seguir será justamente o momento de deslocamento – físico e intelectual – de um artista que atravessara os anos 1960 debruçado em um intenso projeto pessoal de produção acerca da sua obra. Basta citarmos o *tour de force* que Hélio faz entre 1962 e 1969 a partir da constante formulação dos *Núcleos*, dos *Penetráveis*, dos *Bólides*, dos *Parangolés*, do *Ambiental*, do *Supra-sensorial*, do *Éden*, do *Crelazer* e do *Barracão* (para ficarmos apenas com algumas de suas linhas de força). A partir de sua viagem para Londres, ele inicia um processo de expansão contínua para novas frentes de ação que atingirá sua força plena durante a década seguinte. As artes visuais, enfim, engolem definitivamente o cinema, a música, a imagem fotográfica e a escrita fabuladora. A marca local-universal da *Tropicália* se transmuta em palavras-ideias cosmopolitas, como a *Subterrânia* ou o *Mundo-abrigo*. Para Hélio, a condição do artista experimental brasileiro (e latino-americano) não seria mais exercida no âmbito de uma vanguarda fechada de um país, mas em uma clandestinidade criativa "mundializada".

Ao mesmo tempo em que Oiticica retorna ao Brasil, 1970 é o período em que ele se dedica a encontrar alguma forma crítica – e prática – de sair do país de qualquer maneira. Essa vontade de ir embora do Brasil é narrada em cartas para amigos que moravam no exterior ou em textos e entrevistas em que ele frisava as condições inviáveis de uma adversidade que, contrariando seu famoso *Parangolé*, ele não queria viver. Esse desejo de sair faz que o ano seja, para o artista, uma passagem forçada por onde ele não podia mais estar. Esse distanciamento dos "problemas nacionais" e seus desdobramentos nas artes visuais foram aos poucos ganhando tons agudos na perspectiva de quem não pertencia ao que, naquele momento, representava o senso comum e a inteligência do país. Na busca de saídas possíveis para tal passagem,

Hélio acaba conseguindo migrar para os Estados Unidos no final do mesmo ano. Antes dessa ida definitiva, ele passa um período entre junho e julho montando seus *Ninhos* na exposição "Information", ocorrida no Museum of Modern Art (MoMA) durante o verão nova-iorquino com curadoria de Kynaston McShine. Em seguida, logo que retorna ao Rio, ganha a bolsa da Fundação Guggenheim para residir durante quase dois anos na cidade que viria a chamar de "Abrigo do Norte". Hélio só retornaria ao Brasil sete anos depois.

Assim, de alguma maneira, 1970 é o momento em que um artista visual de carreira e fama consolidadas no Brasil está se espraiando pelo mundo. É quando sua transgressão se torna cosmopolita em novas frentes de ação. A investigação estética que sua geração promoveu entre "dentros" e "foras" (como o *Caminhando* de Lygia Clark ou os *Ovos* de Lygia Pape) passa a incidir na sua própria existência política. Viver dentro ou fora do Brasil; sucumbir ou sobreviver ao fechamento completo de seu quadro repressor: estes se tornam pensamentos constantes.

Se nos anos 1950 Oiticica era representante dos esforços estéticos em prol da constituição de uma modernidade brasileira e se, nos anos 1960, ele fez parte de uma comunidade artística que buscava debater uma ideia de "arte brasileira" e uma "nova imagem" para sua vanguarda, a partir de 1970 o Brasil se torna uma ideia abstrata no seu cotidiano. Fora do país, Hélio constrói uma outra sensação de pertencimento por meio da produção intelectual de sua geração. Parafraseando seu amigo Torquato Neto, era Oiticica quem enviava, para colunas ou para textos esparsos em jornais e revistas, como *Flor do Mal*, *Pasquim*, *Navilouca* ou *Pólem*, as notícias "do lado de fora". Estar fora e agir dentro, não ser mais parte do "Brasispero" que Waly Salomão nomeava em 1972, fez que muitos textos e obras do artista ganhassem força pela sua liberdade de ação e pensamento. Ao contrário dos parceiros que ficaram "do lado de dentro" e foram presos, torturados, internados ou que se suicidaram, Oiticica pôde substituir o signo hegemônico do medo pelo projeto permanente de "experimentar o experimental". Seu corpo, em vias de ataques repressores no Brasil, ganha em Manhattan uma liberdade de ir e vir em sua plena potência criadora. Já seus amigos que ficaram no país tiveram que, em alguma medida, elaborar as falências sucessivas de projetos artísticos e pessoais. Tais descompassos são, também, os frutos do que o ano de 1970 legou para a trajetória do artista.

Talvez justamente por essa mobilidade que lhe deram uma exposição e uma bolsa fora do Brasil, o que contribuiu para que o artista passasse a aplicar na vida o dado experimental que ideias como *Crelazer* e *Barracão* já apontavam em anos anteriores. Em seu famoso

loft na Segunda Avenida de Manhattan, construiu uma série de *Ninhos* individuais, como aqueles feitos antes na Universidade de Sussex e na "Information", do MoMA. Viver comunitariamente e planejar espaços em que o lúdico e o sensorial funcionassem na mesma intensidade que as performances artísticas eram temas que Oiticica falava constantemente no período. Tais movimentos decorrem, também, de sua experiência londrina, quando seu trabalho atinge momentos anunciados pelo próprio artista como definitivos em sua reflexão sobre procedimentos comunitários e ações coletivas.

Não que isso fosse novo em sua trajetória. Afinal, desde seus primeiros anos como artista, ainda nos anos 1950, Oiticica convivia com formações coletivas e filiações de grupo – seja com os eventos ao redor da arte concreta, seja com o engajamento neoconcreto. Na década seguinte, o mergulho na vida comunitária da quadra de escola de samba e da vida no morro da Mangueira, a "comunidade germinativa" formada ao redor do tropicalismo musical e de acontecimentos como *Apocalipopótese*, de 1968, também fizeram com que a força coletiva fosse parte da produção de um artista cuja motivação de suas obras visava a interação com participadores.

Em Londres, porém, esse impulso coletivo que atravessava o seu trabalho ganha um contexto preciso dentro das práticas ligadas ao universo da contracultura internacional. As comunidades, como a do coletivo de artistas ingleses Exploding Galaxy (que, vale frisar, ele não morou, porém conviveu), os eventos performáticos de espaços, como o Arts Lab, as casas sempre cheias de amigos e visitantes de Gilberto Gil e Caetano Veloso, os shows de rock com suas plateias acampadas e, principalmente, sua experiência *Éden*, fizeram que Londres desse a Oiticica uma nova perspectiva de um problema que o atravessava há tempos[2].

Isso nos leva a abrir caminhos para investigar os textos de 1969 e 1970, cuja temática do lazer e da comunidade estão presentes. Além disso, aponta para a dispersão produtiva de Oiticica ao fornecer a ele novas possibilidades de multimídias para suas pesquisas. O *Supra-sensorial* e seus desdobramentos em direção ao "experimental" passam por essas convivências com músicos, cineastas, escritores, atores, poetas e demais perfis intelectuais que o estimulam a transbordar a prática das artes.

2. Os principais eventos vividos por Oiticica no período londrino são sintetizados no documento "Experiência londrina: Subterrânia", escrito em 27 de janeiro de 1970.

Pause

Hélio desembarca no Rio no dia 15 de janeiro, pleno verão. Segundo ele, volta por total falta de perspectivas em Londres. Mesmo com a expansão de seu nome e de sua obra, após a exposição de seus

trabalhos na Universidade de Sussex, precisa se reorganizar financeiramente. Para sua surpresa, é assediado por jornais para uma série de entrevistas sobre seu retorno. Trazia da temporada europeia, porém, um novo dado que transformaria sua relação com a cidade. Ironicamente, não eram suas obras ou ideias, mas seu cabelo. Ao deixá-lo crescer, tornou-se um alvo público de, nas suas palavras, agressividade e libertinagem. Em diversas cartas desse período, reclama que seu cabelo comprido é motivo de chacota nas ruas e nos lugares que frequenta e que, na imprensa local, tornou-se "prato diário de coluna social"[3]. Quando não o agridem, acham que estaria implícita uma liberdade sexual que o artista também considerava fora de lugar. Vale ressaltar que o período em Londres e sua passagem por São Francisco e Nova Iorque fez Oiticica ampliar suas reflexões sobre sua homossexualidade ao incorporá-la como tema em alguns dos seus escritos, como "Hermaphrodipotesis", de 1969. Apesar disso, o clima conservador do Rio de Janeiro de 1970 o arremessa em uma série de complicações cotidianas que marcam ainda mais o não lugar de sua persona libertária.

3. FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica**: cartas – 1964-74. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 149.

Esse dado "menor" do seu cabelo deve ser expandido para as diversas restrições que o artista começa a fazer a respeito da cidade e do Brasil. O conservadorismo, a falta de dinheiro e uma fama pública que Oiticica chamou, em cartas para Lygia Clark, de "folclore marginal" ao seu redor são alguns dos elementos que estimulam uma retórica agressiva contra o cotidiano do Rio de Janeiro. Em carta escrita para a artista em 19 de fevereiro, afirma:

> Aqui em casa fiz as seguintes leis: para vir, hora marcada, proibido maconha, revólver, marginal etc. Imagine que agora resolveram fazer o maior folclore de tudo isso, e ainda dizem que eu inventei a coisa; muita gente tem sido presa por isso etc.[4]

4. FIGUEIREDO, Luciano. Op. cit., p. 137.

Tal impacto negativo pode ser expresso logo no primeiro mês de seu retorno. É quando Oiticica recebe o convite de Ferreira Gullar para escrever um depoimento sobre o estado atual das artes brasileiras. O texto deveria ser publicado em um volume especial da *Revista Civilização Brasileira*, porém acaba saindo no livro *Arte brasileira hoje*, editado pela Paz e Terra em 1973[5]. Intitulado "Brasil diarreia", seu teor radical quase em tom de manifesto causa embates entre o artista e o antigo amigo e parceiro Gullar. A perspectiva anárquica e corrosiva de temas como a "falta de caráter" da formação brasileira, os paternalismos nacionalistas, a folclorização e o saudosismo produz um curto-circuito nas convicções mais ortodoxas do autor de *Cultura posta em questão* (1965) e *Vanguarda*

5. GULLAR, Ferreira (org.). **Arte brasileira hoje (situações e perspectivas)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

e subdesenvolvimento (1969), selando de vez o afastamento entre ambos. Apesar disso, Oiticica permanece respeitando Gullar e suas ideias, mesmo sabendo que se encontravam em trajetos intelectuais inconciliáveis. A respeito disso, vale citar uma carta escrita por ele a Caetano Veloso, em 21 de fevereiro de 1970, por comentar um encontro com o crítico e poeta após entregar o texto para sua apreciação:

> Gullar tem ódio porque escrevi um texto para ele (vai sair na revista civilização, que ainda tem pescador com anzol e tudo na capa, como diz Décio), porque digo que Brasil é diarreia, e tudo o que não possue [sic] um pensamento 'exportável' universal-crítico ou tudo que não seja o *experimental*, é conivência e diluição na diarreia. Ficou puto, e ontem que o encontrei no Zepelim (Odete me arrastou para lá) disse que insinuo que aqui se deve abrir as pernas para a cultura estrangeira; expliquei a ele que para mim não existem culturas brasileira e estrangeira, etc.; ele estava obsessivo, e raciocina tudo em fórmulas; mas o bom é que tenha ficado intrigado com problemas que coloquei que o chocaram. Essa ideia da diarreia é a que mais gosto. É mais do que geleia geral. Há um teto que se abaixa e engole tudo.[6]

6. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/ Programa Hélio Oiticica (AHO/ PHO) 0670.70.

Nesse trecho de carta, vemos algumas marcas da época, como o bar Zepelim, espaço de artistas e intelectuais em Ipanema, a amizade de Oiticica com Odete Lara, que conhecera provavelmente em 1968 durante as filmagens de *Câncer*, filme de Glauber Rocha no qual ambos participam, além da crítica ao componente "nacional-popular" tanto de Ferreira Gullar quanto da *Revista Civilização Brasileira*, publicação que articula a esquerda brasileira pós-golpe de 1964. "Brasil diarreia", portanto, serve para Oiticica como marcação radical de suas ideias sobre o Brasil, a arte e o lugar do artista naquele momento. Rejeitar nacionalismos redutores – sejam eles vindos da direita ou da esquerda – e aplicar violência discursiva em um ambiente de pasmaceira detectado pelo autor eclode em conflitos abertos com velhos amigos como Gullar.

O texto também ganha importância em 1970 na trajetória de Oiticica por apresentar uma prosa que se remete a escritos dos anos anteriores, como "Posição e programa" de 1966. Ela articula na mesma intensidade as reflexões sobre o sistema da arte e os problemas de um pensamento crítico a respeito da situação do país. Em seu primeiro parágrafo, Oiticica pergunta "quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro" no bojo de problemáticas que sua obra enfrentava diretamente: "a criação de uma linguagem" e o "destino de *modernidade* no Brasil" para além de sua "cultura"[7].

7. GULLAR, Ferreira. Op. cit., p. 147, grifo do artista.

Vale lembrar que sua reflexão sobre o país e seu papel na geopolítica do Ocidente já emergia nos anos anteriores. Ao viver por um período a perspectiva externa de artista latino-americano – e, portanto, subdesenvolvido – em uma cidade europeia, Oiticica confirmou a necessidade de uma "linguagem" singular para propor uma outra "modernidade" brasileira – cosmopolita, libertária e crítica. Em 19 de janeiro de 1969, um ano antes de "Brasil diarreia", o artista escreve em Londres o já referido "Hermaphrodipotesis", texto que propõe a "descoberta do mundo (MARGINWORLD)" em seu viés "extra-Brasil".

É nesse período também que Oiticica desenvolve o termo *Subterrânia* para designar seu não lugar no mundo. A *Subterrânia* deve ser vista, sobretudo, como uma espécie de demarcação conceitual do seu espaço de atuação profissional, formulada em desdobramentos e reflexões posteriores à proposta da *Tropicália* de 1967. Ao longo de alguns anos, diferentes textos e falas de autoria do artista definiram e redefiniram novas perspectivas e usos diferenciados da *Subterrânia* a cada propósito de ação em seu trabalho[8]. Sua obra se movimenta nesse espaço múltiplo e multiplicador por meio de estratégias específicas para diferentes ocasiões. Ela é uma prática feita "sob" (do inglês, *under*) o "solo" (do inglês, *ground*) das práticas oficiais vinculadas às instituições e ao mercado. *Underground*, assim, é traduzido por Oiticica ao pé da letra, isto é, "debaixo da terra" (aqui a palavra "terra" pode ser entendida tanto como solo quanto como globo terrestre). Trata-se de perceber a produção de uma obra no "sul do sul do mundo".

Aos poucos, *Subterrânia* se torna um jogo de espaços integrados cujo cenário – e inimigo – é a cultura burguesa ocidental estabelecida nos grandes centros mundiais. Sua divisão principal era demarcada por uma superfície dominante, porém profissional (estabelecida) e um subsolo dominado, porém experimental (marginal). Norte e Sul, razão e risco, afluência e precariedade, são polos desse mesmo espaço em que *Subterrânia* faz parte. Uma cultura do contra, uma cultura feita no contrário da afluência e da racionalidade, opondo o "sobre" ao "sub". Oiticica formula uma contracultura singular (brasileira e latina) feita no interior do próprio ventre da cultura dominante. O artista nessa posição estaria em condições de subverter ou transforma de dentro para fora o espaço, redefini-lo a partir das bordas e da sua própria marginalidade em relação ao polo dominante da superfície. Estar *underground* era estar, literalmente, embaixo da terra: no sul da geografia econômica, no subsolo, na subterra, no submundo.

É no âmbito dessas ideias que Oiticica redige "Brasil diarreia". Ao se deparar com a "coni-convivência" de valores que não aceitava ou

8. Dois textos com esse nome foram publicados em *Aspiro ao grande labirinto*, livro com escritos de Hélio Oiticica, publicado em 1986.

que não poderiam permitir a produção de uma obra com viés cada vez mais experimental e transgressor, toda sua reflexão sobre a condição "subterrânea" ganha novo posicionamento. Para ele, o Brasil de Emílio Garrastazu Médici nos estertores do "milagre econômico" era o país do luto. Após a devastação feita pelo AI-5 e o sucesso passageiro da política econômica civil-militar, o país atravessava o auge de seu ufanismo nacionalista e do moralismo burguês. Segundo o texto, "propor uma mudança é mudar mesmo, e não conviver com o banho de piscina paterno-burguês ou com o mingau da 'crítica d'arte brasileira[9]'".

9. GULLAR, Ferreira. Op. cit., p. 148.

Play

Mesmo com todos esses pontos de tensão na sua breve estadia brasileira, o período em que Hélio Oiticica retorna para sua casa, na rua Engenheiro Alfredo Duarte, é intenso. Disposto a trabalhar com cinema, consegue realizar figurinos e cenário para um filme de Antonio Carlos Fontoura, *O cangaceiro eletrônico*[10]. Além disso, aproxima-se pessoalmente de Rogério Sganzerla, aprofunda sua amizade com Ivan Cardoso e Neville d'Almeida e está decidido a fazer cinema de alguma forma. O contato com a obra de Andy Warhol em Londres – em especial com o filme *Chelsea girls* – fez que ele escrevesse roteiros (como *Nitrobenzol & Black Linoleum*) e iniciasse um processo que, no ano seguinte em

10. Para um estudo acurado das relações de Oiticica com as artes cênicas e o cinema, cf. a tese de doutorado de Cássia Maria Fernandes Monteiro, intitulada *Ambientes em jogo: o espaço cênico de Hélio Oiticica*, defendida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Unirio em 2016.

Manhattan, redundaria em um curso na New York University (NYU), algumas tentativas de filmes super-8 (como *Agripina é Roma-Manhattan* e *Brasil Jorge*), participações em pequenos curtas também de super-8 de Andreas Valentin (como *One night on gay street* e *All language*) e, com Neville, o desenvolvimento dos "quasi-cinemas" das *Cosmococas*. Durante 1970, a relação de Oiticica com o meio cinematográfico brasileiro, portanto, faz que ele consiga estabelecer de fato um novo espaço criativo em sua trajetória.

É também o período em que, por diferentes caminhos, o artista visual entra no campo da música popular da cidade por meio de parceiros ligados à "comunidade germinativa" que se desenvolveu ao redor dos compositores tropicalistas e seus parceiros – principalmente Jards Macalé, José Carlos Capinam e Gal Costa, grupo que se reúne após o exílio forçado de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Tal ideia de uma comunidade criativa ao redor dos compositores baianos e do grupo de músicos e parceiros reunidos em seus trabalhos aparece em textos que Oiticica escreve sobre o tema entre 1968 e 1969, como "A trama da terra que treme – o sentido de vanguarda do grupo baiano", o artigo "Tropicália: the new image", além da série "Tropicália time series", com dois textos específicos sobre Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Oiticica compõe com Macalé a canção experimental "Putney Jill", além de conceder entrevista ao *Pasquim* ao lado de Capinam. Por fim, participa com a criação de cenários para shows de Gal Costa na boate Sucata e faz a capa de seu disco *Legal*. Vale ressaltar também, nesse momento musical, sua amizade iniciada com o artista e músico norte-americano Lee Jaffe, em passagem pelo Brasil. A gaita de Jaffe será uma presença marcante para Oiticica, registrada em diversas cartas e textos escritos em 1970. Após seu período no Brasil, Jaffe segue amigo do artista e se torna parceiro de outros nomes importantes do período, como Miguel Rio Branco, Gordon Matta-Clark e Vito Acconci, três nomes com os quais os trabalhos de Oiticica mantinham diálogos.

Estas duas frentes de trabalho, cinema e música, de alguma forma, ajudam financeiramente Oiticica a permanecer na cidade sem visar a exposições, algo que, na sua concepção, era fora de cogitação. A experiência de Londres, a recepção do seu *Éden* e a construção dos *Ninhos* na Universidade de Sussex conduzem o artista a um intervalo na busca de reformulações. Em uma carta escrita em fevereiro para Walmir Ayala, Oiticica recusa a participação em uma exposição de artistas brasileiros em Milão, Itália, alegando justamente esse momento de esvaziamento que vivia após a experiência londrina. Cito a carta:

> Depois de minhas atividades europeias do ano passado, seria desastroso para mim aparecer agora, em Milão, com 5 obras velhas; não tenho nada novo para mostrar nem propor, principalmente na Europa; resolvi que sumirei por uns tempos, até que possa renovar minha proposição.[11]

11. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0667.70.

Já em outra carta, esta para Lygia Clark, datada de 16 de maio de 1970, Oiticica faz um longo resumo de suas atividades, das novas amizades e dos temas tratados durante o ano. Em determinado trecho, fuzila o meio artístico carioca. Citando Oiticica novamente:

> Quanto às artes plásticas (que termo antigo!), a merda total, acho tudo fraquíssimo, e as pessoas se dedicam mais a fofocas do que a outra coisa; não há pensamento, nem nada.[12]

12. FIGUEIREDO, Luciano. Op. cit., p. 149.

A perspectiva radical do *Crelazer* e o desejo de produzir espaços de convivência coletiva não eram vistos por ele como propícios a tal meio artístico local. Pelas suas cartas, o que ele realmente queria no Rio era dar continuidade às experiências londrinas vinculadas ao cinema e aos textos fabuladores – os *contos* e poemas que vinha produzindo desde

anos anteriores e que, em Londres, tornam-se mais densos e satisfatórios para seu autor.

Talvez uma das poucas experiências em que ele se dedica durante o ano seja a ação coletiva ORGRAMURBANA, produzida por Luís Otávio Pimentel, amigo de Oiticica e do grupo que se constituía naquele momento na cidade ao redor do cinema experimental e das experiências com super-8. O evento ocorreu no Aterro do Flamengo, como fora outra experiência de mesmo perfil, *Apocalipopótese*, em 1968. Em um breve texto poético sobre o evento, um dos seus trechos deixa a marca de um artista em expansão de suas práticas:

> Limite – fardo factual – criação de situação ou colocar em pauta; problemas de criação e cultura não interessam: fazer e pronto – música é legal: filmar melhor que projetar: projetar-se – chinfra; lançar o fio; COBIÇAR um sarro.[13]

13. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0331.70.

A palavra escrita, seja ela poética, seja ela crítica, aparece em textos como esse e em muitos outros do período. Para Oiticica, ela produz poderosas conexões criativas e pessoais durante 1970. É o ano em que sua relação com Waly Salomão ganha força por meio de conversas ao redor dos primeiros textos do poeta baiano que, em 1972, seriam reunidos no livro *Me segura que eu vou dar um troço*. Segundo relatos feitos por Waly em diferentes momentos de sua vida, foi Oiticica o primeiro a ler poemas como "Apontamento do Pav dois", escrito em fevereiro daquele ano durante um período que passou no presídio do Carandiru em São Paulo, e o primeiro a lhe dar a força necessária para publicá-los – a ponto de propor a diagramação imediata deles. Waly sai da prisão, em São Paulo, em fevereiro de 1970 e no mês seguinte já frequenta a casa de Hélio, que lhe dá abrigo. No mesmo ano, o irmão de Waly, o também poeta Jorge Salomão, vai morar com o artista.

Nesse período, Oiticica escreve dezenas de textos, entre poemas e prosas poéticas, sob os mais variados temas e diálogos. Produz um caderno de cinquenta páginas com textos – alguns datilografados posteriormente – cujas designações são "poemas", "contos" e "romance" (o uso de aspas decorre das formas que não correspondem necessariamente ao formato intitulado). Nesse caderno, por exemplo, lemos prosas poéticas e poemas visuais trabalhados em canetas de diferentes cores, incluindo diálogos e dedicatórias que vão de Torquato Neto e Lygia Pape, passando por Raymundo Colares até Orelhinha, amigo preso em Bangu e personagem de alguns poemas do período. A escrita criativa-poética de Oiticica será decisiva em seu período em Manhattan, momento em que seus textos produzidos em profusão ensejam um projeto longo e,

por fim, não realizado de publicação (*Newyorkaises*). Se ele escrevia poemas desde 1964 (com a série intitulada "Poética secreta"), é a partir de 1968 que tais textos atingem densidade para seu autor. Em 1969, ocorre a explosão dessa produção, tornando-se para ele parte substancial de seu trabalho e não apenas um desvio exótico de sua criação. No período carioca de 1970, sua escrita permanece em expansão e amadurece de acordo com suas transformações[14].

14. Para conferir as relações produtivas de Oiticica com a escrita e seu projeto nova-iorquino de livro, cf. COELHO, Frederico. **Livro ou livro-me**: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

Um tempo aberto

Assim, o cinema, a música e a escrita, três caminhos criativos que ganham força e espaço na trajetória de Oiticica em Manhattan, têm em 1970 seu ponto de virada. Não que antes desse momento fossem áreas ignoradas por ele, porém é como se o artista saísse de um espaço de fruição para um espaço de criação. Como hipótese, podemos indicar a convivência com a produção musical de Caetano Veloso e Gilberto Gil, as conversas com Torquato Neto e Rogério Duarte, a retomada do diálogo com Haroldo e Augusto de Campos, criando um novo círculo de trocas e ideias. Em 1968, Oiticica conhecia todos e fez com alguns trabalhos importantes. Além dos mais próximos aos músicos, tinha ligações com Glauber Rocha e permanecia ligado a Lygia Clark, Lygia Pape e criava vínculos com novos nomes das artes visuais, como Rubens Gerchman, Antonio Dias e Carlos Vergara.

Essa ampliação de sua comunidade criativa é fundamental para compreendermos textos e declarações de Oiticica durante a década de

1970. É quando suas ideias acerca da arte, do corpo, da performance e da escrita incorporam o rock como princípio ordenador, ou quando o "quasi-cinema" das *Cosmococas* centralizam seus interesses criativos. É também quando, por fim, correspondências permanentes com os irmãos Campos indicam um período agudo de leituras que se aprofundara durante os anos em Londres. O que geralmente foi visto por parte da fortuna crítica sobre sua obra como um período excessivamente disperso, pode ser pensado como momento de ampliação do vocabulário criativo. Também são os anos em que surge a palavra-conceito *repertório* para definição das muitas referências coletadas por ele em um campo experimental na cultura mundial e, imediatamente, articuladas em seus trabalhos e suas propostas abertas.

O que se apresenta de forma embrionária durante 1969, um período sem espaço definido de moradia, atravessa a vida carioca de 1970 em compasso de espera para explodir nos anos seguintes em Manhattan. As *Cosmococas*, seu projeto interrompido de livro, ou seus filmes comprovam sua particular "desmaterialização do objeto" e o deslocamento para um estado criativo multimídia – como, aliás, muitos artistas de sua geração no Brasil e no mundo. Concluo o artigo citando mais uma vez Oiticica. Pela permanente textualização de si mesmo, ele é quem melhor sintetiza esforços de pesquisa e debate sobre seu trabalho. No já citado documento "Experiência londrina: subterrânia", ele coloca as ideias de balanço e transformação em evidência ao apontar, após as intensas experiências de 1969, um novo horizonte de ação pessoal e artística. Para Oiticica, o mundo tinha se tornado pequeno, o Brasil tinha se afundado na diarreia e cabia ao artista aprofundar as consequências críticas de estar vivo e produzir uma atividade não mais "exposta", mas "feita". Uma atividade, por fim, cujo "lugar no tempo é aberto":

> Quero criar uma linguagem, não importa como; se planejo cinema-experiência e uma ideia para "peça" experiência-participação, tudo é a continuação das experiências plásticas; agora, as transformações que se davam mais formalmente num nível plástico, mais linearmente (menos linear do que se poderia supor, no entanto), estão se processando num nível a meu ver maior e mais fundamental: sinto uma liberdade interior fantástica, uma falta de compromisso formal absoluto: não existe mais a preocupação em criar algo que evolua numa linha daqui pra lá: creio que a maior ambição ainda seja a de procurar uma forma de conhecimento, ou formas de conhecimento, por atos espontâneos de criação.[15]

15. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0290.70.

Bibliografia complementar

BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica**: singularidade, multiplicidade. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano (eds.). **Oiticica in London**. Londres: Tate, 2007.

COELHO, Frederico. **Livro ou livro-me**: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica**: cartas 1964-74. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

GULLAR, Ferreira (org.). **Arte brasileira hoje (situações e perspectivas)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

MONTEIRO, Cássia. **Ambientes em jogo**: o espaço cênico de Hélio Oiticica. 2016. x 322 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA FILHO, César (org.). **Hélio Oiticica**: museu é o mundo. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**: qual é o parangolé? e outros escritos. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Os demais textos citados de Hélio Oiticica são retirados dos documentos digitalizados e compilados pelo Projeto HO.

Frederico Coelho é doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade [PPGLCC] da Pontifícia Universidade Católica [PUC-Rio], onde também é professor. Pulicou livros como *Eu, Brasileiro confesso minha culpe, meu pecado – cultura marginal no Brasil 1960 e 1970* [Civlização Brasieira, 2010] e *Livro ou Livro-me – os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* [EdUERJ, 2010]. Organizou com Cesar Oiticica Filho o livro *Conglomerado-Newyorkaises* [Azogue, 2013].

Artigo recebido em 12 de julho de 2017 e aceito em 31 de agosto de 2017.

149
ARS
ano 15
n. 30

Maria Angélica Melendi*

Legal no ilegal: as *Cosmococas*, a *Subterrânia* e os jardins do Museu.

Legal within ilegal: the *Cosmococas*, the *Subterrânia* and the Museum's gardens.

palavras-chave:
Cosmococas; *Subterrânia*; cocaína; participador; obsolecência

Este ensaio procura refletir sobre a montagem das cinco instalações que compõem o "Bloco-experiências in cosmococa: programa in progress", de autoria de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida que se encontram em exposição permanente no Instituto Inhotim. Postulam-se uma série de reflexões sobre a pertinência e a eficácia destas obras, nunca montadas em público durante a vida do artista.

keywords:
Cosmococas; *Subterrânia*; cocaine; participador; obsolescence

This study seeks to reflect upon the five installations that compose the "Bloco--experiências in cosmococa: programa in progress", by Helio Oiticica and Neville d'Almeida, which is in permanent exposition at Inhotim Institute. We also propose a set of reflections upon the relevance and effectiveness of these works, never installed in public during the artist's life.

* Universidade Federal de Minas Gerais [UFMG].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.138503.

Mil loucuras que não posso dizer aqui;
tudo legal, porém; legal no ilegal, morou?
Hélio Oiticica

Em uma carta escrita a Lygia Clark, em 14 de maio de 1971, Hélio Oiticica relata seu encontro com o cineasta *underground* Jack Smith[1], a quem considera "uma espécie de Artaud do cinema"[2]. No extenso parágrafo que lhe dedica, Hélio descreve o *loft* de Smith, que também lhe servia de *set* de filmagens: "um labirinto de coisas inacreditáveis, que parecem filmes, e tudo o que acontece é como se estivesse acontecendo num tempo de filme"[3]. No meio da descrição, o artista diz: "fui a uma projeção de *slides* com trilha sonora, uma espécie de quase-cinema, que foi incrível"[4]; e assim continua fascinado pelas roupas exóticas, pelos refletores de teatro, pela fusão do espectador e performance e pela vivência de um ritual não ritualístico, de um rito sem mito.

***

Hélio Oiticica percebeu como a cocaína formava um desenho singular sobre a capa do disco *Weasels Ripped my Flesh* de Frank Zappa & The Mothers of Invention (1970), enquanto a cheirava na companhia de Neville d'Almeida, no seu *loft* em Nova Iorque[5]. Na capa do LP, a imagem do desenhista Neon Park mostra um homem sorridente de terno que parece estar se barbeando, mas o barbeador que segura em sua mão, do qual sai um fio elétrico, transforma-se numa doninha que arranha e morde seu rosto, deixando traços de sangue nas feridas. Uma mistura de horror e humor impregna a ilustração, cruel paródia de um anúncio dos anos 1950 dos *Schick Electric Shavers*. A observação dos desenhos que as linhas brancas da cocaína formavam sobre o desenho de Neon Park, lembra Gonzalo Aguilar, teria levado o artista a meditar sobre a criação de obras que recriassem as cerimônias do êxtase[6].

***

> EU-NEVILLE não "criamos em conjunto" mas incorporamo-nos mutuamente de modo q o sentido da autoria é tão ultrapassado quanto o do plágio: é JOGO-JOY: nasceu de blague de cafungar pó na capa do disco de ZAPPA WEASELS RIPPED MY FLESH: quem quer a sobrancelha – e a boca?: sfuuum!: pó-SNOW: paródia das artes plásticas: paródia do cinema[7]:

1. Jack Smith (1932-1989) foi diretor e ator pioneiro do cinema *underground*. Smith foi um dos primeiros proponentes das correntes estéticas conhecidas como "camp" e "thrash", usando meios de produção sem orçamento para criar uma cosmogonia visual influenciada pelo kitsch hollywoodiano e pelo orientalismo. Seu filme *Flaming Creatures* deu início à cultura drag como se conhece atualmente.

2. FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica**: cartas 1964-74. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 204.

3. Ibidem, p. 205.

4. Ibidem, p. 204.

5. Cf. AGUILAR, Gonzalo. **Hélio Oiticica**: a asa branca do êxtase: arte brasileira 1964-1980. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 166.

6. Ibidem, p. 166.

7. OITICICA, Hélio. Bloco-experiências in cosmococa: programa in progress. In: ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/ Programa Hélio Oiticica (AHO/PHO) 0301/74, p. 9.

***

Entrei numa *Cosmococa* em 1994, quando a Galeria São Paulo montou, pela primeira vez no Brasil, a *CC5 Hendrix War*, que faz parte do projeto "Bloco-experiências in cosmococa: programa in progress", de 1973. Depois de uma certa expectativa, penetrei num recinto fechado onde havia várias redes penduradas. As instruções convidavam a se deitar numa delas enquanto se escutava uma trilha sonora, acompanhada por *slides* gigantescos que ocupavam as paredes e o teto. As transparências mostravam a capa do disco *War Heroes*, de Jimi Hendrix (1972), sobre a qual Neville tinha desenhado linhas brancas de pó. O convite ao repouso das redes estendidas era perturbado pela música violenta e pela sucessão de *slides* que, no apagar e acender das luzes, deixavam perceber as mudanças do desenho. Como os outros participadores, deitei-me na rede e nela fiquei absorta e atenta àquele espaço de suspensão. A galeria, a rua Estados Unidos, os Jardins, São Paulo, o Brasil, tudo estava longe.

***

As *Cosmococas* nunca foram montadas em situação de exposição enquanto Oiticica estava vivo. Porém, sabe-se de algumas montagens particulares no seu *loft* em Nova Iorque[8]. Na sua grande retrospectiva de 1992, que começou pelo Witte de With, Roterdã, e se seguiu no Jeu de Paume, Paris, e na Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; coordenada por Chris Dercon, Luciano Figueiredo e Catherine David, foram expostas *CC1 – Trashiscapes* e *CC3 – Maileryn*, recriadas por Neville d'Almeida, que divide a autoria do projeto.

Em 2003, na então Galeria Fortes Vilaça[9], foram exibidas mais de uma centena de imagens impressas em *cibachrome* dos slides que formavam parte das *Cosmococas*: *CC1 – Trashiscapes*, *CC2 – Onobject* e *CC3 – Maileryn*. O *release* enviado para a imprensa explicava que nas fotos misturam-se capas de discos e livros, jornais e objetos de uso diário do apartamento de Hélio em Nova Iorque. Esclarece também que, enquanto Neville d'Almeida desenhava com trilhas de cocaína sobre os objetos escolhidos, Oiticica fazia as fotografias. Além disso, anuncia uma segunda etapa da mostra para os meses seguintes na qual serão apresentados (e postos à venda) os *cibachromes* de *CC4 – Nocagions* e *CC5 – Hendrix War*, citando Waly Salomão:

> *Cosmococa* é a pletora da linguagem. Construção intersemiótica de sequências de imagens que adquirem sentido por desencadearem uma série de

8. O artista menciona a data da montagem no seu *loft*: "13 de março de 1973: NEVILLE DE ALMEIDA: LOFT 4 BAYLONESTS: TRASHISCAPES". Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0301/74, p. 16.

9. Hoje Fortes D'Aloia & Gabriel.

> referências, projetadas ou explícitas, que elas citam, apropriam, parodiam e geralmente transformam.[10]

Só que a citação nada revela do exibido na exposição "Momentos-frame: cosmococa"[11]. O texto de Waly refere-se à obra, um espaço de imersão onde se dá, de fato, a pletora da linguagem: escuridão, sombras, imagens luz, movimentos e deslocamentos, sons e silêncios, ar e água: a iminência do êxtase. O que a galeria exibe são apenas imagens impressas e avulsas dos *slides*, fotos que podem ser penduradas numa parede, caras e esnobes, como um *souvenir* de luxo: pobres fragmentos de alguma coisa que já não mais existe como totalidade.

***

Em 2006, a *CC4 – Nocagions* foi montada na Galeria Nara Roesler; novamente peregrinamos, desta vez no Jardim Europa, e penetramos o espaço sagrado. Uma grande piscina, um jogo de luzes azuis e verdes refletindo na água, o tiquetaquear do velho projetor de *slides*, os próprios *slides* – branco brilho sobre o livro branco –, a música. Algumas garotas deslizavam para dentro da piscina: não tinha vindo preparada, não tive coragem. Preferi ficar sentada numa espreguiçadeira vendo os reflexos na água: verde-azul-verde-branco. Sobre o livro de John Cage: a cocaína, o canudo, o canivete aberto, fechado, o som. Depois, a avenida Europa, as vitrines, os carros de luxo, o trânsito do fim da tarde, o Jardim Europa. São Paulo.

***

> a) determinar projeção (quantos projetores e de q modo projetar)-ambiente – outra ação qualquer – duração e timing de projeção- maneira de incidir TRILHA-SOM em CARRUSSEL DE SLIDES ————————indoors ou outdoors
> b) determinar idem idem só q para performance pública indoors ou outdoors: a natureza dessas PERFORMANCES já não as submete de início à limitação característica das artes plásticas etc.: como com as de JACK SMITH a situação-espaço-PERFORMANCE funda um NOVO NÚCLEO DIONISÍACO:[12]

***

A série consiste de nove instalações multimídia (CC1-CC9), das quais foram montadas seis. As *Cosmococas*, que se exibem permanente em Inhotim, são as cinco primeiras feitas em colaboração com o cineasta

10. FORTES D'ALOIA & GABRIEL. **Hélio Oiticica**: momentos-frame, cosmococa II. 25 abr. 2003. Disponível em: <http://bit.ly/2x2cwHh>. Acesso em: 29 ago. 2017.

11. OITICICA, Hélio. Hélio Oiticica: momentos-frame, cosmococa II. São Paulo, SP: Galeria Fortes Vilaça, 2003.

12. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0301/74, p. 16.

Neville d'Almeida, entre março e agosto de 1973: *CC1 – Trashiscapes*; *CC2 – Onobject* sobre Yoko Ono; *CC3 –Maileryn*, que utiliza a capa do livro de Norman Mailer sobre Marilyn; *CC4 –Nocagions*, a partir do livro *Notations*, de John Cage; *CC5 – Hendrix War*, sobre a capa de *War Heroes*. Oiticica cria no mesmo ano, com Thomas Valentin, a *CC6 – Coke head's soup*, com a capa de *Goat's head soup* dos Rolling Stones (1973). Além dessas, descreve num documento as *CC7*, para Guy Brett, e *CC9*, para Carlos Vergara.

A última a ser montada foi a *CC6 – Coke Head's Soup*, que consta de 26 *slides* com o rosto de Mick Jagger, cuja projeção dura 12,3 segundos cada um. A última projeção é apenas a luz do projetor sem transparência alguma, e dura mais de cinco minutos, o tempo dos 26 *slides* seguidos. Ruidosa, escuta-se a versão dos Rolling Stones da canção *Sister morphine* (1971), sobre a qual se incluíram sons improvisados, barulhos e silêncios. Os participadores podem se sentar ou deitar sobre um chão acolchoado[13].

13. Montada de 6 a 24 de fevereiro de 2013 no Hamburger Bahnhof do Museum für Gegenwart, em Berlim, Alemanha.

***

Sticky fingers, o disco que os Rolling Stones gravaram em 1971, e que incluía a canção *Sister morphine* de Marianne Faithfull (1965), devia girar repetidamente na vitrola de Hélio Oiticica naqueles anos. Na letra da canção, um homem está no hospital depois de sofrer um acidente de carro; na sua dor, evoca "*Sister morphine, sweet cousin cocaine*"[14]. As drogas são promessas de alívio da dor e, da enfim chegada da morte, quando apenas lhe restam "*the clean white sheets stained red*"[15].

Doce prima cocaína. Hélio escreve a Lygia em 11 de julho de 1974 e compara a energia que emana da carta da amiga com "uma cafungada da PRIMA, (…) nossa velha amiga cocaína"[16], e anuncia: "eu e a PRIMA nos casamos e de tão nobres nem nos abaixamos mais para pegar papel do chão ou coisas de dona de casa…"[17]. Suas referências à droga continuam numa carta de outubro do mesmo ano, desta vez num tom irônico:

> Dou sempre uns nomes e sei que você vai curtir: por exemplo: um dia apareceram com algo que denominei NEM TUDO O QUE RELUZ É OURO (…) nem preciso explicar aqui trivialidades e falta do que fazer que me agradam e me fazem querer contar[18].

O tom trágico da canção de Faithfull, proibida em vários países por sua menção às drogas, parece ter sido rasurado pelo artista que, na correspondência à amiga, apropria o termo "prima" para tecer elogios

14. FAITHFULL, Marianne; JAGGER, Mick; RICHARDS, Keith. Sister morphine. Intérprete: Marianne Faithfull. In: FAITHFULL, Marianne. **Something better/sister morphine**. Londres: Decca Records, 1969, 1 LP, Faixa 2.

15. Os brancos lençóis limpos manchados de vermelho.

16. FIGUEIREDO, Luciano (org.). Op. cit., p. 225-226.

17. Ibidem. p. 225.

18. Ibidem, p. 236-237.

aos estados provocados pela droga. Estaria esse discurso relacionado à criação das *Bloco-experiências em cosmococas*? Não encontramos referências ao trabalho no livro organizado por Luciano Figueiredo em 1996 e agora fora de catálogo. Os herdeiros dos artistas estariam preocupados em reter informações da correspondência mantida entre ambos ou, pelo menos, mantê-las ocultas por algum tempo? No Programa Hélio Oiticica do Itaú Cultural[19], organizado por Lisette Lagnado, os textos sobre as *Cosmococas*, abreviadas pela sigla CC, estão à disposição dos pesquisadores.

19. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0371/74.

***

> PRESENÇA DA COCAÍNA como elemento-prop nas primeiras CC não significa q essa presença seja obrigatória ou q justifique a ideia-INVENÇÃO de COSMOCOCA-PROGRAMA IN PROGRESS: essa PRESENÇA é mais um lado da blague geral: why not? se se usam tintas fedorentas e tudo q é merda nas "obras de arte(plásticas)" porque não a PRIMA tão branca brilho e tão afim aos narizes gerais?[20]

20. Idem. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0301/74.

***

Depois de algumas décadas e de várias exposições no Brasil, e no exterior, cinco das nove *Cosmococas* se encontram atualmente no Instituto Inhotim, no município de Brumadinho (MG), perto de Belo Horizonte, onde uma nova galeria, denominada Cosmococas, foi construída especialmente para abrigar as obras de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida, permanentemente em exposição no acervo do museu.

Saindo da Galeria Fonte, após fazer uma curva à esquerda e subir um pequeno morro, avista-se a Galeria Cosmococas. O prédio, projeto da empresa Arquitetos Associados, aparece no parque verdejante como uma massa obscura formada pela articulação de blocos prismáticos em ângulos retos. Um edifício de pedra, algo entre fortaleza e monumento se levanta do terreno em declive como uma presença estranha. No interior dela, ao redor de um *hall* revestido da mesma pedra, estão as cinco salas onde foram instaladas as *Cosmococas*, em uma organização que se pretende não hierárquica.

Provavelmente a Galeria Cosmococas é uma das maiores atrações de Inhotim. Apesar de existir no local um texto de parede explicativo, este é lido sem maiores reflexões. Os visitantes não hesitam em seguir as instruções de tirar os sapatos e rapidamente mergulham no *hall* escuro em direção às *Cosmococas*. Em cada uma delas, os participadores,

muitos dos quais crianças ou adolescentes, agem freneticamente, às vezes impulsados por seus pais, às vezes por conta própria. A piscina penumbrosa de *CC4 – Nocagions* parece a de um clube qualquer numa tarde de verão; os balões laranjas e amarelos de *CC3 – Maileryn* são estourados logo depois da galeria ser aberta; as redes balançam frenéticas em *CC5 – Hendrix War*; em *CC2 – Onobject*, os visitantes jogam um ao outro os sólidos geométricos de espuma; ninguém repousa lixando unha no *CC1 – Trashiscapes*, os gritos do público deixam a trilha sonora praticamente inaudível. Os *slides* – agora projeções digitais – passam sem que quase ninguém repare neles: *flashes* de luz, imagens estranhas de um mundo passado.

Percebemos claramente que para a maioria dos visitantes contemporâneos a obra perdeu muitos dos seus sentidos, e sem dúvida incorporou outros. As fotografias das obras que aparecem em publicações como o catálogo da exposição "Cosmococa – programa in progress"[21], realizada no Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (Malba) em 2005, mostram um público comedido, satisfeito, em situações de contemplação, relaxamento ou interação discreta. Quando as *Cosmococas* se transformaram num playground e por quê?

21. Cf. OITICICA, Hélio; D'ALMEIDA, Neville. **CC – programa in progress** (catálogo da exposição). Buenos Aires: Malba, 2005.

***

Julia Rebouças, que atuou na curadoria do Instituto Inhotim de 2007 a 2015, menciona as dificuldades da manutenção das obras. Além disso, cita como exemplos a renovação constante dos balões de *CC3 – Maileryn*, que em feriados ou períodos de muita afluência de público, leva a obra a ser fechada mais de uma vez ao dia, porque os visitantes os estouram e é necessário que estejam inteiros para a existência desta; a pintura das paredes é refeita constantemente; é necessário repor os colchões; consertar os sólidos geométricos; manter a higiene da piscina. A curadoria e o educativo do instituto vêm debatendo diferentes soluções, mas a situação continua difícil. Atualmente os visitantes, cuja entrada é limitada em número, são advertidos para não estourar os balões, e os menores de 18 anos não podem usar a piscina sem a supervisão de um adulto responsável.

Deveríamos ter em mente que as *Cosmococas* foram criadas como diálogo com o *underground* nova-iorquino, que se passaram mais de quarenta anos desde suas invenções e, portanto, provêm de um lugar e de um período muito específico e diferente. Hélio Oiticica, como Lygia Clark, apostava na participação ativa dos espectadores – ambos entenderam que essa participação devia ser estimulada enfaticamente e fizeram disso uma agenda. Porém, como Julia Rebouças destaca, hoje

"essa ideia de participação tem sido enviesadamente retomada na forma de interação, o combate à narratividade simplista tem rendido aleatoriedade e esvaziamento conceitual"[22].

***

O uso da cocaína como material gráfico é outro problema intrínseco à apresentação pública do trabalho. No interior da galeria, no *hall* que antecede às salas, o trabalho está descrito num texto de parede adequado. A solução tomada pelo Instituto Inhotim parece ser mencionar dados ineludíveis e não dar maiores explicações. Evidentemente, a articulação de imagens, luzes, sons e objetos num ambiente fechado desvia a atenção do participador desinformado, que provavelmente desconhece tanto os personagens que aparecem nas capas dos livros e discos quanto as próprias publicações. Explicar detalhadamente o trabalho seria penoso (quando não arriscado) nos dias de hoje, enquanto deixar o participador livre de entender o que quiser diminuiria as obras.

Na década de 1970, a possibilidade de expor essas obras provavelmente era remota até mesmo no espaço *underground* nova-iorquino e, apesar disso, o artista redigiu instruções para que fossem montadas num espaço público. Na atualidade, quando o tráfico de drogas afeta a vida cotidiana das cidades latino-americanas e deixa saldos de morte e destruição, cabe se perguntar sobre a recepção dessas obras e dos parâmetros que regem sua montagem.

Como resolver, então, o paradoxo de mostrar num espaço privilegiado um trabalho que acreditamos ter sido concebido para manter uma existência subterrânea? Lembremos que nesse período Oiticica tinha manifestado seu desejo de deixar de expor em galerias ou museus e procurar espaços diferentes para inserir suas obras, pois apostava no desenvolvimento de uma cultura *underground* brasileira, que ele, com Torquato Neto, chamara de *Subterrânia*, como paralelo à *Tropicália*.

Como Gonzalo Aguilar destaca, alguns dos textos de Hélio Oiticica jogam obsessivamente "com as diferentes possibilidades do prefixo sub desde conceitos muito arraigados nas ciências sociais latino-americanas, como 'subdesenvolvimento', até outros, como 'sublime', de longa tradição no campo da teoria estética"[23].

***

SOU EU É VOCÊ É AMÉRICA LATINA SUL-SUB embaixo da terra longe do falatório dentro de você condição única de criação: do mundo para o

22. REBOUÇAS, Júlia. A relação entre o cinema e as artes visuais ou a retomada de um programa de liberdade. In: BRASIL, André; ROCHA, Marília; BORGES, Sérgio. (orgs.). **Teia 2002-2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012, p. 315-325.

23. AGUILAR, Gonzalo. Op. cit., p. 169.

Brasil: no Brasil→ no submundo algo nasce germina culmina ou é fulminado como fênix nasce da própria cinza→ *sub-terra* romântico cafona clássico ortodoxo folk-pop consciente místico lírico (+ neo + sub-tudo) Tropicália é o grito do Brasil para o mundo → subterrânia do mundo para o Brasil:[24]

***

Em 2009, na Universidade Nacional de Bogotá, no VII Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, financiado pelo Ministerio de Cultura de Colômbia e pela prefeitura de Bogotá, entre outras entidades, a artista cubana Tania Bruguera promoveu um encontro entre diferentes protagonistas dos conflitos políticos colombianos que falariam de suas experiências. Convocou para uma mesa redonda três personas, que representavam um paramilitar, uma guerrilheira e uma camponesa sem-terra deslocada de sua região por causa da guerrilha, e dirigiu a cada um deles a seguinte pergunta: "O que é para você um herói?". Os espectadores relataram que, depois da primeira intervenção, uma assistente de Bruguera apareceu no meio da audiência com uma travessa de cocaína nas mãos. Algumas pessoas olharam receosas e muitas consumiram. Vários artistas presentes saíram da sala e logo depois a ação foi suspensa pelas autoridades da universidade.

***

Santiago Rueda Fajardo afirma que o "problema narco" espalhado pelo continente americano foi abertamente abordado pelas artes visuais somente na Colômbia e no México. O autor utiliza esse termo porque com ele pretende cobrir todas as etapas do processo: produção, processamento, tráfico e consumo de drogas, não somente o tráfico. Desde a década de 1990, artistas colombianos consagrados, como Beatriz Gonzáles e Ethel Gilmour, começaram a tratar do tema, já abordado por artistas mais jovens em Salões Regionais e de Arte Jovem. O rosto de Pablo Escobar, corpos destroçados, armas, objetos usados no consumo da droga, inclusive a representação de linhas de cocaína associadas a emblemas da morte, são imagens recorrentes na arte colombiana contemporânea[25]. No mesmo sentido, podem ser mencionados, no México, os trabalhos de artistas como Minerva Cuevas, Francis Alÿs e, sobretudo, de Teresa Margolles e do grupo Semefo.

Entretanto, no Brasil, onde as obras sobre o "problema narco" ainda são raras – para não dizer inexistentes –, o *Bloco-experiências em*

24. OITICICA, Hélio. Subterrânia. In: INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo: Itaú Cultural, 2002, AHO/PHO 0382/69.

25. Cf. RUEDA, Santiago. **Una línea de polvo**: arte y drogas en Colombia. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2009.

cosmococas parece ser um precedente, ainda que aponte para outros lugares. Oiticica não está preocupado (nem poderia) com os problemas de produção, processamento ou tráfico. A redescoberta da cocaína em Nova Iorque o submerge numa *ego trip* de euforia, que poderia ser lida tanto como uma forma de resistência à situação de repressão e exílio artístico, como um recuo em respeito aos seus projetos anteriores. Aguilar acredita "que as *Cosmococas* significam um retrocesso, um redobro e até podemos dizer, uma redução drástica do campo experimental"[26], e seria assim possível pensar com o autor que, por causa do acirramento da ditadura, Oiticica recusa o espaço público – museus, parques, praças, ruas – e opta por um espaço íntimo, fechado, uma sala que pode ser acondicionada em qualquer lugar, até na própria casa. Nela, o participador entraria num corpo a corpo com a força marginal e transgressiva da droga que atravessaria seus sentidos, num ambiente aconchegante onde é confortado por objetos relacionais, imagens luminosas que estouram em intervalos de *flashes* e *rock'n'roll*. Oiticica não oferece a droga, como fará anos depois Bruguera, nem descreve seus efeitos, como antes descreveram Freud, Benjamin, Michaux, Huxley e Burroughs. Somente a exibe, uma poeira cintilante, sobre os rostos agigantados de Marilyn, Yoko, Jimi e Mick, rostos fora de si, que não pertencem à vida, mas que vivem nas telas. Aqueles rostos estrangeiros e famosos que estavam começando a povoar nosso submundo, subsul, longínquo e reprimido.

26. AGUILAR, Gonzalo. Op. cit., p. 59.

***

Em conferência ministrada no Instituto Inhotim, em setembro de 2009, com motivo da inauguração do *Penetrável magic square #5, de luxe*, de 1977, Lisette Lagnado insistiu no perigo que rondava a montagem das obras de Oiticica: "o esvaziamento de uma relação entre a arte e sua conjuntura histórica"[27]. Quase meio século depois da criação das *Cosmococas*, o contexto histórico está completamente diferente; fora e dentro do Brasil vemos brotar e prosperar as sementes de um autoritarismo moralista que acreditávamos extinto. Nesse ponto de vista, as *Cosmococas* se impõem como obras ainda transgressoras, capazes de ir contra o fluxo paralisante da hipocrisia burguesa. A proposta delimita espaços de gozo sensorial total, cavernas de imersão onde o corpo é submetido aos influxos de uma sensação representada: uma "paródia das artes plásticas, uma paródia do cinema", como o próprio Hélio declara[28].

27. Anotações feitas pela autora durante a palestra de Lagnado, em 30 de setembro de 2009.

Nessa paródia (que hoje deixou de sê-lo), o corpo está tensionado nos seus limites físicos: a morte está à espreita no êxtase da droga, nos enfrentamentos com a polícia, nos porões da repressão. *A voz*

28. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0301/74, p. 9.

do morto / atrás do muro, lembra o samba de Caetano Veloso[29]. Essa voz é a de Manoel Moreira, conhecido como Cara de Cavalo, o bandido morto com mais de uma centena de balas disparadas pela polícia do Rio de Janeiro. Também atrás do muro ressoam as vozes de Alcir Figueira da Silva, que se suicidou antes de ser alcançado pela polícia; a de José Miranda Rosa, o Mineirinho, morto em 1962 com treze balas em seu corpo, evocado por Clarice Lispector na crônica *Mineirinho*; a de Micuçu, *The burglar of babylon*, no poema de Elizabeth Bishop; mas há muitas outras vozes que sussurram atrás do muro: as de Torquato Neto, Raymundo Collares, Stuart Angel, Vladimir Herzog, as dos tantos outros Amarildos…

29. VELOSO, Caetano. A voz do morto. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano; MUTANTES, Os. **Caetano Veloso e os Mutantes ao vivo**. Rio de Janeiro: Philips, 1968, 1 LP, Faixa 1.

***

Et in Arcadia, ego. A morte está também presente nessa Arcádia contemporânea chamada Inhotim. Disfarçada e sutil, campeia nas imagens hoje quase inidentificáveis de Jimi Hendrix e Marilyn Monroe, cadáveres belos, jovens e famosos, que estão a evocar os de outros tantos jovens desaparecidos. A morte, porém, passa despercebida para os novos participadores, como passa despercebida a radicalidade da proposta, sua potência de transformação e, finalmente, seu melancólico fracasso. Porque, de alguma maneira muito secreta e obscura, sentimos que como obras as *Cosmococas* fracassaram. Longe de Nova Iorque, muito longe dos anos 1970, constatamos que ficaram lá, no longínquo território de um passado que não prosperou como queríamos. O êxtase proporcionado pela droga resultou em um sistema de tráfico internacional do qual não se pode ficar isento. A aparição de novas tecnologias de projeção de imagens e sons banalizaram as experiências de imersão e êxtase que o trabalho propunha. Os *slides*, tanto quanto os projetores de *slides* de carrossel, previstos para a exibição das imagens das obras, tornaram-se obsoletos e foram substituídos por imagens e projetores digitais. Esvaíram-se, assim, a nitidez e as cores saturadas do filme *Kodak Ektachrome*, o ritmo da projeção, marcado pelo som próprio do projetor – um estalo seco e mecânico – ao passar de uma transparência para a outra.

"Uma redução drástica do campo experimental" – repito as palavras de Gonzalo Aguilar –, que resultaria em um retorno para o mesmo, em um espetáculo que se nega como tal, apesar de sê-lo. A sucessão de imagens que não se configuram como história linear, a não ser na desaparição paulatina das fileiras de cocaína, a música, a ambientação psicodélica, tudo conduziria à saturação dos sentidos pela sobreposição de estímulos simultâneos. O corpo volta para dentro de si, confina-se

na "pletora da linguagem", da qual falava Waly Salomão, cita, apropria, parodia, mas não se joga nem se expande para além dos limites.

A sensação do fracasso permanece, sobre tudo, ante a constatação de que o "*Bloco-experiências in cosmococa – programa in progress*" não prosperou como projeto, ante a suspeita de que dele não derivaram outros trabalhos do autor, nem sequer de outros artistas. São obras tão intrincadamente aderidas ao seu tempo e espaço que nos conduzem imediatamente para o cenário de sua invenção: um passado de opressão e autoritarismo em que tudo não cessa de começar.

> : seguir as INSTRUÇÕES é abrir-se ao jogo e a experiência participatória q é a razão de ser das CC: ignorar as INSTRUÇÕES é fechar-se e não participar da experiência:qual é?[30]

30. Ibidem, Loc. cit.

Maria Angélica Melendi é graduada em Letras pela Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires (1967) e em Artes Visuais pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (1985). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999). Professora associada à Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisadora residente do Instituto de Estudos Avanzados Interdisciplinares.

Artigo recebido em 15 de agosto de 2017 e aceito em 29 de agosto de 2017.

161
ARS
ano 15
n. 30

Rubens Machado Jr.*

Agripina é Roma-Manhattan, um belo quase-filme de HO[1].

Agripina é Roma-Manhattan, beautiful quasi-movie of HO.

palavras-chave:
Hélio Oiticica; cinema udigrudi; superoitismo brasileiro; arte-vida; neoconcretismo; Estética do Sonho.

Não faz maior sentido perder-se em discussões sobre ser ou não inacabada a realização de Hélio Oiticica rodada na Wall Street de 1972 levando-se em conta o filme que temos visto desde 1992 (em quase todas as retrospectivas do artista mundo afora) enquanto uma obra experimental concebida a partir da prática superoitista brasileira daquele início de década. Consideramos nesta análise sua relação com essa matriz de experiência, além do diálogo profícuo do artista não só com o cinema anterior de seu país como também sua cultura, política, arte e literatura reativadas desde o século pregresso.

keywords:
Hélio Oiticica; udigrudi cinema; Brazilian supereightism; art-life; neo-concretism; Aesthetic of Dream.

It doesn't make any sense to waste time with discussions about the work shot in Wall Street, 1972, being or not being unfinished, considering the film we have been seeing since 1992 (in almost all the artist's retrospectives around the world) as an experimental oeuvre conceived from the supereightist practice of that decade beginning. We consider in this analysis its relation with this experience matrix, and the artist's fruitful dialogue not only with his country's previous cinema but also with his culture, politics, art and literature reactivated from the previous century.

1. O presente texto é versão expandida e modificada do artigo: MACHADO JÚNIOR, Rubens. The resonant time of Hélio Oiticica quasi-film. In: LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano (orgs.). **Ism, ism, ism – ismo, ismo, ismo**: experimental cinema in Latin America. Oakland: University of California Press, 2017. Sua elaboração teve o apoio do projeto "PST: LA/LA: Pacific Standard Time: Latin America in Los Angeles", coordenado por Los Angeles Filmforum e Getty Foundation (2014-2017).

* Universidade de São Paulo [USP].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.138454.

"Vinde a New-York, onde ha logar p'ra todos,
Patria, se não esquecimento, — crença,
Descanso, e o perdoar da dor immensa"
Sousândrade, 1873-188..., O Guesa.

Há uma história a ser escrita sobre a adesão dos artistas brasileiros ao uso do cinema, com câmeras leves e acessíveis, muito ao modo "amadorístico", produções concentradas bem no período que corresponde ao agravamento da ditadura militar depois do AI-5, em 1968, e se prolongando até a abertura política. Sua concentração na década de 1970 precede os estertores do regime militar, desde os seus momentos mais negros, na primeira metade da década. A tensão da pesquisa estética desse experimentalismo se dá clara e forçosamente em espaço por vezes evasivo, outras vezes recluso, e por fim numa prática de corpo a corpo com o espaço público algo enviesada, irônica, características que parecem encontrar-se em filmes e vídeos de diferentes poetas, artistas plásticos e uma geração nova de cineastas radicais.

Além da proximidade verificável entre a experimentação de cineastas e de artistas plásticos, um paralelo pertinente contemplaria ainda o cotejo deste cinema com a jovem produção poética dos anos 1970, ou a chamada literatura de mimeógrafo. Por exemplo, uma mesma atração pelo aqui-e-agora vividos na circulação cotidiana, numa diversificada inclinação localista que se revela ora sutil, ora explosiva, em verve telúrica, ironizante, cifrada e estranha. Tanto romântica como realista, se recuamos mais (coisa rara na pesquisa crítica), seu discurso pode nos fazer pensar no romantismo de um remoto passado literário do país, com mais de um século; e no realismo, certas tradições regionalistas radicalizadas pelo nosso maior arrojo moderno na música, mesmo no cinema. Ou na recentíssima tradição poética e visual concreta, neoconcreta, pop, tropicalista, contracultural... Poderiam (ou não) fazer a contrapartida mais ou menos consciente àqueles deslocamentos hegemônicos da modernização conservadora expressa agora a cores, em cada domicílio, na telinha da TV. Esta provocante confluência tripla de poetas, artistas e a inquietude jovial empunhando câmeras talvez nos ajude a explicar tanto cineasta em flor equiparando a fala dos seus filmes à melhor poesia marginal; artista a decupar e ritmar suas fitas melhor que muito cineasta de carreira; ou poeta convertido a bom praticante da

plástica cinematográfica. Enfim uma poética inquieta que reverbera e precipita um novo olhar, em comparável inchaço do presente, levando à raia da consciência física dos corpos, do mundo e também do meio específico de expressão, em auto-reflexividades várias.

As novas gerações de cineastas, sob a égide reconhecida do manifesto de Glauber Rocha, "Estética da Fome" (1965), ou da palavra de ordem dos inícios do Cinema Novo, "Uma ideia na cabeça e uma câmara na mão", convergiam na década de 1970 em seus primeiros Super-8 ou 16mm para padrões diferentes, incluindo uma voluntária informalidade. Enquanto já os artistas em seus filmes frequentemente surpreendiam parecendo "profissionais", seja pela consciência do domínio cênico das imagens, os enquadres da câmara, uso da decupagem — porque não dizer, frequentavam com inesperada facilidade os efeitos de *mise en scène* ou da forma fílmica. É o caso de quase todos os artistas ou poetas, Marcello Nitsche, Lygia Pape, Torquato Neto, Anna Maria Maiolino, Nelson Leirner, Ismênia Coaracy, Jomard Muniz de Britto, Analívia Cordeiro. É verdade que de fato os artistas se dividiam claramente nesta direção quando queriam e, quando não, mimetizavam não o bom cinema, mas ao contrário, uma informalidade bastante amadora: basta lembrar dos filmes de Artur Barrio. É claro que se mimetizavam procedimentos do mais espontâneo amadorismo convencional mas com um controle formal dele; por exemplo nota-se a conjugação dessa trivialidade amadorística com uma sensibilidade do *timing* cênico nada banal, ou melhor, de uma banalidade um tanto especial. Veja-se o Super-8 Ritual (1971), ou o *Abertura I* (1972) de Artur Barrio, câmara de Renô, que parece compor os movimentos espontâneos com grande exatidão ao filmar. Em gestos alegres vem o próprio Barrio, uma coca-cola litro é aberta e servida como champanhe, em perfeita ambiguidade entre a comemoração frugalmente solene e o tom de uma aberta caçoada bêbada — o líquido ferruginoso aspergido pelo gramado abaixo inocula alvuras de um monte de faixas de papel higiênico jogadas há pouco como serpentinas: conviva do evento, nosso olhar é convidado a brindar, obra de gestos fortuitos precisamente construídos.

A primeira vez que vi *Agrippina é Roma-Manhattan* (1972), de Hélio Oiticica (1937-1980), não sabia o que estava vendo. Entrei ao acaso numa sessão e ele já estava passando, eram curtas do Cinema Marginal brasileiro numa mostra no Jeu de Paume, Paris, em 1992. Só soube que filme era depois, revendo a sessão com o programa em mãos, o que me tinha me deixado uns dias curioso com aquela lembrança, tanto por ignorar seu nome, ou do realizador, mas sobretudo

pela evolução daquelas figuras meio fantasiadas pelas ruas de Nova York, indo de postura tão rígida e estacada quanto os prédios ao redor, até à mais livre e solta, que a inquietude da câmera dispersou pelo ar. Não sabia tampouco que estava diante da maior mostra jamais realizada sobre o Cinema Marginal, do qual eu já era fã e bom conhecedor desde os anos 70, quando editava a revista *Cine-Olho*. Pude ver naquele panorama, mesmo para um ex-cineclubista "especializado" como eu, vários filmes brasileiros inacessíveis, ou ignorados, para sucessivas gerações, em consequência tanto do período repressivo, ditatorial (1964-1985), quanto do surto mercadológico próprio dos anos 80; além da proverbial relação dificultosa do país com a memória.

Mas fiquei algum tempo me perguntando o que seria aquilo que vi, aguardando os impressos semanais do programa de filmes no quadro daquela que foi a primeira retrospectiva de um artista brasileiro no exterior, Hélio Oiticica[2], sem suspeitar que fosse justamente o único filme dele, do qual se tinha incerta notícia. Foi talvez a primeira projeção pública daquele ignoradíssimo Super-8 feito em Nova York havia vinte anos. Graças, segundo Bressane, ao boicote internacional sistemático do Cinema Novo ao Marginal, liderado pelo "tenebroso xerife" Glauber Rocha, a grande maioria das fitas dessa mostra parisiense igualmente nunca fora vista fora do país; boa parte deles nem mesmo lá. A verdade é que, temerosos de confiar cópias únicas ao precário circuito alternativo nacional, vários realizadores vieram a abrir exceção para o endereço da *Place de la Concorde*.

Uma vez que muitos brasileiros passaram pelos EUA nos anos 70, o que eu buscava rememorando aquele filme não-identificado era, como tentaria algum perito, intuir meios para identificar o estilo daquela ignota *mise en scène*, tão tensionada assim entre espontaneidade e rigor compositivo. Mas para quem conhece os filmes do Ciclo Marginal, por exemplo Rogério Sganzerla, Neville d'Almeida, Luiz Rosemberg Filho, essa obra, mesmo inesperada não deixa muita dúvida sobre seu parentesco no plano do estilo ou atmosfera. A câmera é talvez um pouco discrepante da soltura desenvolta dessa tradição, discrepa apenas naquilo que sugerirá estruturações maiores ou mais sistemáticas do olhar. Neste sentido particular de sistema talvez só possa ser aproximada de certos momentos do experimentalismo superoitista — Lygia Pape, Marcello Nitsche, Mario Cravo Neto, Ruy Vezzaro, Paulo Bruscky — ou então antes, de Glauber Rocha e do Júlio Bressane de *O anjo nasceu* (1969), *Cuidado Madame* (1970) ou *O Rei do Baralho* (1973).

2. Além dos *Parangolés, Metaesquemas, Ninhos e Cosmococas*, instalações de slides do quasi-cinema, programou-se uma imensa mostra de Cinema Marginal organizada pelos cineastas Neville d'Almeida e Júlio Bressane, sob o comando da curadora Catherine David, sem, no entanto, integrar seu catálogo: **Hélio Oiticica**. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992. A pedido de dois de seus poucos frequentadores, Denis Chevalier e Jean-Marc Manach, organizei um dossiê sobre a mostra "Brésil: Les ombres oubliées d'un cinéma inassouvi", **L'Armateur**, Paris, n. 3, p. 43-46, 1992.

O que quero dizer aqui é que tive a impressão, com o olhar treinado de cinéfilo ou pretenso crítico, de que aquilo poderia ser perfeitamente um curta do Neville, como do Bressane ou algum inopinado superoitista metido a besta. Tratava-se de um jeito de filmar conhecido, *mise en scène* manjada, embora de um especial frescor, e estruturação bem curiosa, talvez aí a sua mais desafiadora singularidade. Com notável força mínima de evidência, seu *minimalismo* muito particular, aquela espacialidade unitária de *Agrippina é Roma-Manhattan* nos vai configurar em três partes distintas, e cada uma com sua própria coordenada de tempo, um tríptico da onipresente protagonista. Em apenas dezesseis minutos silenciosos desenvolve variantes derivadas do "Inferno de Wall Street", poema escrito cem anos antes por Sousândrade (1832-1902), poeta maranhense do qual Oiticica retira o motivo, inscrito num de seus versos, "Agrippina é Roma-Manhattan". *Inferno de Wall Street* é passagem famosa do poema romântico (tido ainda como pré-simbolista e proto-modernista) em que o *Guesa Errante*, ou Sem Lar, figura lendária dos índios colombianos "muíscas" (dos quais origina-se também da lenda de Eldorado), menino raptado e destinado à peregrinação e ao sacrifício em tributo a Bochica, o deus do sol, faz "um périplo transcontinental", como um *Candide* selvagem do Século XIX[3]. *Work in progress* de Sousândrade, *O Guesa* foi escrito entre 1868 e 1902, tendo o poeta ele próprio peregrinado pelo seu país e o mundo, vivido em Nova York durante a década de 70, como aliás Oiticica, passado um século. Não há na fita propriamente um enredo em cada um dos três blocos de ação, mas o pouco que acontece seria da ordem de uma imagem movente em *tableaux* dotados de uma só ação em cada parte, e uma possível ação proposta para o conjunto do tríptico, esta sim, ainda mais enigmática que cada uma das três. Oiticica recusava o rótulo de *artista plástico*, podemos constatar o que mobiliza de um conjunto aberto de diferentes artes em cada obra. Tentaremos mostrar o quanto a parte do cinema participa vivamente de *Agripina*, para além da mudez das diferentes críticas (arte, cinema, literatura etc.), já que até hoje nenhuma chegou a ingressar no terreno da análise fílmica, permanecendo só no comentário simpático e/ou metafísico, sob a alegação pouco sustentável de que se trataria de uma obra inconclusa — ao lado, diga-se, de um conjunto maior de obras inconclusas analisadas. Sua presença incontornável em inúmeras mostras do artista nas últimas décadas — projeção contínua em *loopings*, mais parecendo *takes* reunidos ao acaso — a fita vem silenciosamente aludindo a alguma gestação ignorada de sua estada nova-iorquina.

3. Cf. os poemas de Sousândrade: SOUSÂNDRADE, Joaquim de. Canto décimo. In: _____. **O Guesa**. São Paulo: Annablume, 2009, p. 202-288. Prefácio de Augusto de Campos; The Wall Street inferno. Tradução Robert E. Brown. In: ROTHENBERG, Jerome; ROBINSON, Jeffrey (eds.). **Poems for the millennium**: the University of California book of romantic & postromantic poetry. Berkeley: University of California Press, 2009, v. 3, p. 655-663.

Figura unificadora destes míticos centros imperiais, a Agrippina histórica, mãe de Nero, tiranizadora de tiranos, *femme fatale* em mais de um sentido, no 1º movimento desse tríptico circula como alma penada por uma Roma transfigurada na paisagem neoclássica de Wall Street, como em visitação metafísica à Bolsa de Valores. No 2º movimento, Agrippina saltaria dos tempos romanos para os daquela Manhattan contemporânea. Se na 1ª parte sua figura solene e algo funesta em face daqueles paredões abissais, se deixava conduzir por um tipo latino de discreto garbo (mero chofer, ou seria Sousândrade mesmo, em cicerone; talvez seu personagem, o Guesa?), na 2ª parte ela circulará desnorteada. Vestida como a baliza que, em festejos públicos, guia o desfile à frente da banda, aqui ao contrário, num desalento nada acrobático, extravia-se num mesmo ponto vagueando pelo cruzamento — dir-se-ia que perdeu de vista os seguidores. Perdida, como se esperasse acasos nesse zanzar, um ir e vir horizontal na calçada, pareceria mesmo fazer o *trottoir* na esquina da metrópole: seu corpo deixa o espectro tirânico original para se deixar tiranizar pela interação de uma lógica, por assim dizer, desenhada na circulação urbana ali designada.

Da anterior eminência tirânica à banalidade do *trottoir*, se translada a *blonde* de Roma a Manhattan. Estamos ainda, em todo caso, no Império. No império americano sempre, se tomamos a encenação hierática do começo como momento igualmente pop, num sentido ampliado para a indústria hollywoodiana, a *blonde* star de cinema, "Vênus vulgar", a mulher reificada como figura máxima dos mass media, o fator de sedução de que fala Haroldo de Campos, então amigo e interlocutor de HO, ao versificar Marilyn Monroe no seu *work in progress*, já editado em parte nos anos 60, *Galáxias*. O poeta concretista tomava a figura de Marilyn, igualmente de grande presença no romance *PanAmérica* (1967) de José Agrippino de Paula, relato pop lembrado como precursor do Tropicalismo. Neste romance plástico de Agrippino — ressonância inevitável com o argumento de HO — um narrador vive os EUA de Hollywood como se numa superação onírica do fetiche que acomete a população global; sintomático, em obra coetânea e constelada não só a este trabalho de Haroldo como, também naquele mesmo ano, o lançamento do *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, para não falarmos ainda por outro viés d'*A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord — obras com as quais configuraria fortes relações de contraste substancial.

Marilyn mesmo possui aparições notáveis nas calçadas de Nova York para além das saias alçadas no vento, soprado pelo respiradouro

do metrô. Já em *Páginas da vida* (*O. Henry's Full House*, 1952) faz uma ponta brilhante como uma prostituta na esquina, recatadamente esfuziante ao acolher como se a um grande conhecido a abordagem pretensiosa dum vagabundo (Charles Laughton), sob o olhar do guarda em patrulha. A figura metropolitana mítica e mundana na tradição dramática ocidental de personagens-prostituta exprime o caráter daquela vida subjugando-se à função de troca mercadológica em metáfora crítica da vida moderna. Vinte anos antes dessa Vênus vulgar de Cristiny Nazareth que encontramos na Wall Street de 1972, também se precedeu de dois ou três anos pelas de Helena Ignês, que criou figuras bastante aproximáveis em filmes de Rogério Sganzerla, *Mulher de Todos* (1969), e sobretudo em *Copacabana mon amour* (1970). Nesse último, a *blonde*-ícone do moderno cinema de vanguarda brasileiro faz uma profissional do *trottoir* em esquinas de Copacabana. O ideal feminino nestas Vênus de celulóide, entre o sublime e o vulgar, o mito e o real, o empostado e o espontâneo, o ideal e o sensual, o transcendido e o mundano, se faz presente nesta Agripina-Cristiny de Oiticica. Sua matriz mais próxima vem das "ivamps" de Ivan Cardoso, que desde *Nosferato no Brasil* (1971) encarnavam essa dualidade de garotas da turminha do convívio carioca e *pin-ups* auráticas da ribalta[4], que HO relê por sua ótica arte-vida.

Essa *blonde* Agripina-Cristiny na 3ª parte se eclipsará. Mesmo assim talvez ainda nos guie, magnetize nosso olhar. É como se estivéssemos diante de um seu possível vislumbre, sem que a vislumbrássemos no entanto? Sua tirania não mais precisaria corporificar-se, cedendo lugar a um jogo de dados, porventura metafórico do circunstante espírito especulativo da *Stock Exchange*, atividade local, a potência financeira transfigurada em seu caráter essencial, nova síntese da tiranizadora de tiranos? Para tanto, a paisagem vertical de Wall Street é trabalhada num entrecruzar totêmico que afirma uma nova ordem cosmológica particular. As circunvoluções da câmera não deixam de se articular com a verticalidade monumental dos prédios — o *Flatiron Building* raramente se afigurou tão fálico. Os dados são jogados a céu aberto, sobre chapas de aço de algum canteiro de obras, no qual os jogadores não parecem exatamente trabalhadores. Com o aspecto de migrantes latinos, como boa parte da mão-de-obra nova-iorquina, mais parecem artistas que operários.

Modulam-se diferentemente o tom, o compasso e a temporalidade das três cenas. O *timing* da primeira cena parece apresentar-nos os personagens tanto quanto a arquitetura de Manhattan. Erguem-se de dentro de um automóvel, o condutor abre a porta, peremptório.

4. Cf. MACHADO JÚNIOR, Rubens; CAMPOS, Marina. Protagonismos experimentais femininos no surto superoitista dos anos 1970. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (orgs.). **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus, 2017.

Acompanhará Agripina, que pouco antes alinhava-se aos arranha-céus, percorridos de modo comparável aos corpos em movimentos panorâmicos verticais da câmera, enquadres fechados erigindo uma distinção algo totêmica das figuras. Esse enxergar por verticais de corpo e edifícios vai estabelecendo uma matriz de visibilidade importante ao longo do 1º Bloco, não indiferente para a apreciação dos Blocos seguintes. Uma primeira consequência desse olhar seria certa distinção mais isolada dos personagens, que resistiria também nos restantes Blocos. Há nesta sugestiva matriz um componente típico de Nova York. Os primeiros movimentos do filme alternam-se em verticais entre Agripina e arranha-céus, começando pela torre neogótica da *Trinity Church*, das igrejas mais antigas e ricas dos EUA, ponto culminante de Manhattan até meados do século XIX, massa escura integrada à refulgente massa de concreto nova-iorquina. Esta simbiose de torres modernas com a celeste vocação ascensional da torre gótica, arquétipo histórico da arquitetura de elevação vertical, resquício aqui pontuado na paisagem quase como ruína ao pé dos arranha-céus, sementes caducas de um porvir herético, *topos* que se dissemina em imaginário mais amplo de Nova York, perpassando o cinema. Este topos metagótico de Manhattan retomou-se na paisagem *art-déco* do *Metropolis* (1926), de Fritz Lang, que concebera sua ficção após visita à cidade.

Nos caminhos verticais do olhar pedestre, Hélio desenha o *skyline* abissal da metrópole, cujas ruas demarcam-se desde o alto por vertiginosas nesgas de céu, rasgadas em agudos triângulos invertidos, imprimindo recortes de ofuscante grafismo, fazendo pender pontiagudas ao chão como estalagmites diáfanas, largos relâmpagos paralisados. Irmanada ao abismo luminoso surge não mais seu inverso escuro, o contratipo da torre neogótica, mas Agripina ereta, quase estática, percorrida pela câmera como um recorte de forma humana que responde aos recortes e contra-recortes do monumental que espera integrar — a Wall Street que percorrerá entre abismada e impávida, hierática. Compenetrada de alguma transcendência move-se, como entidade solene e majestática, conduzindo-se por escadarias. A força gráfica da cenografia, calcada nas fachadas neoclássicas — em lugar de palácios e panteões romanos, edificações bancárias assemelhadas — é construída pela câmera que percorre conjunções de arquitraves e capitéis, severas vibrações no paralelismo horizontal de degraus, conjugados às ranhuras verticais no fuste das colunas. Tais enquadres conduzem nosso olhar pela força tectônica das estruturas, afirmativas duma ordem ancestral reativada. Não há como não lembrar alguma sugestão remota

de figurino hollywoodiano, populares filmes históricos italianos, chanchada carioca ou desfile carnavalesco. Rediviva, um século depois, Agripina é Roma-Manhattan. E algo mais: como corpos sem vida, ela e seu condutor figuram algo que aquele Espaço Público dominado por atividade financeira parece secretamente almejar como se tais corpos fossem mesmo as almas inusitadas porém legítimas deste mundo pétreo. O cavalheiro latino que a acompanha nada tem dos Césares que ela encantou avassaladoramente. Nem de Nero, tirano-mor incendiário de Roma, que, além de filho, foi seu projeto "demoníaco" de poder — e finalmente assassino matricida, criatura superando criador (*Optima mater*, "a melhor mãe", como ele a chamava). Nem súdito nem senhor, esse acompanhante de Agripina timbra aqui mais como um cândido inca, ou atual imigração contingente ao Gigante do Norte, conveniente e discretíssimo migrante, novos guesas errantes restituídos desde o poema visionário.

As figuras aqui delineadas por Hélio, no que toca ao aspecto arte-vida, central em seu percurso, a imersão no ambiente norte-americano, seus projetos recentes, o lugar do cinema entre eles, fazem-nos repensar a inscrição deste filme num arco pouco linear, que Celso Favaretto expôs em cada fase desde o concretismo, o caminho que leva o artista da bidimensionalidade ao salto no espaço[5]. Rodrigo Naves observa entretanto naquela espacialização crescente tendência progressiva à "intimidade do mundo ou do corpo" em "dinâmica formal introvertida", interiorização problemática dum "sensorialismo radical", quando seus contemporâneos voltavam-se ao embate, estranhamento com o espaço público[6]; essa paradoxal "supressão de toda alteridade" referia-se, claro, ao Hélio pré-NY. O crítico sugere-nos ainda compreender sua progressão arte-vida enquanto resposta histórica, mais de viés político que estético[7].

No quadro de figuras do filme, seus atores-personagens implicam repercussão simbólica: Cristiny Nazareth[8] (Agripina) era uma das "ivamps" dos Super-8 de Ivan Cardoso, a série Quotidianas Kodak (Rio, 1970-1975), a primeira vampira em *Nosferato no Brasil* (1971), vítima-vitimadora em ritmo de "terrir", ironia de Ivan reativando a Chanchada carioca em tempo de trevas; o paraibano Antonio Dias (o jogador de óculos), artista de projeção comparável à de Hélio, pioneiro do pop no Brasil e autor da série em Super-8 *The Illustration of Art – I-X* (1970-1980); e Mario Montez (o outro jogador), criatura do *underground* local, mítico travestimento performático da homônima *star* do cinema mexicano em seu apogeu (ou decadência?), alcunhada "Rainha do Technicolor".

5. FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

6. NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996, p. 243-246.

7. Idem. **O vento e o moinho**: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 208.

8. Produzirá e dirigirá nos Estados Unidos o filme *A visit to Eros Volusia* (1980) sobre a célebre dançarina e coreógrafa carioca.

Sganzerla e Bressane, lembramos, assim como Neville, Miguel Rio Branco e Jorge Mourão, rodaram também alguns títulos em NY nessa época; quando a barra pesou, não foi só para a esquerda radical, uma diáspora de artistas aconteceu. Além do cenário nova-iorquino de *Agripina* algo da sua *mise en scène*, da fisionomia e gestualidade presentes naquelas figuras que vemos, não destoa desse *continuum* formidável de situações que esses poucos realizadores brasileiros legaram ao contemporâneo imaginário nacional. São ademais figuras de um espectro latino carregado, a começar dos traços nordestinos, tanto do Cavalheiro que no início acompanha Agripina (David Starfish seria mesmo o seu nome?), como no fim o Antonio Dias. A presença latina se potencializa com Mario Montez, que opera também uma simbiose da participação masculina com a feminina da personagem título, espécie de síntese escancarada dessas diversas aparições. A este lado moreno se junta a excelsa e sobranceira Cristiny. Aliás, o que fazem mesmo esses tipos tão marcados neste cenário nova-iorquino? Para cada bloco de ação mudam não apenas os personagens presentes mas o estatuto da ação e os parâmetros da *mise en scène*. Estamos sempre em Manhattan, a céu aberto, nas ruas de Wall Street. A dupla latina Dias & Montez, o Artista e a Travesti, personagens do último bloco, não aparecem antes. O mesmo acontece com o Cavalheiro latino do primeiro bloco, que não ressurge. Cristiny, ao contrário, domina o primeiro e o segundo bloco, ausentando-se do último, deixando-o aos artistas latinos. São todos tipos curiosos, dominam a cena sem manifestar qualquer curiosidade com o entorno, com o qual não interagem, imbuídos de sua mínima atividade, parecem nada buscar do convívio dos poucos circunstantes ou de seus eventuais afazeres. A exceção fica por conta da postura de Agrippina no segundo bloco, solitária e altiva, perambula por uma larga esquina sugerindo alguma disponibilidade, num ir e vir ligeiramente sôfrego ao vento.

Tendo estudado cinema a sério na estada nova-iorquina, por esta mesma época Hélio andou dizendo que as virtudes da montagem não lhe interessavam. Diremos no entanto que o seu tríptico articula-se por montagem. Não tanto entre planos mas entre blocos. Há vínculo entre os três blocos de ação, se os rememoramos em seus elementos de unidade própria, delineando diálogo fundamental das sínteses formais de cada um: o sentido resultante do tríptico muito se conjugaria de suas similitudes e diferenças. O modo pelo qual se evitam cortes e decupagem em favor do plano longo, composto, articulado a movimentos de câmera, indicam afinidade não só com o superoitismo experimental, mas o moderno dos Marginais, o bazinismo extremado da produtora

Belair de Bressane[9], Sganzerla e Helena Ignês, como também de boa parte dos cinemanovistas.

O Cinema Novo, epicentro estético no quadro da cinematografia brasileira, traz com desígnio vanguardista a radicalidade do modernismo que havia transformado a literatura, música e artes plásticas desde 1922. O teatro e a arquitetura modernizam-se duas ou três décadas depois, juntando-se em seguida a canção popular, com a bossa nova, só depois o cinema, no início dos anos 1960. Por dois decênios pelo menos, fortes reverberações até hoje, a invenção de formas cinematográficas no país liga-se ou confronta-se com este movimento, que teve na *Estética da Fome* seu manifesto principal. Três ou quatro fases marcaram seu desenvolvimento estético, sua relação com a sociedade: o Golpe de 64, seu recrudescimento repressivo no final de 1968, e a lenta abertura política a partir de meados dos anos 1970. O pós-68 dos cinemanovistas cinde-se, tenta combinar duas tendências principais com a proposta *Mercado é Cultura*, justificando o apoio à estatal Embrafilme, e *Estética do Sonho* (1971), em que Glauber atualiza e tenta contemplar sobrevidas daquele radicalismo dentro das adversidades repressivas, exílio e limites da via estatal, dialogando com o surrealismo (pensemos no manifesto Breton-Trotski), tropicalismo (Buñuel no México inicia para Glauber o cinema tropicalista), contracultura e estéticas tardo-sessentistas. O pós-68 cinemanovista fermenta ainda outra dissidência crítica, experimental e vanguardista, chamada depois Cinema Marginal, confundido às vezes com o movimento tropicalista, seu estrondo musical e teatral em eclosão simultânea. O superoitismo experimental começa em 1970 com boa participação de artistas plásticos, chegando com vitalidade aos inícios da década seguinte, em multiplicidade estética dialogante com tradições diversas, entretanto mais aproximável ao cinema marginal e às estéticas da fome e do sonho.

O singular em *Agripina* se constrói pelo *timing* entre corpos e espaço. No contraste entre a matriz vertical dominante nos movimentos da câmera no 1º Bloco, e a horizontal do 2º Bloco, levando-nos de personagem hierático a mundano, do mítico ao ocasional, de espírito pétreo a presença carnal, da transcendência ao acaso, de Roma a Manhattan. Nesse diferir, a ressonância do termo "bloco" com seu sentido próprio dos desfiles de Carnaval não parece aqui destoar, se pensamos na liberdade ou na autonomia de funcionamento dos grupos de foliões entre si. Cada Bloco de *Agripina* não configuraria exatamente uma síntese, embora algo de sintético traga, seria mais uma qualidade do esquema. Mais que isso, um esquema problemático, espécie de

9. Em filmes de Bressane como *O anjo nasceu* (1969) e *O rei do baralho* (1973) se desenvolve uma sintaxe que foi pensada numa primeira recepção como montagem não entre planos, mas entre sequências (ou plano-sequências), como se elas fossem concebidas para se associar enquanto cartas de um jogo de baralho, em liberdade paratática, um pouco no sentido proposto por Theodor Adorno. Cf. ADORNO, Theodor. Parataxis: a lírica tardia de Hölderlin. In: _____. **Notas de literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 73-122. (Coleção Biblioteca tempo universitário); MACHADO JÚNIOR, Rubens. Observação sobre O anjo nasceu. **Cine-Olho**, São Paulo, n. 5-6, p. 52-53, 1979; MESQUITA, Fernando. A solidão lunar. **Cine-Olho**, São Paulo, n. 5-6, p. 62-74, 1979.

metaesquema que se reinventa distante do concretismo originário. Essa *quase* forma, em paradoxal coagulação de forma acabada, metaesquema invertido, pós-neoconcreto, ao figurar as coisas do mundo, observáveis e constituídas no real, trabalha com Blocos articulantes gerando outra unidade, apresentando relações dialéticas e processos de outro equilíbrio. O tríptico reconfigura seus elementos levando-os "até ao seu oposto e induz o retorno à sua configuração inicial, estabelecendo um ciclo sem fim"[10].

No caráter desse metaesquema construído em tableaux moventes se revelam apenas alusões a algo, não seu convencional desenvolver-se narrativo; um *arremedo* determinado da cena, não sua trama desenvolvida: só interessará certo conjugar-se de um momento da ação, seu aceno de primeiro esboço, enredo que se telegrafa por pinceladas iniciais. É algo que já se patenteava, embora distintamente, nas Quotidianas Kodak de Ivan Cardoso, aliás uma constante rastreável em todo o superoitismo, porventura uma de suas características mais amadurecidas — a arte do arremedo como alusão. Sua origem remonta à notória inclinação no cinema nacional ciente de seus limites, o carioca em particular, a tendência ao pragmatismo e à irrisão, de que a Chanchada é desde os anos 30 a principal inventora[11]; pelo menos até sua reinterpretação pel'O *BANDIDO DA LUZ VERMELHA* (1968). Nessa tradição falar em arremedo supõe incorporar à elaboração artística mesmo o sentido mais pejorativo, seja nos necessários *filmecos* de que falam Glauber e Sganzerla, *feios e pobres* mas ricos esteticamente; seja pelo protominimalismo modernista do *telegráfico* e do *telefonema* de Oswald de Andrade; seja no viés identitário da *preguiça* explorado sobretudo na literatura, em *Macunaíma*, na figura do caipira que lhe antecede e sobrevive. O arremedo esquemático de Hélio mobilizaria com rigor construtivo um inventário de formas dispersas em larga gestação histórica na cultura brasileira.

Assim como os desígnios expressos nos corpos, digamos que as solicitações *gestálticas* presentes no espaço urbano implicam coordenadas gestuais do nosso olhar, incorporadas no movimento da câmera dotando o filme de coreografia própria. Principiamos pela loquacidade visual das varreduras totêmicas, a verticalidade do olhar solicitada no 1º Bloco, em Roma (onde originalmente verticalidades serviam para horizontalizar espirais narrativas, *Coluna de Trajano*). Impõe-se depois, no 2º Bloco, o deslocamento horizontal do passeio público, liberdade do ir-e-vir em mesmo nível, fundante da metrópole moderna[12], vertida aqui numa amarra quimérica de Manhattan.

10. CONDURU, Roberto. *Metaesquema*, metaforma, metaobra. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 17., Florianópolis, 2008. **Anais...** Florianópolis: ANPAP: Udesc, 2008, p. 687.

11. Cf. meu artigo: MACHADO JÚNIOR, Rubens. Passos e descompassos à margem. A*lceu:* **Revista de Comunicação, Cultura e Política**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 164-172, 2007. Disponível em: <http://bit.ly/2u4RHqr>. Acesso em: 4 ago. 2017. Edição Raízes e Veredas do Cinema Brasileiro, organizada por Miguel Pereira e Gian Luigi de Rosa.

12. Modelos antigos imbricam-se na cidade moderna, a *pólis* grega e a *civitas* romana: conceito dinâmico de cidade, a *Roma mobilis* expandiu-se almejando concórdia estratégica entre diferentes, sem as matrizes étnicas da primeira. Cf. CACCIARI, Massimo. **A cidade**. São Paulo: Gustavo Gili, 2010, p. 9-23.

O acúmulo dos dois sistemas de registro até aqui dominantes extrapola-se, diversifica-se reativamente no 3º Bloco, numa arrematada simbiose. A verticalidade sucedida pela horizontalidade do olhar acumulou-se em filigrana num quase sinal-da-cruz, já configurado em meio ao 2º Bloco, quando alternam-se por instantes a dominante horizontal por novas verticais que religam-nos espacialmente à Manhattan específica. Forma mais sintética que as contrapostas antes, a novidade do 3º Bloco é um curvar-se combinado às matrizes anteriores propondo circulações da câmera em ciclos que descrevem o jogar de dados na chapa de aço enferrujada. De Roma a Manhattan sobrepunha-se em cruz um olhar esquematizado em prumos-planuras, aqui finalmente articulado a redondas circunvoluções. A mesma cruz que, com o cristianismo, engoliu aquela Roma[13], suplantou-a por um ir-e-vir moderno da nova Agrippina estadunidense (que era introduzida na abertura pela *Trinity Church*), se entrecruzaria agora com Wall Street, mas em ciclo infernal.

Em semelhante Roma ianque, como tirânica entidade antiga-contemporânea, essa Ultra-Agrippina não se apresentará na cena final. Não é necessário que se apresente, foi suplantada em suas atribuições. Aliás, apresentava-se já desterrada desde o 1º Bloco, espectro-do-além, ainda que viçosa assombração cinematográfica, figuração transcendental, antes símbolo que alegoria; ou no 2º, quando cai na vida e, libertando-se, submerge na circulação de quem se joga na metrópole, paradoxo do deslocar-se fazendo ponto, enjaulada na dissipação das ruas, antes alegoria que símbolo — seu *devir Agripina* já tem algo de caduco a partir das aparições iniciais[14]. Mas persiste essa quintessência do imperialismo a que alude, e da colonização como seu jogo. Mesmo no desterro, parece em busca do seu lugar. Persistirá ademais, no discurso autointerpretativo de Hélio, povoando seus textos e entrevistas de atenção relativa ao local-universal, no seu modo de tratar, sempre com alguma "ambivalência crítica"[15], o que o debate em curso, não só no Brasil, vinha contemplando na atualização da conjuntura geopolítica e da oposição Periferia-Centro[16], imperialismo e condição colonizada. Aqui se faz por braços de nova população de trabalhadores ou artistas latinos de NY o jogo de dados como ritual imperioso — tirania transfigurada?

A caligrafia de Hélio descrevendo com a câmera-gesto a verticalidade do olhar articulada ao circular envolvente das ruas poderia lembrar o percurso do enxergar forasteiro, de quem chega à cidade grande e dá com a altura dos arranha-céus em meio às atrações rasteiras dos transeuntes. A sensibilidade pedestre do provinciano estatelado com

13. "Roma es la ciudad donde Dios ha desposado la Iglesia con el Imperio, o si se quiere, el 'Imperio del más allá' con el 'Imperio del más acá', la Urbe con el Orbe". D'ORS, Eugenio. **Mis ciudades**. Madrid: Libertarias, 1990, p. 130.

14. Desafio solicitado pela obra: futuros esforços aproximarem dela formulações de Walter Benjamin, como a imagem dialética, a mônada e a alegoria, esta última em especial seguindo trilha aberta por Ismail Xavier, cf. XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

15. OITICICA, Hélio. Brasil diarréia. In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (orgs.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 116-117. (Série Encontros).

16. WALLERSTEIN, Immanuel. **O capitalismo histórico**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 27. (Coleção Primeiros voos).

essa imponência das alturas — que parecem incólumes ao torvelinho da circulação terrena — está no clichê de incontáveis *contre-plongées* de arranha-céus. O caso popular de um caipira chegando a São Paulo, no contraplano de Mazzaropi em close no *Candinho* (1953): o movimento de seus olhos girando em ansiedade exorbitante face ao ruidoso tráfego e a altura que avulta naqueles prédios do Centro, como o do emblemático *Banespa* (flagrante emulação do *Empire State Building*). No 3º Bloco de *Agripina*, derivando dos blocos anteriores a construção do olhar pelo ângulo-movimento da câmera se esquematizará num *timing* diferente. Em ciclo contínuo, gestos circulares do nosso olhar indo de um a outro jogador, o reiterado giro trocando de corpos *reproduz-se indefinidamente*, como se especulasse no jogo do capital financeiro ali sediado. As reiteradas horizontais do 2º Bloco, nesse 3º resolvem-se no curso linear em círculo da câmera, multiplicado, descrevendo o gesto de lançar dados; ele pareceria voltar por vezes em sentido inverso, proliferando, fazendo que lembremos um entrelaçado de círculos perfazendo oitos deitados, sinal de infinito[17].

Articular tais círculos aos edifícios percorridos em sua alta extensão vertical traduz no filme determinado localismo de Manhattan, "vanguarda da reprodução territorial"[18]. Basta acompanhar a história, tanto antes como depois do atentado às Torres Gêmeas[19]. Traduzida artisticamente em livros como *Bartleby, o escriturário: uma história de Wall Street* (1853), de Herman Melville, uma cultura urbana da edificação que o mundo financeiro produziu, se já está anunciada em meados do século XIX, o arranha-céu propriamente dito só nascerá em Manhattan por etapas, entre 1900-1910, corrida para o alto de que um primeiro arquétipo seria o Flatiron[20], desde então emblemático de NY, no estilo Beaux-Arts, tardio neoclassicismo eclético refundindo influências gregas e romanas com ideias renascentistas; contemporâneo do Theatro Municipal do Rio. No seu conhecido estudo de Nova York, Rem Koolhaas nos explica que otimizando o custo do terreno numa área da cidade, para além do controle do arquiteto, "o arranha-céu é o instrumento de uma nova forma de urbanismo *incognoscível*. Apesar de sua solidez física, ele é o grande desestabilizador metropolitano: promete uma instabilidade programática perpétua"[21].

Com a multiplicação de círculos entrelaçados nesse 3º Bloco, ligados continuamente ao movimento vertical que busca a massa fálica dos arranha-céus, produz-se embaixo a acumulação dos trajetos em roda descrevendo os jogadores. Como esquema dessa caligrafia memorável do olhar desenhar-se-á cabalmente a completa genitália masculina em riste. Outros registros rodados por Hélio na época, recentemente

17. Nos créditos das Quotidianas Kodak, de Ivan Cardoso, um símbolo do oito deitado vem como "logomarca" especialmente criada por Óscar Ramos, acumulando referência ao infinito e à liberdade do superoitismo.

18. KOOLHAAS, Rem. **Nova York delirante**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 115.

19. As "Torres Gêmeas constituem uma metáfora perfeita. Elas apontavam para aspirações ilimitadas; anunciavam grandes feitos tecnológicos; eram um luzeiro para o mundo". Cf. WALLERSTEIN, Immanuel. Os Estados Unidos e o mundo: as Torres Gêmeas como metáfora. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 16, n. 46, p. 23, 2002.

20. "Em 1902, o edifício Flatiron é um modelo" do processo urbano em curso, por "sete anos 'o edifício mais famoso do mundo', ele é o primeiro ícone" nesse ramo do "imóvel utópico", em que a arte de construir é esta elevação brutal rumo ao céu "de qualquer terreno que o incorporador consiga reunir" KOOLHAAS, Rem. Op. cit., p. 112.

21. "A partir das demandas supostamente insaciáveis dos 'negócios' e do fato de que Manhattan é uma ilha (...) com rios de ambos os lados proibindo uma expansão lateral", é como se a cidade não tivesse escolha a não ser esse erigir-se inarredável rumo ao alto: "apenas o

arranha-céu oferece aos negócios os amplos espaços de um faroeste criado pelo homem, uma fronteira no céu". KOOLHAAS, Rem. Op. cit., p. 109-111.

exibidos, confirmam seu interesse pela figura do Flatiron. A pesquisa da silhueta por vários pontos-de-vista permite diferenciar o apuro desse ângulo escolhido em *Agripina*, seu escorço delineando melhor a figura da ereção peniana sugere-nos determinada latência simbólica freudiana do fálico enquanto signo, e reforça o que o circuito do olhar fílmico induzia em sua escritura. Se há rigor compositivo nesta construção fálica filigranada, tratamos de um *retour-à-l'ordre* que pode ser criticado ou glosado como um desenlace despirocado sob a égide da piroca. O fálico como lei, princípio ordenador que integra e comanda um universo dado, propõe uma cosmologia singular deste jogo a céu aberto, cosmos ungido de enigmática significação política.

Mas o que, afinal, restaria de Agrippina ao cabo do filme? O que significaria aqui, e como dialogaria com a personagem original? Que questões podem ser postas e que formulação requerem? Se esse esquema final se aparenta ao que se insinuava nos anteriores do tríptico, é como se víssemos por olhos agrippinianos a ação de seus sucessores? Sua presença tirânica viu-se incorporada na nova situação? Que tirania é essa que se deixa tiranizar, depois se deixa substituir? Espécie de esquema decorrente dos dois Blocos anteriores, configurados como tese e antítese desta conseguida síntese? Ou sua ausência final livra-nos por completo da forma tirânica, como se nos libertasse de um *jugo* histórico por intermédio de um novo *jogo* especulativo? A irrupção do movimento circular como invenção diante de uma tradição de verticais–horizontais não contraria o que nesta vinha se estabelecendo? Conjugar à imponência da reta círculos derivantes sugere-nos, como nas metáforas reprodutoras (da vida, do capital, do poder), uma reescrita da ordem tirânica em termos novos, de superação, emancipatórios — ou simplesmente completam a compreensão de um único processo integrado, inescapável? A ruptura substancial entre os Blocos de Roma e Manhattan contempla a Agripina que depois se transfigura numa segunda ruptura neste 3º Bloco, negação da negação; superação da superação? Se no 1º Bloco Agripina é Roma e no 2º Manhattan, no 3º é ela mesma, uma Roma-Manhattan como pulverização, sublimação da tirania imperialista? Que significação propor ao *jogar dados*, gesto arremate-arremedo: quê auguraria este *Alea jacta est*? Inscrito no "Um lance de dados jamais abolirá o acaso", da escrita poética de Mallarmé, a ambiguidade atroz do jogo de dados em Wall Street, entre o fazer artístico e o fazer financeiro pode contar com alguma significação política? Diante disso *o que fazer*? O que mesmo é, neste quadro, o próprio *fazer*? E que sorte poderá ter a arte dos latino-americanos[22] nesse logradouro

22. Posteriormente Hélio disse que a arte latino-americana poderia ser identificada em duas partes: "(a) a arte colonizada (na qual eu incluo a assim chamada arte primitiva e o pseudoexpressionismo), uma diluição total de modelos europeus, com uma implicação indígena, como a do *artista regional*; (b) a tentativa de estabelecer um tipo de experimentação que se relaciona com as tendências da arquitetura e arte experimental de vanguarda, com perspectivas progressivas: ela coloca problemas e é mais ambiciosa (penso em algumas experiências da arte mexicana, argentina e brasileira)". OITICICA, Hélio. Entrevista para Journal. In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (orgs.). Op. cit., p. 222.

de *men at work*, chapa de aço na rua em obras, inesperado *Magic Square*? Praça pública pós-provincial ou metropolitana, pedestal de bolsas de valores cativos ou futuros alicerces escrotais virtualizando libertações, criações novas? Até que ponto poderíamos ignorar as determinações projetuais "heliocêntricas", auto-interpretações de Hélio, que ao não ter exibido a obra em vida reforçaria a assertiva de obra inacabada?

Tal como vem sendo exibido o filme sugere sentidos históricos exigentes, dialoga com a vida e a obra do artista; carrega reverberações que não podem calar diante da experiência que temos da obra, e da liberdade necessária da crítica imanente. *Agripina* é insinuante em múltiplas direções. Tal imersão no universo estadunidense corresponde a um recalque histórico ao qual cinema, arte, cultura brasileira intensificavam atenções naqueles anos de crispação conjuntural. Seria preciso aproximar desta linha de tensão o paulista José Agrippino de Paula, que no romance *PanAmérica* (1967, capa de Antonio Dias) trazia, em curiosa narrativa pop, uma viagem pelo imaginário mundano da indústria cultural estadunidense, como num desrecalque "onírico" da subjetividade encantada por Hollywood; incorpore-se aqui a ambivalência sessentista da capitulação ao canto-da-sereia imperialista, no livro subvertida em revelação estética. Seu romance anterior, *Lugar público* (1965), era sintomático da atração pelo mergulho nas neuroses da vida urbana que se modernizava ruidosamente no país. Recalcava-se de fato nas criações artísticas libertárias, justo pela modernização conservadora que trazia, uma nova cidade consumista, sobretudo depois do Golpe de 64, já atravessada pelos *media*, tráfego, poluição. O Cinema Novo resistiu em penetrar neste universo, assim como a nossa melhor música resistiu ao pop e ao rock. Caso contrário não explicamos a explosão musical do Tropicalismo, bem como a urbe convulsa do Cinema Marginal, ou a irônica filigrana do espaço público no experimentalismo superoitista — dissonantes todos com a ordem posta, dando voz a certa vivência descalibrada do Progresso[23].

Em seu experimento cosmopolita, em suas ancoragens latino-americanas ou brasileiras, *Agripina* traz algo de comparável a Glauber em seu *terceiro-mundismo*, seu filmar no desterro — *Der leone have sept cabeças* (1970), realizado no Congo, e *Claro!* (1974), em Roma. Este último, tratando a cidade em que se expatriava especula num filme de anotações, como em diário do exílio, sobre o cenário contemporâneo do antigo Centro do Império, perscrutando em sua ruína histórica alguma luz emancipatória para o enfrentamento

23. Cf. meus textos: MACHADO JÚNIOR, Rubens. Das vagas de experimentação desde o tropicalismo: cinema e crítica. In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (orgs.). **Cinema de garagem 2014**. Rio de Janeiro: Wset, 2014, p. 79-93; As representações urbanas: eclipses e desrecalques do Brasil urbano em filmes dos anos 1960. In: GABRIELAN, Cecília; HALLAK, Fernanda; HALLAK, Raquel (orgs.). **CineOP – 8ª mostra de cinema de Ouro Preto**: cinema patrimônio. Belo Horizonte: Universo, 2013, p. 46-49.

dos reveses políticos e tarefas do degredo. Seu filme mais próximo do manifesto que escrevera em 1971, *Estética do Sonho*, *Claro!* conecta o período glauberiano do "Cinema Tricontinental" aos seus filmes posteriores. Uma sessão única com o filme de Hélio nos atiçaria o sentimento dessa força comum de criações que parecem lidar em seu tempo, e de angulações periféricas, com semelhante gravitação em torno dos polos de progresso, uma recalcada e (re)motivada atração da metrópole. O contraponto paradigmático dessas manifestações na história do cinema teria que recuar meio século, encontrando *Somente as horas* (*Rien que les heures*, 1926), o brasileiro Alberto Cavalcanti em Paris, revertendo em vivência difícil a decantada aura da Cidade Luz, desmitificada junto à visão simultânea dos excluídos, os párias da pulsação metropolitana. Nessa obra seminal do cinema de vanguarda exprime-se "instintivamente", segundo Cavalcanti, a percepção decepcionada de um olhar migrante porventura inflacionado pela promessa cosmopolita.

Tal simultaneísmo contraditório de Cavalcanti soará antípoda ao cosmopolitismo quimérico praticado no seu país em contemporâneas *chef d'oeuvres* locais, como *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig[24], calcada na *Berlim* de Walther Ruttmann; ou *Fragmentos da vida* (1929), em que José Medina adapta conto da Manhattan de O. Henry. Em estilos consolidados, lapidados na prática local, os parâmetros nova-iorquinos ou berlinenses do entreguerras são adotados sem reconhecimento algum do viés ilusório desse gesto, mas com entusiasmo característico do humor eufórico. E o fervor desta idealidade metropolitana engendra uma cidade que mal repara em seus aspectos mais específicos, sem o tempo de destilar qualquer vivência de espaços mal inaugurados: urbe ideológica — revelando porém aspiração verdadeira. Metrópole essa que atraía desde os confins da Amazônia um *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), da literatura modernista de Mário de Andrade; ou o caipira representado por Mazzaropi em *Candinho*, adaptado do *Cândido* de Voltaire por Abílio Pereira de Almeida. A peregrinação desses anti-heróis brasileiros ganha um desenvolvimento multifacetado no cinema, chegando à apoteótica romaria desmilinguida de *Orgia, ou o homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan, e às raias do sublime nos filmes virulentos de Ozualdo Candeias como *A Opção, ou as rosas da estrada* (1981), *ZéZero* (1974) e *O Candinho* (1976) — esse último homenageando Mazzaropi em glosa corroída. Todos esses personagens sugados pela gravitação da metrópole, seu mito e economia, no caso São Paulo, mesmo quando nela chegam, de fato, não chegam. O que

24. Cf. Idem. Cinema alemão e sinfonias urbanas do entreguerras. In: ALMEIDA, Jorge; BADER, Wolfgang (orgs.). **Pensamento alemão no século XX**: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil. São Paulo: Cosac Naify; Goethe Institut, 2013, v. 3, p. 23-48.

dela esperam esvanece. É bem verdade que não os inspirou a nenhum deles a mesma formação douta do antigo errante de Voltaire, ou de Sousândrade.

A aventura fracassada de uma Hollywood brasileira, que trouxe Cavalcanti ao Brasil como produtor na Vera Cruz, veio gerar duas obras suas prospectivas de um folclore urbano paulistano, *Simão, o caolho* (1952) e *Mulher de verdade* (1954), elogiadas por Sganzerla. Gerou também *O canto do mar* (1953), que têm, por sua vez, fonte de inspiração na mesma história sua, de atração pela metrópole que sofre a mais distante província, para além do horizonte do mar, no *En Rade* (1927), que filmou na França logo após *Somente as horas*. Semelhante argumento sobre o mal-estar da vida periférica faminta de oportunidades, pode conectar estas películas à estreia de Glauber, *O Pátio* (1959), seu casal de namorados prostrado em náusea diante do oceano. Desterrados no meio do nada, numa bonança do fim do mundo, como em *Limite* (1931), de Mario Peixoto, se cotejam a outros tipos de párias, os desterrados orbitários da metrópole, seja no abandono da distância insondável, ou morando em sua periferia, mesmo em seu próprio centro. Juntamente ao discurso ideológico da Metrópole teremos sua ausência, sua negação, ou mesmo seu lado obscuro, as refutações diversas daquela sua mensagem de civilidade.

Dos primeiros flertes longínquos da remota metrópole até a ressaca convulsa da violenta imersão em sua dura realidade, um cataclismo urbano vai anunciar-se cada vez mais áspero a partir da década de 60. Eclodirá com os marginais. Ao longo da década seguinte vai exprimir-se nos lugares públicos determinada cifra histórica da opressão — tal como se distingue na produção independente ou no experimentalismo superoitista. Neste, desde o momento da captação das imagens registram-se parâmetros sensíveis de motivação no acionamento da câmera e comportamento de quem filma. Pode ser acompanhada ao longo da década sua evolução circunstanciada pelo que seria mais empiricamente *filmável* nestas condições, sobretudo na apropriação dos espaços abertos, a descoberta de seu teor cotidiano-existencial, público, político. Recorrente na produção mais radical, uma expressividade se constrói em glosa, ironia ou ataque simbólico aos monumentos culturais dispostos no espaço urbano. Verificam-se em provocações diversamente, da celebração crítica ao pesadelo poético, da execração distanciada à esculhambação ditirâmbica, em filminhos Super-8 como: *Superfícies Habitáveis — Memorial 2* (São Paulo, 1974), Flávio Motta & Marcello Nitsche; *Esplendor do Martírio* (Rio, 1974), Sérgio Péo; *Relax Místico* (Rio, 1977), Giorgio

Croce & Ragnar Lagerblad; *O Palhaço Degolado* (Recife, 1977), e *Inventário de um feudalismo cultural* (Recife, 1978), Jomard Muniz de Britto; *Vitrines* (Curitiba, 1978), Rui Vezzaro; *Exposed* (Salvador, 1978), Edgard Navarro; *Gato / Capoeira* (Salvador, 1979), Mário Cravo Neto; *Fabulário Tropical* (Recife, 1979), e *A esperança é um animal nômade* (Paris, 1980-1981), Geneton Moraes Neto; *Amsterdã Erótica* (Amsterdã, 1982), Paulo Bruscky[25].

A cidade que cintila nestes filmes risonhamente difíceis negaria algo de um espaço-tempo existente, lugares de pseudo-cidadania, urbanidade administrada pela ditadura e meios de comunicação. Ampla gama de experimentos começa a pipocar ironicamente na forma controversa de *agit-props obscuros*. *Agripina é Roma-Manhattan* os antecipa, resume e ultrapassa. Fala provocativamente de um Novo Centro do Império com recursos mínimos, pertinência visionária máxima, mobilizando passado, prefigurando futuro — reescreve a seu modo a *Estética da Fome*, como se por intermédio da *Estética do Sonho*. De diferentes gerações de reflexão periférica sobre o centro, seus personagens circunstanciados insinuam-se por tradições que atravessam o esforço "coletivo", tenaz busca de Hélio na ideia sartreana que ele carregava para um mundo em latente irrupção. Sua obra parece elevar-se contudo para além do universo que a formou.

25. Cf. a propósito meus trabalhos: MACHADO JÚNIOR, Rubens. **Marginália 70**: o experimentalismo no super-8 brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2001; O pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história. In: CASTELO BRANCO, Edwar (org.). **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009, p. 11-24; A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando (orgs.). **Cinema e memória**: O super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: UFPB, 2013, p. 34-55. Disponível em: <http://bit.ly/2u95hJs>. Acesso em: 4 ago. 2017.

Artigo recebido em 1 de agosto de 2017 e aceito em 2 de agosto de 2017.

Rubens Machado Júnior é formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo [FAU-USP], doutor pela Escola de Comunicação e Artes [USP], onde é livre-docente, lecionando história, análise e crítica do audiovisual. Participa da edição das revistas *Cine-Olho, L'Armateur, Infos Brésil, praga, Sinopse e Rebeca. Autor de São Paulo em movimento* [Alameda, no prelo]; organizou entre outros, *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas* [Unesp, 2015]. Integrou o Conselho do Paço das Artes e do MIS-SP. Curadoria dos projetos "Marginália 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro" [Itaú Cultural] e "Experimental media in Latin America" [Los Angeles Filmforum – Getty Foundation], Los Angeles Filmforum – Getty Foundation. Conselheiro na Socine, onde criou o Seminário *Cinema como arte, e vice-versa*.

181
ARS
ano 15
n. 30

Theo Duarte*

Lágrima-Pantera, a míssil: cinema *Subterrânia*.

Lágrima-Pantera, a míssil: cinema *Subterrânia*.

palavras-chave:
Lágrima-Pantera; Hélio Oiticica; Júlio Bressane; cinema amador; cinema experimental

Propõe-se discutir o contexto específico da realização e analisar sequências do filme *Lágrima-Pantera, a míssil*, de Júlio Bressane, buscando-se compreender a importância da parceria e do trabalho pregresso de Hélio Oiticica em sua ideação e realização. Observa-se que esse intercâmbio é atravessado por um interesse comum pelo cinema amador e pelo cinema *underground*, principalmente pela valorização da precariedade dos meios, pelas potências do registro cinematográfico mais como prática do que como produto final e por sua marginalidade em relação aos campos artísticos – em um momento em que a experimentação no Brasil encontrava sérias barreiras, de modo que a marginalidade artística se tornava não somente uma opção, mas uma necessidade para a prática artística independente.

keywords:
Lágrima-Pantera; Hélio Oiticica; Júlio Bressane; amateur cinema; experimental film

This article proposes to discuss the specific context of the filmmaking process and analyzes sequences from the film *Lágrima-Pantera, a míssil*, by Júlio Bressane, seeking to understand the importance of the collaboration and previous works of Hélio Oiticica in its conception and making. It comes forth that such exchange was intertwined by a shared fondness for amateur and *underground* cinema, mostly for their appreciation for their scarcity of resources, the power of cinematographic record more as a practice than as a final product, and their marginal position regarding the artistic fields – at a moment when experimentation needed to overcome severe opposition in Brazil, turning artistic marginality not only into an option, but a need for independent artistic practices.

* Universidade de São Paulo [USP].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.138522.

As trajetórias do cineasta Júlio Bressane e de Hélio Oiticica se encontraram no início da década de 1970 na realização de *Lágrima-Pantera, a m*íssil, um filme pouquíssimo visto e discutido, mesmo após ter voltado a ser exibido a partir dos anos 2000. Então em exílio artístico, no período mais duro da ditadura brasileira, ambos acentuavam a sua marginalização em relação aos campos artísticos, o que se evidenciava, como pretendemos analisar, na própria forma e modo de produção do filme. A realização da obra e o contato com o artista, como cremos, teve papel importante na trajetória posterior de Bressane.

Essa acentuada marginalização se inseria em um movimento mais amplo de artistas então ligados à *Tropicália*. Refletindo sobre as atividades artísticas experimentais realizadas no Brasil ou no exílio por esses artistas, Oiticica iria denominá-las *Subterrânia*, um termo criado em referência à ideia de clandestinidade do *underground* norte-americano, mas diferenciando-se deste por essa produção naturalmente se contrapor à cultura profissionalizada e à cultura de consumo norte-americana e europeia em razão de sua marginalidade intrínseca[1]. No entender de Oiticica, essas pesquisas experimentais "à margem" também se diferenciavam de seu "primo rico" em razão de assumir e manter uma posição ético-política face à repressão, ao subdesenvolvimento e ao que denomina como "convi-conivência", implicando, ainda, uma linguagem "experimental", de ênfase em atividades comportamentais para "vencer a super, paranoia, repressão, impotência"[2].

Podemos situar certos filmes do cinema marginal brasileiro após o AI-5, no qual se inclui *Lágrima-Pantera* – como melhor veremos –, nessa concepção de *Subterrânia*, em razão da integração produtiva de características fundamentais, como o seu caráter clandestino; o uso de uma linguagem experimental, de exploração inventiva dos meios à disposição, de interesse pelas atividades comportamentais e renovação das sensibilidades dos espectadores; de resistência à "super, paranoia, repressão, impotência, negligência do viver" de que falava Oiticica[3].

A rarefeita convergência de interesses que ainda resistia no cinema brasileiro, como esse encontro entre Bressane e Oiticica, materializava-se em obras em condições de extrema precariedade, alcançando um público irrisório, de modo geral anos após serem concluídas, tendo seu alcance restrito a um pequeno grupo de simpatizantes. Essas produções se caracterizavam por centrarem nas "possibilidades ilimitadas de expressão do autor e por um total desvinculamento com o vínculo de exibição"[4], em uma estratégica marginalização: libertos das expectativas e conformações exigidas pelo circuito de produção e distribuição industrial, esses cineastas poderiam livre e mais profundamente expressar-se

1. "As coisas feitas no Brasil já tem um caráter *a priori underground,* no sentido em que o *underground* americano quer contrapor-se à cultura profissionalizada: foi uma coisa que nasceu pra demolir o que Hollywood era: profissionalismo condicionado ao gosto do consumo; de repente, foi preciso aparecer o *underground*, para outra vez as pessoas fazerem as coisas mais livres; por isso não tem sentido dizer *underground* brasileiro, pois em relação à cultura de consumo americano-europeia, a coisa já é automaticamente, aqui, *underground*". OITICICA, Hélio. Héliotapes 2. **Flor do Mal**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 5, 1971.

2. OITICICA, Hélio. Subterrânia. In: OITICICA FILHO, César (org.). **Hélio Oiticica**: museu é o mundo. Rio de Janeiro: Azougue, 2011, p. 145. "Quando formulo a ideia de *Subterrânia* (...) quero dizer que a ideia de clandestinidade nas criações, de mera circunstância passou a primeiro plano; a ideia de 'underground' não é algo simplesmente aplicado a um contexto, é a necessidade mesma das criações experimentais; a sobrevivência delas". Carta de Hélio Oiticica a Mario e Mary Pedrosa, 5 dez. 1969, Acervo Hélio Oiticica/ Programa Hélio Oiticica (AHO/ PHO) 0998/69.

3. Ibidem, Loc. cit.

4. RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968/1973)**: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 97.

e com as formas que lhes interessassem. Essa estratégia se justificava naturalmente, também, pelo acirramento da censura, a inviabilidade do retorno econômico, o clima repressivo geral e a consequente impossibilidade de uma ação política real nesse contexto[5]. Em *Lágrima-Pantera*, encontraremos a radicalização de todo esse processo.

Lágrima-Pantera, a míssil

*Lágrima-Pantera, a m*íssil, ou *Lágrima-Pantera a m*íssil, ou, como é mais conhecido, *Lágrima-Pantera* foi filmado em agosto de 1971 por Bressane, "em uns quinze dias"[6], na cidade de Nova Iorque, onde o diretor esteve por breves períodos nos anos de 1971 e 1972, durante seu exílio artístico. Realizado em 16 mm, com fotografia do jovem Miguel Rio Branco, o filme foi revelado em um laboratório em Nova Iorque para então ser montado em Londres, onde Bressane viveu de 1970 a 1972[7]. A metragem original do filme era de aproximadamente duas horas, tendo sido montado em uma versão de 95 minutos por Gilberto Macedo e, em um segundo momento, por Geraldo Veloso e Bressane[8]. Ambas as versões são consideradas pelo autor como perdidas, restando apenas uma versão denominada "fragmento" de 51 minutos, montada pelo próprio diretor e Moa Batsow a partir do material arquivado pelo laboratório nova-iorquino e encontrado em 2006 para restauração digital e exibição no festival de Turim desse mesmo ano[9].

O filme foi rodado nas casas nova-iorquinas de Miguel Rio Branco, de Honey, atriz do filme, na casa de campo dos pais do artista Lee Jaffe e, principal e decisivamente, no apartamento-ateliê de Oiticica na segunda avenida do *East Village*, que o artista chamava de *Babylonests* ou *Ninhos babilônicos*[10]. O ateliê era uma espécie de instalação permanente – parecida com os "recintos-proposição" que havia criado nos dois anos anteriores em exposições na Inglaterra e em Nova Iorque – formada por estruturas de rede, jogos de luz, materiais de madeira, plástico e tecido; aparelhos de TV, moviola de super-8, laboratório de fotografia etc. O artista desejava com esses *Ninhos* "transformar o dia todo, inclusive o lazer e a preguiça, numa coisa assim de estado permanentemente inventivo. Por isso eu comecei a transformar o lugar que eu moro, o ideal era esse, morar na própria obra"[11]. Esse "mundo abrigo" onde passou a viver em 1971 seria o *set* de filmagens de seus próprios filmes, realizados em super-8 a partir de então.

Bressane havia se impressionado com os *Ninhos* do artista quando o encontrou em Nova Iorque em 1971[12]. Mas, como atesta o diretor em diversas entrevistas, o que lhe despertou mais interesse na visita

5. Ibidem, p. 28.

6. BRESSANE, Júlio. Júlio Bressane: trajetória (catálogo da exposição). In: JÚLIO BRESSANE CINEMA INOCENTE, 2002, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002, p. 18. Exposição organizada por Ruy Gardnier. De acordo com cartas de Hélio Oiticica, Bressane e Rosa Dias teriam chegado no dia 26 de julho, iniciado as filmagens de *LágrimaPantera* já na primeira semana de agosto e terminado na terceira semana do mesmo mês, quando retornaram a Londres. Cartas de Hélio Oiticica a Torquato Neto, 10 ago. 1971; a Rogério Duarte, 13 ago. 1971; a Ivan Cardoso, 24 ago. 1971; a Waly Salomão, 27 ago. 1971.

7. Carta de Hélio Oiticica a Waly Salomão, 27 ago. 1971.

8. ROSA, Carlos; VOROBOW, Bernardo (orgs.). **Júlio Bressane**: cinepoética. São Paulo: Masso Ohno, 1995. Entrevista com Geraldo Veloso, 3 jun. 2016.

9. Segundo informações dadas pelo próprio autor na apresentação de *Lágrima-Pantera* (fragmento) no Torino Film Festival de 2006, em Turim.

10. Cartas de Hélio Oiticica a Torquato Neto, 10 ago. 1971; a Waly Salomão, 27 ago. 1971; a Rubens Gerchman, 2 set. 1971.

11. OITICICA, Hélio apud FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

aos *Ninhos* foram os curtos filmes em super-8 que Oiticica vinha realizando. Em maio, quando foram também exibidos alguns dos seus filmes na cidade, o cineasta e Oiticica se encontraram para a gravação de uma curiosa conversa entre eles discutindo também os super-8 realizados pelo artista e seu projeto de um filme em torno do *Inferno de Wall Street*, do poeta romântico Sousândrade[13]. Combinaram, assim, um novo encontro criativo para o mês de agosto, que se concretizaria com a realização de *Lágrima-Pantera*[14].

Segundo o próprio Bressane, interessava-lhe a aproximação selvagem de Oiticica com o cinema, seu amadorismo, suas dificuldades em realizar os filmes, o desconhecimento dos padrões cinematográficos e sua sensibilidade artística de interesse multidisciplinar, bastante distinta daquela dos profissionais do cinema[15]. Extenuado do modo de produção de seus filmes anteriores, por demais construídos, excessivamente devedores da tradição cinematográfica, Bressane via nesses breves filmes de dois ou três minutos "uma maneira de desaparecer, de desaprender, de desprender-me de mim, do clichê, de recomeçar. Encontrei nestes fotogramas incertos, tateantes, uma imprevista e ideal passagem…"[16]. Como melhor descreve:

> O Hélio não sabia de cinema, não era um cineasta, mas justamente como um homem sensível e com interesse multidisciplinar, ele comprou uma câmera de super-8 e começou a fazer imagens para perceber o que era o cinema, para perceber essa coisa que você não pode perceber a não ser que você faça. Não é como literatura, como música, que você aprende de outra forma. A imagem, ela tem essa surpresa e essa dificuldade. Ele comprou uma camerazinha super-8 e uma moviolinha manual e começou a filmar imagens para se aproximar do cinema, para se acercar do cinema, para tentar uma aproximação sensível com aquela imagem. Ele me mostrou uma porção de filminhos em super-8 que eu achei espetaculares justamente porque estava buscando uma coisa que eu também buscava, o cinema fora do cinema. E ali eu tinha achado uma pessoa que estava buscando fazer um cinema, estava buscando se aproximar do que era imagem em movimento e foi com isso que eu fiquei fascinado. Então eu fiz um filme parodiando e imitando o processo dessa natureza: se aproximar de uma coisa que para você é muito conhecida, e ir justamente até a dobra onde ela é desconhecida. O Lágrima-Pantera é uma impressão dessa impressão do que eu senti do Hélio buscando uma imagem. Quando eu o vi, eu fiz o filme em cima daquilo ali, é uma espécie de aprendizado, de aproximação com alguma coisa, com alguma imagem, como uma imagem em movimento. Lágrima-Pantera é isso, eu fiz em cima dessa conversa e dessa minha visão

12. BRESSANE, Júlio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). **Júlio Bressane**. Turim: Torino Film Festival, 2002, p. 274.

13. OITICICA, Hélio; BRESSANE, Júlio. **Héliotapes**: Júlio Bressane/Glauber's loft. Transcrição de conversa entre Hélio e Júlio na casa de Glauber Rocha em Nova Iorque. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/Programa Hélio Oiticica (AHO/PHO) 0502/71; Carta de Hélio Oiticica a Lygia Pape, 7 jun. 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. Programa Hélio Oiticica. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0244/71.

14. "Sua visita [em maio] foi uma coisa maravilhosa. Me deu vontade de fazer coisas; de escrever e reformular ideias. (...) Como você vê as visitas sua e de Haroldo [de Campos] foram as mais legais, porque antes delas eu me estava sentindo bem desencorajado a tomar certas iniciativas; ter com quem conversar e discutir é muito importante, quando a coisa se dá no nível que se quer; seus filmes foram o centro disso, o que é ótimo, e mostra a vitalidade que os cerca; tenho impressão que quando você vier em agosto a coisa vai ferver." Carta de Hélio Oiticica a Júlio Bressane, 22 jun. 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 1150/71.

15. "Ele não sabia nada sobre cinema. Não era diretor. Não fazia cinema, mas era

desses filmes super-8 experimentais do Hélio, que mais tarde chamou-se de quase-cinema.[17]

Em uma investigação sobre o seu próprio cinema, Bressane encontrava nos filmes de Oiticica uma linha de fuga e uma fonte para sua reinvenção. Como no restante de sua obra, essa interrogação se concentraria em formas cinematográficas que o permitiriam operar traduções, "ou seja, aquela busca de estilo capaz de imprimir, na imagem e no som, os traços de invenção que podem remeter à literatura ou à partitura musical"[18]. Em *Lágrima-Pantera*, essa busca se voltaria aos traços de invenção dessa nova linguagem artística que então interessava Oiticica, híbrido de cinema experimental, arte ambiental, fotografia, "audiovisual", cinema amador – ainda em estágio embrionário nos filmes em super-8 e nos seus roteiros – e que se constituiria nos anos seguintes em suas "não narrações" e "quasi-cinemas". Para Bressane, nem cinema nem anticinema, mas "uma outra coisa que o cinema poderia seguir"[19].

Oiticica já demonstrara grande interesse pelo cinema e por proposições que envolviam mídias audiovisuais, participando de algumas produções como *Câncer*, de Glauber Rocha, e iniciando alguns roteiros antes mesmo de sua mudança para Nova Iorque ao fim de 1970. Em seu período em Londres, ao fim de 1968 e em 1969, Oiticica iria frequentar assiduamente sessões de cinema *underground*, nas quais conheceria os filmes de Andy Warhol, determinantes para a criação de suas propostas audiovisuais. O artista afirmava que assistir a *Chelsea Girls* (1966) o teria motivado a utilizar o cinema por este propor uma nova linguagem cinematográfica que romperia com a lógica narrativa convencional e que poderia apresentar com mais naturalidade a improvisação de conversas cotidianas, algo apenas esboçado em *Câncer*[20]. *Chelsea Girls*, obra fundamental do *underground* norte-americano, consistia em doze planos-sequência com a duração de um chassi de uma câmera 16 mm (aproximadamente 30 minutos) exibidos aleatoriamente em duas projeções simultâneas (a trilha sonora de uma delas seria a escolhida pelo projecionista no próprio momento da exibição)[21]. Em razão dessa não linearidade, cada projeção do filme seria singular. Cada bloco dedicava-se a certa documentação das improvisações de *junkies* e *stars* de Warhol no hotel Chelsea, envolvendo discussões cotidianas, uso de drogas, agressões verbais e físicas, e premente conteúdo sexual.

Bastante influenciado por essa obra, por certo também informado dos eventos multimídia de Warhol na turnê *Exploding Plastic Inevitable* e em continuidade com o seu *Programa Ambiental*, Oiticica escreve ainda em Londres o roteiro de *Nitro Benzol & Black Linoleum*,

um homem com uma mente sensível que tinha comprado uma câmera e queria ver como era a imagem em movimento. Ele tinha uma abordagem sensível, a partir de fora. Quando vi o filme que ele havia feito lhe disse: 'Eu quero fazer isso'. Aderi completamente. E fiz *Lágrima-Pantera*". BRESSANE, Júlio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). Op. cit., 2002, Loc. cit.

16. BRESSANE, Júlio. **Deslimite**. Rio de Janeiro: Imago, 2011, p. 12.

17. BRESSANE, Júlio. Júlio Bressane: trajetória. In: JÚLIO BRESSANE CINEMA INOCENTE, Op. cit., 2002, Loc. cit.

18. XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p. 8, 2006.

19. BRESSANE, Júlio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). Op. cit., 2002, p. 276.

20. "Creio que ter visto *Chelsea Girls* muito me influenciou, pois descobri o que já o fizera com fotografia, que o cinema pode exprimir coisas próprias que só ele o faz; *Chelsea Girls* é uma das maiores invenções de cinema que já vi: a linguagem é toda reinventada; é o que quero fazer com esse filme meu, ultrapessoal." Carta de Hélio Oiticica a Rubens Gerchman e Ana Maria Maiolino, 1969. Cf. ITAÚ CULTURAL. Programa Hélio Oiticica. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0983/69.

no qual conjugava projeções de blocos em planos-sequência de até 30 minutos em três diferentes telas, trilhas musicais descontínuas e proposições para os participantes[22] – marco inicial do que denominaria alguns anos depois como "quasi-cinema".

Como indica Basualdo, a noção dominante desse filme seria a de criar um ambiente no qual trabalhos e ações de diferentes artistas seriam integrados em uma totalidade aberta à participação dos "espectadores"[23]. Como em seu *Projeto Ambiental*, o foco seria a própria vivência do participador, interpelado a atividades criativas e antirrepressivas – aqui reforçado as proposições que convocavam a sua sexualidade. No que também guardava semelhanças com a obra de Warhol, nas trilhas visuais e sonoras a serem projetadas em *Nitro Benzol & Black Linoleum*, os atores – em grande parte amigos e parceiros de Oiticica, como Guy Brett, Caetano Veloso, Ceres Franco e Edward Pope – seriam chamados a improvisar.

Esse primeiro "quasi-cinema" não é realizado em razão da impossibilidade de se obter algum apoio financeiro. De volta ao Brasil em 1970, Oiticica buscou então pôr em prática outros projetos audiovisuais em parceria com cineastas e artistas brasileiros. Escreveu o roteiro do filme *Boys & Men*, que consiste em oito indicações para improvisação dos atores em torno de motivos homoeróticos, também em tomadas únicas[24]. Como afirmava, esse filme não teria "nada de montagens, dublagens e toda essa merda de cinema acadêmico: vai ser tudo direto"[25]. Ainda nesse mesmo ano, para a exposição "Information" no Museum of Modern Art de Nova Iorque (MoMA), Oiticica propôs, inicialmente, um ambiente para que o público, deitado em colchões, pudesse acompanhar a exibição de um vídeo em loop. Antes do esboço desse ambiente ser recusado, Oiticica previa que o vídeo fosse realizado por Sganzerla, Miguel Rio Branco e Lee Jaffe "dentro de tresloucado improviso"[26].

Em fevereiro de 1971, já em Nova Iorque, Oiticica iniciou um curso semanal de produção cinematográfica na New York University (NYU), adquirindo também na cidade uma câmera super-8 e uma moviola que instalou em casa. No mês seguinte, concluiu o plano-roteiro de *Brasil Jorge* e o filmou a partir de abril, como um exercício experimental para o curso de cinema[27]. Realizado em homenagem ao poeta e amigo Jorge Salomão, o curto filme de pouco mais de 3 minutos, como indicado pelo roteiro, teria parte das cenas planejadas em detalhes anteriores à filmagem, como aquela em que Lee Jaffe penteia o cabelo de costas e, como continuação, a cena em que uma mão limpa algumas plantas com uma escova. Outros detalhes também foram planejados, como a trilha sonora, o modo de representação e posicionamento dos atores, a futura

21. A partir de sua distribuição comercial e depois repetida na sua digitalização em DVD, convencionou-se uma organização linear padrão dos blocos visuais e da trilha sonora.

22. OITICICA, Hélio. Nitro Benzol & Black Linoleum (1969). In: BASUALDO, Carlos (org.). **Hélio Oiticica**: quasi-cinemas. Köln; New Iorque; Columbus; Berlim: Kolnischer Kunstverein; New Museum of Contemporary Art; Wexner Center for the Arts; Hatje Cantz, 2001, p. 81-88.

23. BASUALDO, Carlos. Waiting for the internal sun: notes on Hélio Oiticica's quasi-cinemas. In: _____. Op. cit., 2001, p. 42.

24. OITICICA, Hélio. Anotações para **Boys & Men**, abr. 1970.

25. Idem. Carta a Lygia Clark, 2 ago. 1970. In: FIGUEIREDO, Luciano. (org.). **Lygia Clark** – Hélio Oiticica: cartas 1964-74. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 163.

26. Idem. Acenda as velas: quero pelo menos outro século. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 6 abr. 1970. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0873/70.

27. Carta de Hélio Oiticica a Guy Brett em 16 de março de 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 1102/71.

ampliação para 16 mm, os créditos iniciais e a estrutura geral da obra[28]. Ainda inseguro em relação à fotografia, convocou Miguel Rio Branco para a filmagem de algumas cenas. Como indica Bonisson, esse filme seria também possivelmente o único que o artista montou em sua moviola, apesar de não o ter finalizado[29].

No entanto, a preocupação com esses procedimentos técnicos não impediria Oiticica de experimentar com a montagem e a estrutura narrativa do filme, aproximando-o de produções não convencionais do cinema experimental ou do cinema amador. Os planos de *Brasil Jorge* são pequenos blocos autônomos, sem hierarquia, descontínuos, que não se organizam em alguma linha narrativa identificável, mas "por mosaico"[30]. Há, ainda, algumas relações de continuidade criadas na montagem entre os planos; no entanto, esses poucos vínculos são bastante tênues (como a já citada relação de continuidade entre plano do pente e da escova, ou os *raccords* e *jump cuts* na sequência dos transeuntes que encenam sua caminhada).

Os outros filmes realizados por Oiticica antes da filmagem de *Lágrima-Pantera* – os demais "filminhos" que chamaram a atenção de Bressane – não foram sequer montados em uma etapa distinta da filmagem. Esses filmes têm a duração dos rolos de um super-8 (pouco mais de 3 minutos) e seus planos estão dispostos na ordem em que foram feitas as tomadas – como filmagens casuais comuns nessa bitola.

Em um primeiro momento, Oiticica pretendia montar esses pequenos filmes. No entanto, a dificuldade desse intento se aliaria a outros de seus interesses conceituais e formais no uso das mídias audiovisuais. Para o artista, esse modo de (não) organização do filme estaria afeito a uma nova relação entre obra e espectador "teveizado", na qual este absorveria "por mosaicos", isto é, preenchendo as lacunas entre os blocos descontínuos como um participante mais ativo do que o "passivo" espectador de filmes narrativos[31]. Essa crença do artista estava afeita ao pensamento do teórico da comunicação Marshall McLuhan, que dividia os meios entre os "quentes", como o cinema, que prolongaria um dos sentidos (a visão) em "alta definição", fornecendo saturada informação visual aos espectadores; e os meios "frios", como a televisão, que forneceriam menos estímulos visuais e que, portanto, ao contrário dos meios quentes, requereriam participação ativa dos espectadores[32]. Interessava ao artista o uso de mídias mais "frias", como o super-8, como uma nova "forma de conhecimento por atos espontâneos de criação"[33] em que a montagem apareceria como uma mediação excessiva em contraste com o imediatismo da captação do super-8 e de sua apresentação como material bruto.

28. Idem. Roteiro de **Brasil Jorge** e anotações, mar. 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0244/71.

29. BONISSON, Marcos. **Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978)**: Experiência em campo ampliado. 2010. 127f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010, p. 106.

30. OITICICA, Hélio. Anotações para **Nosferato**, de Ivan Cardoso, entre 3 de maio e 17 de junho de 1972. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0379/72.

31. Ibidem.

32. McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**: understanding media. São Paulo: Cultrix, 1969.

33. OITICICA, Hélio. **Experiência londrina**: subterrânea. jan. 1970. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0290/70.

O artista decidiu, assim, que esses filmes fossem registros mais espontâneos de certo momento e que, desse modo, permanecessem "inacabados": sem cortes, nem uma organização mais detida. O prazer de filmar ("me interessa muito o *mood* da 'hora de filmar', o que acontece, etc")[34] e o interesse pelo registro livre interessariam por si, sem a necessidade de se constituir em uma obra montada, acabada. Como antes, o cinema amador e os cineastas do *underground* norte-americano, como Warhol, em sua "radical inovação", interessavam-se pelo cinema "mais como prática do que como manufatura" [35].

Como exemplo desses registros mais casuais, têm-se os cinco filmes da série *Fillmore East* ou *The Last Days of Fillmore East*, em que Oiticica filmou a famosa casa de shows de rock nos últimos meses de funcionamento, em maio e junho de 1971. O artista era um frequentador assíduo do *Fillmore* – local importante para a sua imersão no cenário rock norte-americano do período – que estava localizado a duas quadras dos *Ninhos babilônicos*. Desde fevereiro já pensava em filmar o local para incluir no filme *Babylonests* e, depois, em *Brasil Jorge* como mais uma cena cotidiana de sua *Babylon*[36]. A filmagem seria como um "documento"[37], não estando, portanto, organizada mais detidamente por um plano-roteiro. Os quatro primeiros filmes têm em torno de 3 minutos e 20 segundos (incluindo as pontas), enquanto o último tem apenas 2 minutos de duração, todos silenciosos. Tratam-se principalmente de registros da fachada e dos arredores do local em diferentes dias e horários, com uma grande atenção aos letreiros e ao público que se concentrou na entrada do teatro à noite. Os planos são razoavelmente longos (em torno de 20 a 30 segundos), quase fixos (apesar da aparente intenção de fixidez, a câmera não é posicionada sobre um tripé) e um pouco oscilantes, em razão da natureza frágil da captação e revelação do filme de 8 mm. Em *Fillmore East 1*, por exemplo, têm-se encadeados seis planos quase fixos que enquadram, de diferentes ângulos e distâncias, a fachada do teatro durante o dia.

Como em *Brasil Jorge* e nos filmes posteriores, a câmera não hesita em movimentos pelo espaço como talvez seria de se esperar de um amador com uma pequena câmera na mão. Seria possível considerar que o artista vacila nesses filmes sobre como enquadrar o lugar de destaque, optando por suceder todas as tentativas ("Ele não sabia se enquadrava aqui ou ali, isso é o que achei incrível, isso é o que eu queria imitar"[38], afirmaria Bressane). No entanto, Oiticica já previa em demais roteiros enquadrar uma mesma situação ou lugar por vários ângulos, o que nos leva a crer que nessa série de filmes era essa a intenção, e não um gesto de indecisão ou amadorismo[39]. Distingue-se no segundo *Fillmore East* um

34. Carta de Hélio Oiticica a Lygia Pape, 7 jun. 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0244/71.

35. JAMES, David. **Allegories of Cinema**: american film in the sixties. Princeton: Princeton University Press, 1989. p. 120. "A invenção da filmagem como performance, como atividade – a instituição do "filmar" como verbo transitivo completamente separado de seu objeto – marca a aspiração utópica do underground, o ponto em que simultaneamente confronta a natureza material da mídia e seu uso capitalista com o qual foi identificado historicamente".

36. Cartas de Hélio Oiticica a Daniel Más em 6 de maio de 1971; a Ivan Cardoso, 11 maio 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. Programa Hélio Oiticica. São Paulo, 2002, AHO/PHO 1144/71.

37. Carta de Hélio Oiticica a Ivan Cardoso, 11 maio 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 1144/71.

38. BRESSANE, Júlio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). Op. cit., 2002, p. 274.

39. OITICICA, Hélio. Anotações para **Boys & Men**, abr. 1970. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0336/70.

plano do próprio Hélio comendo sopa em uma lanchonete, o que aponta para a ideia de registro pessoal, como uma pequena nota de um diário.

Fig. 1
Fachada do Fillmore East em *Fillmore East 1*, Hélio Oiticica, Estados Unidos, 1971..

Fig. 2
Hélio toma sopa em um balcão em *Fillmore East 2*, Hélio Oiticica, Estados Unidoss, 1971.

Outro pequeno filme de Oiticica, realizado em abril ou maio de 1971, teria alguns pontos de contato com o longa de Bressane: trata-se de *Battery Park*, curta da duração de um rolo super-8 (3 minutos e 25 segundos, com as pontas), em que o artista filmou em cinco planos fixos o parque localizado ao sul da ilha de Manhattan. Inicialmente previsto para ser incluído em *Brasil Jorge*[40], a sequência ou o filme seria uma homenagem a Sousândrade, "pois Battery Park figura no inferno de Wall St. [segmento do poema *Guesa*], com o nome de batérias; é lindíssimo o lugar, um pouco menos malassombrado que o resto da ilha"[41]. O poeta será também de grande importância para *Lágrima-Pantera* e a realização de *Agripina é Roma-Manhattan*, de Oiticica, que inicia o seu roteiro a partir dessas filmagens no parque. Em *Battery Park*, chama a atenção o rigor formal da composição dos quadros, como aquele em que o céu e as nuvens ocupam um terço do quadro:

40. Cartas de Hélio Oiticica a Ivan Cardoso, 11 maio 1971. AHO/PHO 1144/71; a Lygia Pape, 7 jun. 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0244/71.

41. Carta de Hélio Oiticica a Waly Salomão, 3 abr. 1971.

Fig. 3
Hélio Oiticica, *Battery Park*, Estados Unidos, 1971.

E, principalmente, aquele em que duas árvores em primeiro plano nas laterais do quadro enfatizam no centro, em segundo plano, as torres gêmeas do World Trade Center, ainda em construção, "vermelhas, como torre de babel"[42].

42. Carta de Hélio Oiticica a Lygia Pape, 7 jun. 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0244/71.

Fig. 4
As torres gêmeas do World Trade Center "vermelhas, como torre de babel".

Assim, nota-se também o interesse de Oiticica por planos cinematográficos que se aproximam da fixidez da fotografia, o que seria futuramente desenvolvido pelo artista no formato de slides e em seu conceito de momentos-*frame*. Ainda no final de junho, filmou os três filmes da série "Gay Pride", em que documenta a segunda parada de orgulho LGBT de Nova Iorque, das ruas de Manhattan até o Central Park. Também com a mesma duração dos rolos de super-8, essa série se diferencia dos demais "filminhos" de Oiticica por colocar em primeiro plano as pessoas e a multidão protestando em vez da paisagem urbana.

Fig. 5
Segunda Parada do Orgulho Gay de Nova Iorque em *Gay Pride 2*, Hélio Oiticica, Estados Unidos**,** 1971.

A documentação do evento parece ser mais espontânea que os demais super-8 em razão da imprevisibilidade das movimentações e da ausência de um plano de filmagem; há movimentos de câmera mais acentuados, incluindo zooms ausentes nos demais filmes. Ao final do terceiro filme, o artista registra – em planos curtos e mais aproximados, que denotam a intimidade com aqueles diante da câmera – três homens que conversam sentados e deitados no parque.

Fig. 6
Plano intimista no Central Park em *Gay Pride 3*, Hélio Oiticica, Estados Unidos,1971.

A aproximação por zooms nos rostos e corpos dos três "personagens" contrasta com a frieza e distância dos planos fixos de longa duração dos demais filmes. Na dicotomia que estabelece entre filmes planejados e "filmes impressionistas, caseiros", prevalece na série "Gay Pride" a segunda opção[43].

43. Carta de Hélio Oiticica a Júlio Bressane, 22 jun. 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 1150/71.

Lágrima-Pantera, cinema amador

Ressalta-se mais uma vez a ausência da montagem em continuidade, assim como o caráter fragmentário e inconcluso de todos esses "filminhos", que Oiticica sequer incluiu em sua filmografia e que apenas nos anos 2000 foram reencontrados. Cremos estar na influência dessas obras uma das principais razões para a fragmentação das sequências que constituem *Lágrima-Pantera*. Segundo Bressane, o material filmado "não era para ser montado de maneira alguma, era como um super-8, feito em 16 mm. (…) Era como um super-8, era uma imagem atrás da outra"[44]. Em comum com a prática do cinema amador, do filme de família e dos "filminhos" de Oiticica, *Lágrima-Pantera* se constituía já em sua primeira versão de planos e sequências descontínuas, não decupadas, desierarquizadas, com raríssimas relações causais, que avançam em uma temporalidade fluida[45]. Apesar de usarmos o termo "montagem", Bressane reitera em todos os seus depoimentos que os planos de *Lágrima-Pantera* teriam sido somente "organizados", seja na versão de 1972 ou em 2006. Nunca tinha sido a sua intenção montá-lo como os seus filmes anteriores.

No entanto, os demais filmes de Bressane também eram fragmentados; não se articulavam em função de um enredo ou em razão do desenvolvimento de personagens. Já também afrontavam diretamente a teleologia narrativa na qual todos os movimentos se encadeiam e se organizam em função de um desenlace definido. Como melhor define Xavier, a sucessão nos filmes de Bressane é "de tipo paratático, sem encadeamentos, subordinações. Faz-se de séries descontínuas. Cada sequência é um recomeço que permite uma liberdade de operações do olhar que parecem 'arbitrárias', porque não motivadas pela situação que focalizam"[46]. O mesmo autor irá falar de "estrutura em mosaico" para se referir aos filmes de Bressane, indicando uma organização desierarquizada na qual são escassos os vínculos sintáticos e causais entre sequências.

As condições de trabalho na maior parte de suas produções também não se alteraram drasticamente, sendo realizadas com baixíssimo orçamento, com equipes mínimas e métodos que poderíamos aproximar mais de um modelo "artesanal" – como *Lágrima-Pantera* e os "filminhos" – do que industrial. Como Xavier lembra, não faltaram alusões na obra bressaneana ao gênero "filme de família", ao *divertissement* entre amigos e demais produções amadoras: uma recorrência que poderia ser tomada como formadora de um estilo e que em *Lágrima-Pantera* será dominante[47].

44. BRESSANE, Júlio. Júlio Bressane: trajetória. In: JÚLIO BRESSANE CINEMA INOCENTE, Op. cit., 2002, Loc. cit.

45. KUYPER, Eric de. Aux origines du cinéma: le film de famille. In: ODIN, Roger (org.). **Le film de famille**: usage privé, usage public. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995, p. 15.

46. XAVIER, Ismail. Op. cit., 2006, Loc. cit.

47. Ibidem, p. 9.

Entretanto, a tendência à fragmentação e ao inacabamento presente em toda a obra bressaneana é radicalizada em *Lágrima-Pantera*. Como no programa de Oiticica em seus filmes em super-8 de "virar as costas ao acabado"[48], Bressane apresenta *Lágrima-Pantera* como um processo não acabado, constituído por uma organização desierarquizada, "em mosaico", no qual restam pouquíssimos vínculos entre os planos e o senso de sintaxe que ainda permanecia nos seus demais filmes. Os planos e as sequências "pulam" de um para outro com raríssimos *raccords* e demais recursos de continuidade e homogeneização; as rupturas e os saltos se evidenciam na maior parte das transições.

Entendendo que a construção de uma narrativa supõe, como coloca Roger Odin, "que o conjunto de ações propostas possa ser disposta sobre um mesmo eixo semântico e conduzido a uma transformação de conteúdo entre o início até ao fim", em *Lágrima-Pantera* ela praticamente inexiste, nem mesmo sequer como em suas narrativas fragmentadas anteriores[49]. Como num filme de família, não são explicitadas as razões e relações entre as ações realizadas pelos personagens; de modo geral, as ações nem sequer se completam ou têm continuidade em sequências posteriores. As relações temporais entre sequências e ações são de difícil definição (com exceção da cena final).

A ausência de diálogos ou qualquer som reforçaria a aparência de um filme amador ou cópia de uma obra por vir; emendas, pontas, fotogramas superexpostos e demais "restos" excluídos de produções convencionais e presentes de modo deliberado em algumas cenas dos filmes anteriores de Bressane vão se multiplicar por quase todas as sequências de *Lágrima-Pantera*.

O modo de produção artesanal característico do cinema de Bressane é também algo radicalizado em *Lágrima-Pantera*. A equipe técnica se resumia ao fotógrafo Miguel Rio Branco e ao próprio diretor, que dividiam a operação da câmera. A maior parte dos atores não era profissional, como a companheira de Bressane, Rosa Dias, Oiticica e Cildo Meireles. Esse modo de produção repetia, assim, o formato das filmagens de Hélio em Nova Iorque, que contava, predominantemente, com amigos e artistas próximos, como atores e o próprio Miguel Rio Branco como fotógrafo[50].

O amadorismo em *Lágrima-Pantera* – da mesma maneira que para diversos cineastas do *underground* norte-americano – não será somente uma fonte de inspiração formal contra os filmes "bem-feitos" do cinema comercial, mas também poderia ser considerado um modelo emancipador de produção cinematográfica em relação aos de formato profissional. A produção individual do cineasta amador,

48. OITICICA, Hélio. Anotações sem título, 11 out. 1971 a 15 set. 1973. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0210/71.

49. ODIN, Roger (org.). Op. cit., 1995, p. 28.

50. Além de ter sido creditado como fotógrafo em *Brasil Jorge*, Miguel Rio Branco já realizara também filmes experimentais em super-8. Morando em Nova Iorque no início dos anos 1970, incluindo alguns meses nos *Ninhos*, estava interessado, então, em aspectos da pobreza da cidade, a prostituição, a região do Bowery – como notara posteriormente Bressane. Esse interesse ecoa nos planos de *Lágrima-Pantera* filmados em um bordel porto-riquenho.

como aquela dos pintores e poetas, foi valorizada por esses cineastas por sua demonstração de independência e autonomia, em oposição ao grande número de colaboradores profissionais e hierarquizados por trás da produção de um filme comercial[51]. Essa aspiração de independência se manifestaria também na adoção de câmeras mais leves e dos mesmos formatos do cinema amador, como o super-8 e o 16 mm; em *Lágrima-Pantera*, especificamente, até com a imitação de certos aspectos da estética da produção em super-8. Como melhor veremos adiante, a aproximação com a intimidade dos atores também se beneficiará desse modo de produção.

Em relação à circulação, *Lágrima-Pantera* destinava-se somente a exibições privadas, como um filme amador a ser exibido aos próprios participantes, pares e ao círculo de amigos íntimos, como efetivamente foram exibidos os primeiros filmes em super-8 de Oiticica[52]. Lembremos que nesse mesmo contexto cineastas brasileiros no exílio filmavam suas viagens pelo mundo em super-8 e em 16 mm como registros despretensiosos, sem a intenção de montá-los ou exibi-los para um público maior. Como observava Veloso, o grupo de cineastas "marginais" no exílio, dado o distanciamento da perspectiva industrial, descobriam no super-8 um cinema "como busca da imediatização da criatividade, como extensão poética do cotidiano. A busca hedonista e a anulação dos destinos individuais vão dirigindo as preocupações desse grupo. O cinema torna-se imediato e descartável"[53].

Compreendendo *Lágrima-Pantera* como um registro de viagem, Bressane não precisaria produzir uma estrutura narrativa nem uma construção coerente, pois estas estariam na memória de seus participantes/espectadores. A diegese ausente para os espectadores comuns poderia ser reconstruída pelos participantes, como "uma recriação mítica do passado vivido"[54].

No entanto, apesar da proximidade com essas produções *Lágrima-Pantera* não é um simples registro da viagem do cineasta. Bressane previa ainda a exibição em uma sala escura, para um público que assistiria à obra com atenção do início ao fim, o que se distinguiria tanto dos posteriores "quasi-cinemas" de Oiticica quanto dos filmes de família ou registros de viagem. Em todos esses, os acontecimentos ocorridos durante a projeção se integrariam ao filme, como nas demais experiências de cinema expandido. Os "quasi-cinemas" se adequavam a uma ambientação particular, a interferências livres e acidentais em um espaço onde o papel do público seria redefinido para uma posição de maior atividade, incluindo a atividade corporal lúdica. A projeção dos filmes de família funcionaria de modo

51. PIAULT, Collete. Films de famille et films sur la famille. **Journal des anthropologues**, Paris, v. 3-7, n. 294-295, p. 131-132, 2003.

52. Segundo Bressane, *Lágrima-Pantera* foi um filme que ele fez para si mesmo e por isso não esperava apresentá-lo para um público maior. Partes do filme foram mostradas para Oiticica em Nova Iorque e para o grupo de amigos de Bressane em Londres (Cf. carta de Hélio Oiticica a Daniel Más em 6 de maio de 1971). No entanto, segundo o cineasta, o filme não foi mostrado por inteiro a ninguém, nem em sessões públicas. BRESSANE, Júlio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). Op. cit., 2002, p. 276.

53. VELOSO, Geraldo. **O cinema através de mim**: a longa trajetória de Theobaldo Odisseu de Almeida. Belo Horizonte: Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 2015, p. 127.

54. ODIN, Roger (org.). Op. cit., 1995, p. 32.

semelhante, "mais próximas do *happening* ou da festa do que da projeção cinematográfica tradicional", pois se alimentariam da atividade imaginária, mnemônica, verbal *in situ* dos próprios participadores/espectadores em relação ao que foi captado em filme e vivido anteriormente[55]. Além da quebra do silêncio quase religioso da projeção tradicional, seria também razoável, em uma projeção desses filmes, a intervenção dos espectadores para pará-la ou para se repetir uma cena, tendo assim uma duração e recepção indefinida.

Apesar da aparência de filme de família ou de registro de viagem, além da ausência de banda sonora, convidativa para a intervenção de possíveis espectadores/participadores, nesse ponto cremos que o filme de Bressane não se distinguiria das produções cinematográficas tradicionais.

55. Ibidem, p. 37.

Lágrima-Pantera, fragmento

No "fragmento" do filme a que temos acesso, é possível supor que trechos da obra original estão ausentes, assim como a sua organização se difere em vários termos. Sabendo-se disso, não se deve perder de vista o caráter de recriação proposto na organização dos fragmentos do filme em 2006, que não recompunha fielmente a primeira montagem, mas organizava em outro momento o material salvo. No entanto, em confluência com os depoimentos de Bressane, Oiticica e Veloso, cremos que o modo de encadeamento entre os planos e as sequências restantes, a aparência de inacabamento, não se diferiria muito do proposto na primeira montagem, o que nos permitiria ao menos analisar os aspectos gerais, os procedimentos e a estrutura fragmentada da obra como proposição original e não como acidente de percurso.

O primeiro plano de *Lágrima-Pantera (fragmento)* parece comentar essa nova organização das imagens que restaram mais de trinta anos depois de sua filmagem. Em *ralenti*, no qual cada fotograma se distingue dos demais, vemos Bressane e Miguel Rio Branco empunhando câmeras diante de um espelho. Em razão da intensa variação de luz, da presença de "foguetes" (fotogramas velados característicos do início e fim dos rolos), das marcas na película características e do fim abrupto do plano cremos tratar-se dos últimos fotogramas de um rolo.

Bressane, em 2006, inicia assim o filme, restituindo sua imagem como diretor da obra de 1971 em um duplo gesto reflexivo. O diretor que se filmava por meio de um espelho se interroga mais de trinta anos depois por meio de uma nova organização dos planos sobre as imagens que filmara no passado, recentemente reencontradas.

Trata-se, no entanto, de um fragmento da metragem anterior do filme; a recomposição da obra não poderá ser completa nem sequer fiel à montagem original, que resta somente na memória dos poucos que a assistiram. Sujeita às perturbações do tempo e da memória, a retomada do filme se dá também em uma base material frágil, fragmentada, algo fantasmática, como uma antiga fotografia em decomposição ou o fim de um antigo rolo de filme 16 mm reencontrado. Assim, as emendas, os foguetes, a duração das pontas e demais "defeitos" comumente excluídos de um produto cinematográfico convencional vão ganhar importância para além de um reles indicador reflexivo, anti-ilusionista. Esses resíduos também poderão ser vistos como signos de uma memória vulnerável à corrosão do tempo. Bressane figuraria, por meio da apresentação da fragilidade do material reencontrado, a tensão entre essa tentativa de recomposição e um passado ausente que se perdeu.

Imediatamente após essa brevíssima introdução reflexiva, segue uma panorâmica quase circular do alto do edifício onde morava Oiticica em Nova Iorque. O local e o entorno onde ocorre a maior parte das ações dos personagens do filme é assim circunscrita. A primeira "personagem" apresentada é a de Rosa Dias, que casualmente lê e folheia *ReVisão de Sousândrade*, de Augusto e Haroldo de Campos, em alguns breves planos filmados, despretensiosamente, com uma câmera na mão, que parece tatear o espaço circundante. Ao lado das escadas de incêndio filmadas nesse entorno surgem então outros "personagens", como o fotógrafo e Bressane, que não hesitam em olhar, sorrir e se exibir diretamente para a câmera. O filme permanece, assim, em um registro muito semelhante ao do cinema amador. Como é comum no cinema de Bressane, imagens desconexas e descontínuas, aparentes falhas de filmagem e demais possíveis sobras descartadas da montagem final são inseridas (muitas vezes como uma espécie de "trailer" ou *making of* do próprio filme). No entanto, em *Lágrima-Pantera* a distinção entre essas "sobras" de montagem e entre sequências montadas tendo em vista uma construção de uma diegese, de narração, de construção dos tipos dos personagens, das cenas etc., será ainda mais tênue que nos seus demais longas-metragens. Em razão do já evidenciado amadorismo da produção, de sua radicalizada construção paratática e da ausência do som, não será mesmo possível falar de um mundo diegético em contraste com um extradiegético: tem-se a impressão de que o filme é formado apenas por elementos residuais, em que até as cenas mais construídas se apresentam também como material bruto.

A câmera, como em seus demais filmes, mas também em proximidade com o cinema amador, desloca-se de uma possível encenação, dos personagens e até mesmo da função de criar ambientação, flutuando com extrema liberdade por diferentes posições e movimentos, como na panorâmica circular citada acima. Ela ganha autonomia e preponderância sobre os demais aspectos de estilo, configurando-se em razão de um olhar que perscruta a realidade circundante, que busca surpreender ao acaso tanto os atores como o cenário, a paisagem, o espaço fora da cena. Como afirma Xavier, no cinema de Bressane,

> a câmera é a instância efetiva de enunciação e se reserva o direito de se afastar da cena, estar atenta ou não às personagens, pois estas compõem apenas uma das facetas do jogo. Há um espaço de reflexão que não depende das ações, embora possa estar referido a elas, espaço que se enriquece pelo estilo disjuntivo de um olhar que descarta o princípio clássico de que tudo deve girar em torno da cena. A câmera, em Bressane, diverge. E o mundo diegético se fragmenta, podendo chegar a uma presença radicalmente residual. Mesmo quando mais encorpado, ele não "segura" a câmera, pois esta busca outras paragens e produz material para interpolações, ora observando sem pressa o mar e a montanha, ora um rosto fixo, a rua, os jardins em paz. Ela perambula, cria seu próprio interesse, ou se assume como extensão do corpo.[56]

56. XAVIER, Ismail. Op. cit., 2006, Loc. cit.

Antecedido por foguetes característicos de início e final de rolo – o que se repetirá na transição de diversas sequências ao longo de todo o filme – vê-se então a primeira indicação de se tratar do início de um filme "profissional", ou ao menos de um registro sobre esse filme: em uma estrutura de papel dependurada, vemos então, em diversos planos e ângulos, os créditos de *Lágrima-Pantera*. Criado por Oiticica especialmente para o filme, o letreiro, denominado *Lágrima-Pantera*, devia se aparentar a "uma lágrima verde penetrando em um pequeno rincão de terra ocre"[57].

57. BRESSANE, Júlio. Op. cit., 2011, Loc. cit.

Como em seus demais filmes, a pequena equipe e o diretor aparecem em cena na realização da filmagem. Esse procedimento, recorrente no cinema moderno dos anos 1960, tinha frequentemente a função de explicitar e desconstruir o ilusionismo da representação cinematográfica, quebrar o cerimonial do espetáculo, ficando associado ao que Noël Burch definiria como "estruturas de agressão". Essa era a função predominante nos primeiros filmes de Bressane, como aponta Xavier, ganhando um sentido de choque e agressividade que se coadunava com a violência e o questionamento da ordem moral encenada[58]. Segundo o mesmo autor, esse procedimento muda o seu

58. XAVIER, Ismail. Op. cit., 2006, p. 11.

sentido com uma série de variações e amplificações da estrutura de linguagem que se solidificaria a partir de *O Rei do Baralho* (1973). Neste filme, a presença da equipe na abertura tem a função de definir desde o início a postura informal e despojada com que irá evocar as chanchadas e demais relações intertextuais. Em *Lágrima-Pantera*, filme imediatamente anterior, esse procedimento já define também uma postura de informalidade e de registro familiar, em que "o diálogo entre filme e espectador se desloca para um patamar de relações mais desarmado, sem cerimônia ou agressão"[59]. Essa postura informal novamente remete ao filme de família (e grande parte dos filmes "curtidos" de Oiticica), no qual o próprio prazer de filmar e a necessidade de registro de uma intimidade, de uma memória de um grupo de pessoas, predominam sobre os possíveis aspectos semânticos e sobre a ideia de acabamento. O diretor se apresenta como mais um participante, como um agente catalisador em cena que reúne um grupo de "familiares" para uma filmagem despretensiosa.

Em *Lágrima-Pantera*, em especial, a atenção volta-se para a própria espontaneidade da encenação, da câmera errante que capta os rostos e mínimos gestos dos atores na produção de um filme. Há, assim, um interesse que poderíamos chamar de documental sobre os atores e o ambiente informal da encenação que se sobrepõe às parcas construções ficcionais provenientes das atuações. Essa visada documental que se atém aos rostos, movimentos espontâneos, detalhes do plano se evidencia na sequência seguinte: após vermos por mais de três minutos um plano fixo do que parece ser um mapa de uma cidade[60], seguem-se planos fixos de quase dois minutos de dois atores – Cildo Meireles[61] e Bob Grasse – que encaram a câmera.

Fig. 7
Cildo Meireles em *Lágrima-Pantera*, Júlio Bressane, Brasil, 1971.

59. Ibidem, p. 12.

60. O "layout gráfico do assalto (...) em azul e branco" foi também feito por Oiticica a partir de um de seus *metaesquemas*. Cf. BRESSANE, Júlio. Op. cit., 2011, Loc. cit.. "Minha última 'obra'; hehehe", ironizaria o artista em carta a Torquato Neto, 10 ago. 1971.

61. Cildo viveu em Nova Iorque de 1971 a 1973, quando se tornou próximo de Oiticica.

Fig. 8
Bob Grasse em *Lágrima-Pantera*, Júlio Bressane, Brasil, 1971.

Como anteriormente em *Matou a família e foi ao cinema* (1969) e em *A família do barulho* (1970), Bressane dedica alguns planos fixos de longa duração, dissociados do entrecho narrativo, para retratar, em ângulo frontal, os rostos de seus atores. Nos filmes anteriores, esses planos remetem mais diretamente aos antigos "retratos de família", às fotografias que fixavam em imagem as estanques organizações patriarcais. Esses planos-retrato de *Lágrima-Pantera* poderiam se adequar também à ideia de "retratos de família" (de uma comuna *underground* de artistas expatriados em Nova Iorque), se atentarmos para a proximidade dessa prática cultural com aquela dos filmes de família que a produção cinematográfica parece evocar com mais intensidade. Retratos em movimento como esses, tanto individuais como do grupo "familiar", também são comuns nos filmes de família, como um resquício da velha prática dos retratos fotográficos que os originaram. Ambas as práticas se desviavam do uso artístico dos meios utilizados, atendo-se à função de imortalizar os retratados em imagem e de proporcionar ao grupo, à família e aos descendentes no futuro a memória afetiva dessas pessoas e do momento de captação. No entanto, em *Lágrima-Pantera* os planos-retratos não ganham essa função de produzir lembranças de certo momento e do ambiente de intimidade como podem ganhar as demais sequências do filme, nas quais há um maior interesse pelos momentos espontâneos do convívio entre amigos. Não ganham também algum sentido simbólico de maior envergadura, como nos filmes anteriores, nem servem ao desenvolvimento dos personagens. Os dois retratos funcionam de modo bem similar aos famosos *Screen Tests* de Andy Warhol, como aparentes filmagens de teste (da câmera e dos atores), nos quais a atenção é direcionada à presença instável e ambígua das expressões faciais dos "atores" na duração da tomada. O interesse da cena

reside no que ela apresenta de imediato à contemplação do espectador, sem estabelecer uma ambientação, projetar uma possível interioridade ou criar relações simbólicas, narrativas etc. com demais sequências do filme. Como afirma Steven Shaviro – a respeito da aproximação aos corpos e rostos dos atores no cinema de Warhol –, esse procedimento esvaziaria os significados e conteúdos para assim capturar e apresentar a estúpida presença dos corpos[62] – estúpida pois passiva e indiferente; plasticamente aberta a qualquer força e estímulo, mas não determinada por nenhuma delas. Presença também sedutora, pois não permitindo a satisfação do desejo de compreensão e controle incitaria os espectadores a uma continuada, irrequieta e inconclusiva contemplação.

Como lembra Eric de Kuyper, foi também o cinema de Warhol que marcou historicamente a aproximação e o apagamento das fronteiras entre filme amador e cinema ficcional, seja o narrativo-industrial ou mesmo o experimental[63]. Se é possível apontar diversos predecessores nessa fecunda aproximação, parece que o cinema de Warhol Bressane encontrou um modelo ao também prescindir da montagem, pós-produção e finalização, atendo-se somente ao próprio processo espontâneo de captação de imagens. Certamente Bressane estava informado sobre o cinema e método warholiano na realização de *Lágrima-Pantera* e, efetivamente, deixou-se influenciar por ele nessa obra – como também Oiticica, conforme vimos[64].

De modo efetivamente menos radical que as produções desses artistas que o informavam, no filme Bressane irá construir parte considerável das sequências como blocos de planos-sequência descontínuos, muitas vezes imóveis, não decupados. Como já mostrado, as sequências do filme seriam organizadas em mosaico, sem encadeamentos, subordinações e vínculos causais entre elas. Em razão da evidente independência, as sequências de *Lágrima-Pantera* aparentariam, por terem sido organizadas como em *Chelsea Girls*, possuir uma ordem aleatória, sem a necessidade de início e conclusão claros. No entanto, apesar de a aparência da maior parte das sequências ser intercambiável, apesar da efetiva independência em relação às demais, um olhar mais atento sobre o filme pode favorecer a percepção de alguns princípios lineares mínimos de organização dos blocos – principalmente as cenas iniciais e finais de *Lágrima-Pantera*. A tendência à aleatoriedade de organização proposta por Warhol não seria total.

O cinema nos *ninhos*

Há, em seguida, algumas sequências mais estruturadas, encenadas a partir de longos planos-sequência, que abrem um possível enredo do

62. SHAVIRO, Steven. **The cinematic body**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 207-208. (Série Theory out of bounds).

63. KUYPER, Eric de. Aux origines du cinéma: le film de famille. In: ODIN, Roger (org.). Op. cit., 1995, p. 21.

64. "Gostava de Warhol. Ele é um cineasta que me deu muitos estímulos, muita segurança. (...) Quando vi os filmes deste cineasta, eu disse a mim mesmo: sou eu. Ele me dá um lugar, um território para continuar a avançar. (...) Todos os filmes de Warhol me interessaram: *Sleep*, *Trash*, *Lonesome Cowboys*, *Chelsea Girls*... Eu gostei muito e me deixei ser influenciado. Mas Hélio foi mais radical, já fazia não cinema." BRESSANE, Júlio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). Op. cit., 2002, p. 277.

filme. Em um raro encadeamento de planos, passa-se de uma lua sob nuvens para um plano pouco identificável do que parece ser um bordel, no qual estão presentes as três personagens femininas do filme (Rosa Dias, Honey e Patricia Simpson). Na continuação desse longo plano-sequência, que registra as ações dessas personagens, a câmera se movimenta para outro cômodo da casa, onde os três personagens masculinos (Cildo, Bob e Oiticica) aparentam discutir como assaltar (ou talvez realizar um ataque terrorista) um banco localizado no mapa mostrado anteriormente.

Afinal, quem são esses personagens? Quais as relações entre eles? Por que agem desse modo? O que pretendem realizar? Há pouquíssimos sinais no restante do filme que ajudariam a responder essas perguntas. Como já colocado, o enredo, a narrativa e a construção da interioridade dos personagens ou mesmo dos tipos não parecem ter grande importância na fatura geral do filme; o interesse da obra reside em outros aspectos que buscamos salientar.

Posteriormente, a "narrativa" prossegue de volta aos *Ninhos*¸ onde, em cores, acompanhamos novamente as três personagens femininas. Por um raro *raccord* as vemos passar da sala a um quarto onde é projetado um filme em super-8. Intercalado por um brevíssimo plano da passagem do próprio Bressane, vê-se novamente as personagens femininas na sala perfazendo gestos cotidianos. Vemos, então, em uma cozinha, uma propaganda na televisão, a chuva por detrás de uma janela. Apesar da semelhança entre a cotidianidade dos gestos, dos lugares e dos modos como são filmados esses planos e os anteriores, há uma alteração na locação. Como se percebe apenas depois que se mostram planos externos, Rosa Dias e Hélio Oiticica são filmados agora em uma casa de campo. Nota-se, portanto, uma grande indiferença à transição entre os diferentes espaços, como característico da montagem dos filmes de família[65]. Os atores se vestem, passeiam, ouvem rádio, leem etc., em uma indiferente transição ao modo como buscavam representar os personagens nas cenas anteriores. A mundaneidade das situações e o tom intimista fazem essa sequência se aproximar de um registro de um passeio pelo campo do casal com Oiticica. Não parece importar muito a forma como se filmam essas pessoas, mas como captar esses momentos vividos e guardá-los para a posteridade. Destoando do tom apocalíptico de seus filmes anteriores e mesmo do sentido trágico da experiência do exílio que o cineasta afirmava evocar em *Lágrima-Pantera*, essa sequência, como diversas outras no filme, flagram um fugidio momento de felicidade dessa "família" marginal – como de modo geral ambicionam e têm como principal fim os filmes de família[66]. Como nesses, os espectadores aqui são colocados como *voyeurs* da "família" do diretor, que

65. ODIN, Roger (org.). Op. cit., 1995, p. 29.

66. KUYPER, Eric de. Aux origines du cinéma: le film de famille. In: ODIN, Roger (org.). Op. cit., 1995, p. 14-15.

– identificado por detrás da câmera – alegremente compartilha a sua intimidade e de seus familiares em um momento de lazer.

Na "volta para casa" de Oiticica, na qual se intercalam planos filmados em P&B e em cor, o filme retoma o tênue fio narrativo iniciado anteriormente. Em um belo plano em P&B, vemos Rosa e Honey se beijando enquanto são projetados slides ou filmes em super-8 sobre elas. Em continuidade com este, mas agora em cores, vemos, em alguns planos entrecortados por falsos *raccord*, as três personagens (duas delas num "amasso") e Oiticica dentro de um dos *Ninhos*, constituído por uma cama, telas, tecidos e uma TV ligada.

Fig. 9
Ninhos babilônicos em *Lágrima-Pantera*, Júlio Bressane, Brasil, 1971

O artista já previa no seu filme *Babylonests* algumas cenas a serem propostas nas camas-*Ninhos*, semelhantes a essas que surgem em *Lágrima-Pantera*, como a filmagem de relações eróticas (na sua proposta, entre dois ou três homens), de personagens que leem ou assistem à TV, ou simplesmente descansam na estrutura de madeira, envoltos por telas e materiais transparentes[67].

Cremos, portanto, que há nessas cenas um evidente interesse do diretor tanto em aproximar-se das experiências em super-8 do artista quanto de apresentar visualmente a experiência dos *Babylonests* do modo como Oiticica os propunha, isto é, como "estruturas germinativas" para a vivência dos participadores. Os *Ninhos* seriam para o artista um "espaço-ambiente" para um lazer criador (que denomina como *Crelazer*), permanentemente inventivo para aqueles que se investissem nele. Teriam a função de um "ativante não repressivo", "alimento criativo" no qual poderia surgir um lazer não disperso ou não alienado por meio da "absorção de processos de arte em processos de vida"[68]. Esse processo ocorreria de modo efetivo por meio da participação coletiva de pessoas "afins", predispostas a "admitirem a direta interferência do imponderável", como a sugerida no

67. OITICICA, Hélio. Roteiro de Babylonests, fev. 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0243/71.

68. Idem. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986. p. 120; Idem. **The senses pointing towards a new transformation**. jun. 1969. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0486/69.

registro de Bressane[69]. O diretor representa aí um dos momentos dessa participação nos *Ninhos*, com o próprio artista servindo como uma espécie de mestre de cerimônias a incitar essa prática. O "descondicionamento comportamental" ambicionado por Oiticica é associado pelo cineasta mais especificamente à prática sexual das atrizes em cena, como se motivadas a isso pela participação nos *Ninhos*. Mas também poderia ser associada de forma geral à participação criativa e ao mesmo tempo descompromissada de todos que aparecem em cena e contribuem para o filme.

Seria possível pensar que o cineasta age aqui como um catalisador da participação por meio da filmagem, como se o filme fosse também uma "estrutura germinativa" na qual se investem, coletivamente, todos os participantes, em um momento de lazer criador. Nesse sentido, não apenas aqueles em cena, mas o próprio cineasta se proporia ao descondicionamento de sua prática usual, registrando as performances desse grupo aberto principalmente pelo prazer da filmagem e pelo prazer desse contato criativo. Como dito, o interesse pelo registro semiamador das experiências desse grupo, assim como pelo modo mais espontâneo de filmagem, sobreporia-se à ambição de criar uma obra fechada. Desse modo, há uma continuidade entre o registro casual das atividades de lazer na casa de campo e as demais sequências nos *Ninhos* mais deliberadamente encenadas: tratar-se-iam de distintos momentos de *Crelazer* dos participantes que o filme, como uma estrutura aberta, pode catalisar e deixar registrados.

Em seguida, a câmera se autonomiza completamente, "deslizando" sobre os tecidos translúcidos e os demais objetos que formam os *Ninhos* de forma aparentemente arbitrária, sem buscar os personagens que antes habitavam a cena. Essa câmera tátil procura dar uma dimensão visual às diferentes texturas dos materiais dos *Ninhos*, elementos sensoriais de grande importância para a experiência desses ambientes.

Fig. 10
Ninhos babilônicos em *Lágrima-Pantera*, Júlio Bressane, Brasil, 1971.

69. Idem. **Apocalipopótese**. out. 1969. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0387/69.

O movimento autônomo enfim termina por encontrar, no *Ninho*, a personagem de Rosa Dias assistindo à TV. Como os tecidos translúcidos e a projeção de slides mostrados nos planos anteriores, a televisão funciona no ambiente como mais uma extensão sensorial para o engajamento dos participadores. Segundo Oiticica,

> as cenas nos ninhos, foram geniais, com tv e projeção de filme sobre as diversas camadas: os ninhos, no que nisso se assemelham ao caráter daquela cabine de tropicália. Passam a ter um caráter sintético na relação participação e elementos, incluindo não só os puramente sensoriais (cheiros, tato, etc.) como as extensões também sensoriais (filme, tv), como um pequeno mundo, sugerido pelo lazer não condicionado e sua relação com media sensorial; tudo isso no filme, ou melhor, filmado, pode dar numa coisa mais complexa e inesperada.[70]

70. Carta de Hélio Oiticica a Torquato Neto em 10 de agosto de 1971.

O artista, assim, já tinha em mente a incalculável fissura que inevitavelmente existiria entre a experiência dos *Ninhos* e seu registro filmado. Apesar do interesse do diretor em apresentar visualmente os *Ninhos* e, como acima descrito, uma tentativa de transcriar a "estrutura germinativa" deles numa forma cinematográfica, mais aberta ao que Oiticica denomina como *Crelazer*, o registro inserido no filme se apresenta por demais frio e distanciado daqueles que atuam nos *Ninhos*, aparência dicotômica com o aspecto vital e "descondicionante" da proposição do artista. A fissura entre ela e o registro do cineasta parece se esgarçar ainda mais dada a distância temporal da filmagem desses eventos e sua visada retrospectiva de décadas depois, como se as imagens da experiência dos *Ninhos* e dessa criação coletiva, tão associadas ao seu tempo histórico, perdessem parte de seu vigor ao serem retomadas como registros de uma ausência, de uma "fantasmagoria"[71]. Como declara Bressane, referindo-se às filmagens de *Lágrima-Pantera*:

71. BRESSANE, Júlio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). Op. cit., 2002, p. 274.

> Para o olho surpreendido, a pele do mundo de maio-junho de 1971, marcada por um forte temor, pode parecer hoje uma natureza morta de um quadro vivo, e talvez seja assim. Certos estados mentais pioneiros, a delícia narcótica, o irromper de gozos caducos, gestos arcaicos renascidos, são agora fantasmas fugazes de um espaço curioso e invisível…[72]

72. BRESSANE, Júlio. Op. cit., p. 13.

Dos resultados complexos e inesperados que Oiticica previa na filmagem da experiência dos *Ninhos*, encontra-se, portanto, a retomada de suas imagens pelo diretor como "memória inconsciente do tempo"[73], que ele associará com mais veemência no fim do filme a sua memória pessoal e aos demais elementos intertextuais.

73. Ibidem, Loc. cit.

Esse experimento se efetiva, como vimos, em um gesto de radicalização formal, de extrema fragmentação e valorização do inacabamento e precariedade, distinta das já radicais obras anteriores do cineasta, assim como por uma exploração do registro da intimidade, de ações espontâneas do cotidiano de seu pequeno grupo social. Em parte, isso poderia ser motivado pelo diálogo com a prática e o discurso do artista no mesmo campo precário de criação e experimentação – irrecuperáveis pela "convi-conivência" e sem criar obras perenes para o mercado; sem que os movimentos criativos fossem metamorfoseados em valor de troca. Em espera criadora, "germinativa", por dias melhores, quando pudesse voltar à baila a articulação de ações coletivas, "situações de invenção e ação política" no espaço público então inexistente[74].

74. AGUILAR, Gonzalo. **Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira 1964-1980**. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016, p. 26.

Theo Duarte é doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes [USP] com pesquisa sobre as relações entre cinema experimental e artes visuais no cinema brasileiro e norte-americano. Foi programador do Cine Humberto Mauro [Belo Horizonte/2010-2011] e cocurador das mostras *Cinema Estrutural* [Caixa Cultural – RJ/2015] e *Visões da Vanguarda* [CCBB – SP/2016], entre outras.

Artigo recebido em 18 de julho de 2017 e aceito em 20 de julho de 2017.

207
ARS
ano 15
n. 30

Silviano Santiago*

Hélio Oiticica em Manhattan.

Hélio Oiticica in Manhattan.

palavras-chave:
Hélio Oititica; arte brasileira; Nova Iorque; anos 1970

Lembranças do convívio, na década de 1970, com o artista Hélio Oiticica, em Nova Iorque. Sua rotina de vida, seus projetos e suas reflexões sobre arte e vida.

keywords:
Hélio Oiticica; Brazilian art; New York; 1970s

Memories from the conviviality, in the 1970s, with the artist Hélio Oiticica, in New York. His life routine, his projects, and his thoughts on art and life.

* Universidade Federal Fluminense [UFF].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.138521.

Alguém que conheça apenas o trabalho artístico de Hélio Oiticica não pode imaginar que ele tenha sido uma pessoa de passo cadenciado e comportamento retilíneo. Durante os anos 1970, quando morou em Nova Iorque, passava os dias trepidantes e laboriosos no quarto andar do número 81 da Segunda Avenida. O apartamento estava situado ao lado do Fillmore East, nome dado em 1968 ao antigo The Village Theater, por assimilação ao famoso Fillmore West, de São Francisco. O novo templo do *rock'n'roll* ficava também na Segunda Avenida, no East Side, perto da Rua Seis. Foi ali que assisti no verão de 1971 ao espetáculo circense de Frank Zappa. De 1968 a 1971, quando fechou as portas, The Doors, Janis Joplin, The Jefferson Airplane e tantas outras bandas se apresentaram no Fillmore. Ao fim dos anos 1970, o teatro voltou a ser réplica, uma discoteca bem rastaquera simulando o milionário e glamoroso cabaré Studio 54. Depois disso, não demorou muito para que Hélio voltasse ao Brasil.

Fig. 1
Edifício na Segunda Avenida, número 81, onde Hélio Oiticica morou em Manhattan, 2017. (foto Mario Cámara)

Por causa do preço do aluguel, Hélio elegera o East Village, que era o primo pobre do West Village (*The Village*, como era conhecido na época) e estava sendo descoberto e tomado de assalto pelos jovens alternativos que aos borbotões desaguavam na cidade. Elegera um prédio baixo, fino e macambúzio, sem zelador, com um único apartamento por andar. A parte social de seu *loft* (não havia paredes de separação) estava arrumada como *Ninhos* e a parte dos fundos, que era a cozinha, por assim dizer, era usada como escritório com mesa de arquiteto e pesados arquivos metálicos. Os *Ninhos* eram semelhantes a beliches de navio, com acortinados de filó. Lá dentro, a sensação era de aconchego materno, como na maioria dos labirintos idealizados por Hélio na época, logo transformados em maquetes. Via-se o entorno como se estivesse esfumaçado.

Nunca vi Hélio transpor as portas do Fillmore East. O espetáculo estava em casa. Hélio era um *wired man*. Tudo funcionava ao mesmo tempo. Sentado à moda ioga ou deitado, passava os dias nos *Ninhos*. Televisão, câmera fotográfica, projetor de *slides*, rádio-gravador, fitas cassete, telefone. Eterno tilintar. Um contínuo desfilar de pessoas. Havia algo no espaço criado no *loft* da Segunda Avenida que questionava a ideia clássica de ateliê do artista. Favorecia um tipo de ambiente ideal para o trabalho artístico coletivo, em que a celebridade Haroldo de Campos não excluía o irmão mais novo de Waly Salomão, à época ganhando dinheiro como engraxate na Rua 42. Irmanados pelo chão comum deviam interagir.

Como a *Fábrica*, que Andy Warhol montara nos anos 1960, o apartamento acrescentava ao ateliê clássico um salão de encontros, os *Ninhos*, nos quais as mais ousadas experiências com palavras e outras armas letais eram feitas. O ambiente era humano, demasiadamente humano. Pessoas ao vivo e em cores. Tratava-se de um legítimo laboratório artístico contemporâneo nosso, já que o humano e a cultura estavam à prova graças aos princípios da estética da aventura camarada e do risco.

O melhor desenredo do laboratório – para retomar o conto de Guimarães Rosa – está em *tapes* e cartas enviados por Hélio aos amigos no estrangeiro. Certa vez ele escreveu: "Sempre gostei do que é proibido, da vida de malandragem, que representa a aventura das pessoas que vivem de forma intensa e imediata porque correm riscos. São tão inteligentes essas pessoas. Grande parte da minha vida passei visitando meus amigos na prisão"[1].

O West Village vira nascer e crescer as grandes gerações artísticas da primeira metade do século e tinha um jornal tão prestigioso quanto o *The New York Times* – o *Village Voice*. Enquanto isso, ao lado, o East Village ia acolhendo os imigrantes desclassificados da Europa

1. SALOMÃO, Waly. **Hélio Oititica: Qual é o parangolé? E outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 47.

central, em particular os judeus[2], e bem ao norte, ao lado do campus da Universidade Columbia, o Harlem tinha virado o lar dos negros. Por baixo dos luxuosos prédios da parte central de Manhattan, as duas extremidades leste da ilha se comunicavam pelo metrô da Avenida Lexington, os de números Cinco e Seis.

O East Village e o Harlem tinham pouco a ver com a milionária Manhattan e mais a ver com o Brooklyn e o Bronx. Um colega meu de universidade dizia que havia dois tipos de família judia, a que imigrava com o violino e a que imigrava sem ele. Os clãs judaicos sem violino e os restaurantes da Segunda Avenida, transplantados familiarmente da milenar Europa central, atestavam sobre o passado da região, pobre e sem futuro. Naquela época, aprendi a conhecer a história recente do East Village lendo os contos de Bernard Malamud, suas parábolas, que foram reunidas em *The magic barrel* (1958).

À noite, era infernal o movimento de *hippies* e *groupies* nas adjacências do Fillmore East. Por volta das dez horas, Hélio descia os três lances de escada do prédio (não havia elevador) e deixava o local para ir trabalhar num escritório de tradução de documentos comerciais, lá pela Rua 53, quase na esquina da Quinta Avenida. Ao raiar do dia, regressava ao apartamento do East Village. Como Holly Golightly, o personagem inesquecível de Truman Capote interpretado por Audrey Hepburn no cinema, Hélio admirava as belas vitrinas minimalistas da Tiffany's, onde ambos tomavam o *breakfast* simbólico[3].

Desse modo ficou envolvido com a joalheria e, em tempos de bonança, lá comprou alguns dos valiosos apetrechos de *Cosmococa*. Lembro-me de uma caixinha de pílulas em prata legítima. Ela tinha a forma de um dado e rolava pelo colchão do *Ninho* até encontrar outras mãos. Podia-se escutar: *Les jeux sont faits* (nome da peça de Jean-Paul Sartre), ou *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (nome do poema de Mallarmé). Hélio gostava das flores retóricas da literatura, como gostava também de citar o verso de Arthur Rimbaud, "Nous avons foi au poison" (em português, "Temos fé no veneno"). Tinha ainda comprado na Tiffany's um canudinho, também em prata, que servia para "aspirar ao grande labirinto".

Autoexilado em Nova Iorque, tendo sido em 1968 saudado como gênio pelos críticos ingleses que foram ver seu trabalho na Whitechapel Art Gallery, Hélio era pouco afeito aos jogos do *establishment* e da burocracia artística, por isso, ao terminar o estipêndio da bolsa Guggenheim que ganhara, a sobrevivência financeira lhe chegaria às mãos pelo árduo e disciplinado trabalho noturno de tradução. Manejava com conhecimento

2. Cf. trecho tomado ao romancista W. G. Sebald, ao final.

3. Andy Warhol tinha mostrado as suas primeiras pinturas na vitrina da loja Bonwit Teller, em 1961.

quatro línguas: português, inglês, francês e espanhol. Permutava essas línguas na tradução de cartas comerciais e de documentos legais.

Ao examinar o imenso e notável material escrito e colecionado por Hélio na Segunda Avenida, há de se perguntar: por que uma pessoa de passo cadenciado e de comportamento retilíneo detestava a linearidade da escrita fonética? Do que vinha esse horror à norma da língua nacional, tal como nos é transmitida pelo dicionário e pela gramática? O neto Hélio teria algo a ver com a duplicidade profissional do conhecido professor do tradicional Colégio Pedro II, José Oiticica (1882-1957), filólogo de renome mundial e também louvado pela sua aderência política ao movimento operário e anarquista? O avô Oiticica conciliara a gramática e a anarquia, a ordem formal e a liberdade indiscriminada.

Em 1972, caiu nas mãos de Hélio o livro *The life of the theatre*, de Julian Beck, do Living Theatre, que durante a ditadura, juntamente com a esposa Judith Malina, tinha sido nosso vizinho nas ruelas e nos cárceres de Ouro Preto. Hélio não conseguiu esconder a emoção ao se deparar com o nome e as palavras do avô em epígrafe de um dos capítulos: "The maximum happiness of one depends on the maximum happiness of all" (em português, "O máximo da alegria de um depende do máximo da alegria de todos").

Não é necessário separar o desejo pelo indivíduo de ordem formal na vida e a busca de liberdade radical na coletividade. O anarquismo é uma forma sutil e desapiedada de individualismo. O golpe militar de 1964 traçou uma linha política que separava e opunha o desejo individual e a busca coletiva. Hélio quis suturar a divisão (historicamente) passageira e artificial pelo mistério da criação artística. Pela posição específica que tinha conquistado dentro da sociedade brasileira e da arte, posição transgressora por definição, Hélio encarnava de maneira paradoxal e paroxística a unidade do desejo de ordem para o sujeito e da afirmação de liberdade para todos.

Consequência da força repressora militar, a desordem social reinante no país enrijecia o compromisso ético do artista com a ordem individual. Ele se ensimesmava em Nova Iorque. Dentro dos tentáculos montados pela repressão, a liberdade indiscriminada – a anarquia – tornava-se exclusividade de alguns poucos eleitos. Quando o Rio de Janeiro e a Mangueira tinham se transformado em saudade, fazia-se necessário aspirar um número cada vez maior de fileiras.

Em Manhattan, Hélio era gramatical no comportamento diário e anárquico na escrita artística. Queria instaurar no nosso português de todos os dias uma língua estrangeira, parenta próxima e muito mais fascinante do que a "última flor do Lácio" de Olavo Bilac. O leitor de

Hélio deveria se aproximar da escrita dele como de uma explosão, sem medo de sair chamuscado. Somos seus leitores, *voyeurs* de sucessivos e incômodos núcleos de pura dinamite, que retiram a frase da leitura cadenciada e monótona que denuncia a origem latina da nossa escrita. Sujeito, verbo, predicado.

Na folha do caderno de anotações, as palavras não seguiam umas às outras, não se deixavam acompanhar gramaticalmente umas pelas outras. Elas se interpenetravam como corpos amantes e amorosos num amasso, semelhantes a cavalos selvagens que trepam um no outro no campo branco da folha de papel. Semelhantes a metades de corpo humano contra metades de corpo humano, que se atraem e se odeiam com as firulas da esgrima, com o abocanhar de piranha, a mortalidade do tiro de revólver, ou os esguichos de tinta.

O tempo dos assassinos, no dizer de Henry Miller ao escrever sobre Arthur Rimbaud, invadia o espaço do cotidiano. A capa da antologia de poemas do jovem poeta francês, na edição bilíngue da New Directions, era referência obrigatória para o olhar que vasculhava os colchões dos *Ninhos*. Também as capas da biografia de Marilyn, por Norman Mailer, e do livro *Notations*, do músico John Cage. Capas também de *long playing*, como a da bolacha negra de Jimi Hendrix, de cujo narigão saía um pulmão desenhado em pó branco. Plataformas portáteis e sólidas no colchão, as capas se tornaram propícias a receber as fileiras de pó, depois dos necessários golpes de gilete ou de navalha nas pedrinhas brancas dispostas na superfície lisa da ágata multicolorida.

Não há receituário de leitura dos escritos em preto e em branco que Hélio Oiticica redigiu e colecionou no apartamento da Segunda Avenida, e nos legou. Hélio tem dificuldade em dar o fim convencional e dicionarizado a uma palavra, como também em dar o início dicionarizado da seguinte, por exemplo a *Mancoquilagem*. Manco Capac, imperador inca perseguido por Pizarro e assassinado pelos irmãos, associa-se ao final de maquilagem. *Maileryn*, o escritor Norman Mailer se associa a Marilyn Monroe numa *Mancoquilagem*.

As palavras incompletas trepam umas nas outras, assim como pelo *enjambement* um verso trepa no seguinte. Segundo a retórica, este cria um efeito de coesão entre dois versos, pois o verso em que começa não pode ser lido com a habitual pausa descendente ao final, mas com a entonação ascendente que indica a continuação da frase. O *enjambement* deixa o leitor sem fôlego, pronto para uma nova e profunda inspiração.

Poetas têm dificuldade em dar fim a cada verso. O ideal (inconfessado) de cada um deles é o de ser prosador, um que tivesse de lidar não com a unidade-verso, mas com estrofes. Hélio não chega a ser prosador.

Como poeta, faz as palavras treparem pelas suas metades. Pelas extremidades opostas no leste da ilha, o Harlem trepa no East Village.

O *enjambement* é o compromisso dos núcleos explosivos da escrita fonética com o andar cadenciado e o comportamento linear. É a forma da cópula entre sílabas, da orgia delirante dos corpos partidos em movimento pela ilha subterrânea.

Não são apenas o andar e o comportamento que são lineares, mas também o olhar que Hélio Oiticica lança às coisas e pessoas. Sempre direto e incisivo, sem margem de erro ou de derrapagem na curva. Também é linear o modo de classificar, empilhar, colecionar e guardar as folhas de papel no arquivo da vida artística.

Nos Estados Unidos hegemônicos, onde primava a alta qualidade do papel de todo e qualquer caderno, de todo e qualquer bloco (até mesmo os corriqueiros *pads* amarelos são o máximo), o desejo de linearidade de Hélio Oiticica encontrou uma muleta responsável. Os cadernos e blocos tipicamente norte-americanos que ele escolhia com tanto afeto deveriam causar ciúmes no aluno da antiga escola primária brasileira, acostumado a papel amarelo e de qualidade mata-borrão, com o Hino à Bandeira Nacional impresso na quarta capa.

Adentrar-se pelo universo linear de Hélio é se acostumar, por um lado, à noção de ordenação dada de presente ao usuário pelo caderno, cujo design é geométrico e *honest*[4]. A numeração fornecida pelo caderno existe *a priori* e é dada pelo processo de encadernação do próprio objeto. Ordenar artificialmente um caderno, isto é, com números ao alto da página, era um dos jogos de que Hélio gostava de se valer. O artificial transgride o natural, pode ir em números explícitos do começo para o fim, ou de trás para frente. Depende. Por outro lado, Hélio sabe que outras situações (existenciais, artísticas etc.) requerem não o caderno, mas o bloco de papel (em inglês, *yellow pad*). Neste as folhas apenas pespontadas podem ser destacadas pelo artista e um novo conjunto de folhas soltas, grampeado ou não, pode ganhar uma numeração modesta (em termos numéricos) e específica.

Poemas não são escritos em caderno, mas necessariamente em folhas de bloco, assim como as anotações esparsas ganhavam o suporte de ficha, do qual muitas vezes está ausente a numeração. Cadernos tinham de ser o forte do responsável pelos *Metaesquemas*, porque tanto as folhas soltas do bloco quanto as fichas ficavam a reclamar uma forma de ser que desrespeitava a ordenação formal apriorística.

Hélio me confidenciou que em sua vida de aluno de Ivan Serpa, na escolinha de arte, só tinha aprendido uma coisa: a como cortar em linha reta o meio de uma folha de papel sem deixar o corte visível ao

4. Costumam traduzir este adjetivo por "honesto", mas ele deve ser traduzido por "sincero".

olhar alheio. Não há mácula no branco. Tanto o papel que parecia não ter corte ao meio quanto o corte que parecia não ter sido feito eram o modo como a linha reta se escondia ao leigo no espaço branco da folha de papel. E também a maneira como a folha a escondia…

Uma folha branca de papel *canson* cortada sobre outra, intacta fazia as vezes de envelope. Era envelope. O espaço entre as duas folhas escondia dos olhares intrusos e investigativos o conteúdo, a carta por assim dizer. Escondia toda e qualquer poeira branca que delatava. Entre uma folha e outra, naquele espaço aparentemente virgem de qualquer intervenção humana, esparramava-se o pó, subtraindo-se à curiosidade. Branco sobre branco, *hommage à Malevich* – foi o que escreveu no poema "Manco Cápac", depois de lhe ter colado um papelote desfeito, ainda com as marcas impecáveis das dobras.

Estava no apartamento de Hélio quando a campainha da porta de entrada do prédio soou. Ele chegou à janela para saber quem a tocara. Dois caras bem vestidos lhe mostraram a carteira aberta com o distintivo do FBI. Queriam subir. Galgaram os três lances. Porta aberta e nenhum medo. Uma amiga de Hélio, ex-modelo de Pierre Cardin, tinha sido detida com muamba no aeroporto Kennedy. Tinham consigo apenas o endereço dele. Queriam informações. Vasculharam tudo e nada encontraram. A polícia alfandegária ainda não tinha posto em ação o lépido cão varejador. Dias depois descobri que Hélio não tinha abandonado a amiga ao deus-dará da polícia federal.

Foi esse homem e artista que aprendi a conhecer na ilha de Manhattan, a partir do inverno de 1969/1970. Nosso primeiro encontro foi no *loft* do Rubens Gerchman, que à época estava casado com a artista Ana Maria Maiolino. Sei que de repente estava no apartamento deles em companhia de Roberto Schwarz, que tinha defendido *Ao vencedor as batatas* como tese de doutorado na Université Paris-Sorbonne e estava hospedado na casa de uma tia. Também de repente entraram Hélio e o seu grupo. Ele chegou vestido de capa negra e lembrava o Conde da Boa-Morte. Foi a única vez em que o vi, em Manhattan, ríspido, elétrico e impaciente. Saímos todos pouco tempo depois para ver uma exposição de vídeo-arte. Lembro-me de imagens sucessivas de muita água tomadas por uma câmera estática, bem ao estilo dos filmes que Andy Warhol tinha filmado com a sua câmara Bolex de 16 mm.

Não conversei com Hélio naquela noite. Nem na próxima vez que nos vimos. Num terceiro encontro me passou telefone e endereço. "Apareça no meu *loft*", disse. Não chegamos a conversar, mas percebia que escutara minhas palavras e tinha me descoberto. Ele só se dava com quem descobria. Com ele não adiantava o charme brasileiro de querer

se insinuar a qualquer preço. Na minha primeira visita, falamos muito sobre psicanálise e Nietzsche (assuntos que me interessavam na época). Hélio tinha desconfiança da primeira e, aos doze anos, já havia lido o filósofo alemão. Disse-me que iria relê-lo. Acrescentei que estava preocupado com problemas de linguagem e novas alternativas de pensamento político. Hélio foi sensível a essas e outras conversas. Funcionaram demais para mim e parece que também para ele.

Hélio estava se desligando cada vez mais do "universo da pintura e das velhas amizades com artistas plásticos" e se adentrando pela linguagem fotográfica e verbal. Em textos que enviou depois para as revistas *Navilouca* e *Polém*, vi que havia alusões às nossas conversas e até mesmo a mim e meu trabalho. Volto a reencontrá-las agora na edição argentina do livro *Cosmococa*.

Trocávamos sempre material de leitura e reflexão. Algum tempo atrás, disse que Hélio tinha birra da psicanálise. Um dia descobri por casualidade um livro raro de Freud, reeditado em inglês: *Über Coca*. Dei-lhe de presente um exemplar. Foi o reencontro dele com Freud. Muitos anos depois, exatamente no dia 7 de junho de 1973, recebia dele a "copy 1" de um longo poema poliglota que levava o título do próprio livro de Freud, "Über Coca". Em seguida ao título, acrescentara estas palavras: "according to Freud/ as hommage-love/ poema freudfalado".

Hélio tinha conhecimento vasto, preciso e precioso em várias áreas do saber, mas não era um erudito no sentido estreito da palavra. Tinha operado um corte muito pessoal no vasto panorama das ideias e lançava sempre pensamentos inesperados ou sugestões ricas e originais nos descaminhos, desvãos, tropeços e bifurcações da conversa. Passava generosamente não só ideias, como ainda exigia do outro o que ele tinha de melhor. Não se contentava com a nossa comum mediocridade ou com o mais-ou-menos. Queria o mais forte, o mais autêntico, o mais puro, o mais arriscado.

Essa constante fricção intelectual gerava calor e energia tão especiais que, quando deixava seu apartamento, saía levitando. Caminhava a esmo pelos *villages*, do leste ao oeste, por horas e horas. Hélio era capaz de faiscar no outro o seu próprio ouro. Dar-lhe de presente o melhor da sua face oculta.

Em 1973, consegui com que a Albright-Knox Gallery (museu superfechado da cidade de Buffalo) convidasse Hélio para uma exposição de *slides*, acompanhada de um texto-manifesto sobre a situação da arte segundo ele. O título da exposição é indicativo das suas preocupações: "slides as documents showing forms of experimental activity not compromised with art as display" (*slides* como documentos

mostrando formas de atividade experimental não comprometida com a arte enquanto exposição de quadros). Guardo o cartaz da exposição, assinado pelo artista.

Para finalizar, por não conseguir resistir, transcrevo o seguinte trecho do livro *Os emigrantes*:

> O Bowery e todo o Lower East Side foi até a Primeira Guerra Mundial o principal bairro de imigrantes. Mais de cem mil judeus entravam ali todo ano, indo parar nas moradias escuras e estreitas das casas de aluguel de cinco ou seis andares. Nesses apartamentos só o *parlour* tinha duas janelas para a rua, e por uma delas passava a escada de incêndio. Nos degraus dessa escada os judeus construíam suas cabanas no outono, e no verão, quando durante semanas o calor pairava imóvel nas ruas e não dava mais para aguentar dentro das casas, eles dormiam ali fora nas alturas arejada, centenas e milhares de pessoas, ou nos telhados e nos *sidewalks*, e nos pequenos gramados cercados da Delancey Street e no Seward Park. *The whole of the Lower East Side was one huge dormitory.*[5]

5. SEBALD, W. G. *Os emigrantes*. Tradução Lya Luft. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002. p. 86.

Silviano Santiago é escritor, crítico e professor emérito da Universidade Federal Fluminense [UFF].

Artigo recebido em 21 de maio de 2017 e aceito em 29 de agosto de 2017.

217
ARS
ano 15
n. 30

Andreas Valentin*

Fazendo arte e cinema (ou "quasi-cinema") com Hélio Oiticica.

Doing art and cinema (or "quasi-cinema") with Hélio Oiticica.

palavras-chave:
Hélio Oiticica; Andreas Valentin; super-8; fotografia

De 1959 a 1966, Andreas Valentin foi aluno de Hélio Oiticica, que lhe ensinou técnicas de pintura, colagem com objetos encontrados e como preparar suas próprias tintas utilizando pigmentos industriais, terra, areia e cola PVA. Essas aulas eram mais um campo para a invenção e a experimentação na própria obra de Oiticica. Reencontraram-se em 1970, quando Oiticica se estabeleceu em Nova Iorque, após ter exibido seus *Ninhos* na exposição "Information" no MoMA. Em seu *loft* na Segunda Avenida – *Babylonests* – e em sua moradia seguinte – *Hendryxsts* – na Christopher Street, conceberam e realizaram projetos de cinema e fotografia. A partir das experiências pessoais do autor, foram analisados neste artigo os procedimentos e os resultados dessas colaborações.

keywords:
Hélio Oiticica; Andreas Valentin; super-8; photography

From 1959 to 1966, Andreas Valentin was a student of Hélio Oiticica's, who taught him painting techniques, collage with found objects, and how to prepare his own paints using industrial pigments, dirt, sand and PVA glue. These lessons were another field for invention and experimentation in Oiticica's own work. They reconnected in 1970, when Oiticica was settled in New York, after having shown his Nests in the exhibition "Information", at the MoMA. In his loft on Second Avenue – *Babylonests* – and at his next home – *Hendryxsts* – on Christopher Street, they conceived and carried out film and photography projects. From personal experiences of the author, the procedures and results of those collaborations are analysed in this article.

* Universidade Estadual do Rio de Janeiro [UERJ].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.133594.

Retrato do artista quando criança

"Inventa, Andreas!" foi a frase que ouvi inúmeras vezes em minhas aulas semanais de arte com Hélio Oiticica. De 1959 a 1966, dos seis aos treze anos de idade, uma tarde por semana, ele sentava comigo numa grande mesa em meu quarto e me ensinava técnicas de pintura com tinta a óleo e guache. Ele me mostrava como fazer colagens utilizando objetos encontrados, como páginas de revistas antigas, caixas de pasta de dentes, pedaços de tijolos e pedras e como preparar minhas próprias tintas com pigmentos industriais, terra, areia e cola branca. Hélio me deu livros, foi responsável pela minha introdução na História da Arte e também a artistas, do Renascimento à modernidade.

Em retrospecto, penso hoje que essas "aulas" possivelmente eram mais um campo para a experiência e a experimentação na própria obra do artista e em suas ideias pedagógicas[1]. Em 1959, convidado por Ferreira Gullar e Lygia Clark, ele começava sua participação no Grupo Neoconcreto. Instaurava-se ali a experimentação na arte brasileira, e as práticas apontavam para uma "dinâmica de laboratório", na qual a troca de informações "se tornava fluente e ocorria num plano afetivo"[2]. No Manifesto Neoconcreto, explicitou-se "que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa"[3].

Nesse sentido, os experimentos que realizei sob sua supervisão poderiam talvez ter sido um desdobramento das práticas neoconcretas. Sempre me estimulando a experimentar, sugeriu, por exemplo, que eu buscasse terras coloridas e areia, que seriam peneiradas e misturadas com cola à base de PVA. Aplicados às telas, esses materiais resultaram em obras nas quais as formas e as cores advinham da própria materialidade bruta dos elementos naturais. Referindo-se a uma pintura dessa série que estava guardada no acervo do Projeto Hélio Oiticica[4], Irene Small afirma que "os tamanhos irregulares e a composição impura das partículas de pigmentos proporcionam ao quadro uma textura altamente granular". Complementa que, "primordiais para uma aula sobre os princípios da arte não representacional, elementos do mundo foram concretamente 'inventados' como a substância real do trabalho, em vez de reproduzidos mimeticamente"[5].

Em 1966, fui morar com meus pais na Tailândia. As aulas foram interrompidas, porém o contato com Hélio foi mantido. Em julho de 1968, ele escreveu um texto de duas páginas datilografadas, intitulado "Andreas Valentin", no qual refletia sobre sua experiência de ensino de arte e o desenvolvimento de uma criança para a fase adulta:

1. Em 1957, Hélio, seu irmão César, Aloísio Carvão e outros artistas ajudaram Ivan Serpa a implantar o Instituto de Arte Infantil, uma escola de arte no Méier, bairro da zona norte do Rio de Janeiro.

2. BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 62-63.

3. GULLAR, Ferreira. Manifesto neoconcreto. In: COHN, Sergio (org.). **Ensaios fundamentais**: artes plásticas. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, p. 99.

4. Em outubro de 2009, um incêndio consumiu parte do acervo na reserva técnica do Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, onde estavam abrigadas obras dos Oiticica (José, Hélio e César) e inúmeros quadros meus, dados para o Hélio ou, após sua morte, guardados lá.

5. SMALL, Irene. **Hélio Oiticica**: folding the frame. Chicago: University of Chicago Press, 2016, p. 145-146, tradução minha.

> Enganam-se os que pensam que dar-se às crianças tinta para pintar ou papel para cortar e colar ou massa para esculpir, ou instrumentos para tocar, seja para torna-los "gênios" no futuro. A começar que o conceito de gênio tornou-se obsoleto: todos podem ser gênios, têm a potencialidade para tal – este conceito foi criado para hierarquizar o que deveria ser privilégio coletivo: isolar o gênio, que seria o modelo de uma sociedade feudalista na origem. O tempo passou. Hoje, procura-se uma coletivização das experiências outrora reservadas aos eleitos, e nada melhor do que começá-las com o próprio crescimento numa idade quando tudo começa, cresce. Andreas Valentin foi um dos inúmeros alunos que vi crescer, talvez o único a que tenha eu acompanhado tão de perto. Desde os seis anos, quando mal sabia pegar no pincel, sua pintura cresce, devagar, mas tão real nela mesma, que muito dos seus frutos infantis chamam atenção. (…) o que procurei foi dá-lo oportunidade: colar, pintar, principalmente experimentar. O que se verificou foi uma crescente ascensão experimental no seu "fazer artístico", por assim dizer. (…) não interessa que deixe ou não de pintar: a criação tem n maneiras de se manifestar. Isto quis eu conscientemente lhe incutir: aprender a ver, a sentir, a experimentar. Crianças não revolucionam: crescem.[6]

6. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/ Programa Hélio Oiticica (AHO/ PHO) 0136/68.

Desde meados dos anos 1960, a partir da invenção dos *Parangolés*, da descoberta da Mangueira e do encontro com o samba, Oiticica já vinha buscando a "coletivização das experiências". No texto "A dança na minha experiência", de 12 de novembro de 1965, escreveu que:

> a derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes etc. seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri aí a conexão entre o coletivo e a expressão individual – o passo mais importante para tal – ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de "camadas" sociais, para uma compreensão de uma totalidade.[7]

7. OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 73.

O coletivo e o individual, o público e o privado amalgamaram-se na obra e vida de Oiticica a partir de sua temporada em Londres e, definitivamente, quando se mudou para Nova Iorque. Em dezembro de 1968, Hélio viajou para Londres e, dois meses depois, inaugurou sua exposição retrospectiva, "The Whitechapel experiment". Participou ainda de uma residência, realizou projetos com alunos na Universidade de Sussex e conviveu com outros brasileiros que lá se refugiavam da ditadura, entre eles Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jorge Mautner.

Em janeiro de 1970, retornou ao Rio de Janeiro e, em julho daquele ano, viajou para Nova Iorque para montar seus *Ninhos* em uma grande sala da exposição "Information" no MoMA, organizada por

Kynaston McShine. Cinco meses depois, com uma bolsa de pesquisa da Fundação Guggenheim, instalava-se definitivamente na cidade. Em carta para mim, de 29 de outubro de 1970, escreveu:

> logo que chegar quero ver gente de cinema underground etc.: é o que me interessa no momento; quanto às artes ditas plásticas, estou por cima em New York: recebi cartas dizendo que fui a coisa mais "popular" na tal exposição de verão.

Os *Ninhos* instalados no MoMA seguiram-se aos espaços montados na Whitechapel e em Sussex, em Londres. Estranhamente, Hélio não esperava tamanha popularidade. Em carta para Lygia Clark, escrita antes da exposição "Information", em 16 de maio de 1970, comentou que

> é loucura pensar que alguém nos States saiba muito a meu respeito; sabe como é lá; enquanto não se aparece in loco não se existe; e lugar mais central e visceral para aparecer que o MoMA de N.Y. não existe; planejei algo parecido com a coisa que fiz em Sussex, com 3 andares, tudo ninho para ficar dentro, coberto de aniagem; são vinte e tantas células; creio que será mais importante que a da Whitechapel.[8]

8. FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica**: cartas 1964-74. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 145.

Com os *Ninhos*, colocava em prática ideias concebidas no ano anterior e explicitadas em "Crelazer", de 10 de maio de 1969:

> O Crelazer é o criar do lazer ou crer no lazer? – não sei, talvez os dois, talvez nenhum (…) os Ninhos, no fim do *Éden*, como a saída para o além-ambiente, isto é a ambientação não interessa como informação para indicar algo: é a não ambientação, a possibilidade de tudo se criar das células vazias, onde se buscaria "aninhar-se", ao sonho da construção de totalidades que se erguem como bolhas de possibilidades.[9]

9. OITICICA, Hélio. Crelazer. In: _____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 115-116.

De fato, esse espaço para invenção, para experiências individuais e coletivas foi um dos grandes acontecimentos da "Information". Anos mais tarde, Vito Acconci, que também participou da exposição, declarou:

> no meio do museu havia um lugar para pessoas. Isso era muito raro naquela época. Ninguém havia pensado, em termos de arte, em um espaço para pessoas. Ele estava fazendo esses pequenos compartimentos, cápsulas, ninhos onde as pessoas podiam ficar. Havia lugares no meio desse espaço público

> que podiam ser pequenos espaços privados (…) Desde muito cedo ele tinha uma noção muito interessante de espaço público. Não era somente para um grande número de pessoas. É um composto de espaços privados. Seu trabalho era intensamente sobre um conjunto de privacidades. Você podia ter sua privacidade e ter uma pessoa bem ao seu lado. Você podia ter um contato social e podia ter uma relação. Seu trabalho parecia ser imensamente sobre a relação entre pessoas.[10]

10. Depoimento para o filme **Héliophonia** (2002), Marcos Bonisson, Brasil.

Loft 4: cinema ao vivo

Reencontrei Hélio em 1970. Em setembro, cheguei à Filadélfia para iniciar meus estudos em Swarthmore College. Em novembro, ele alugou um *loft* na Segunda Avenida, no East Village, entre as ruas Quatro e Cinco. Era uma área bastante degradada da cidade, próxima, no entanto, do Fillmore East, palco de memoráveis shows de rock; da St. Marks Bookstore, livraria-símbolo da contracultura; e do Anthology Film Archives, fundado em 1970 por Jonas Mekas, Stan Brakhage, entre outros, que exibia continuamente obras do cinema independente. Em 2 de agosto de 1970, ainda no Rio de Janeiro, escreveu entusiasmado para Lygia Clark:

> terei um grande apartamento no East Village, onde poderei receber gente, hospedar, etc. com a auto-suficiência que sempre me faltou; sinto-me livre, de repente, e isso me agrada bastante; essa viagem e agora a perspectiva de voltar me deram tais plás, que parece que estou vivo outra vez.[11]

11. FIGUEIREDO, Luciano (org.). Op. cit., p. 161.

Naquele lugar "grande e vazio", Hélio criou seu "ambiente para viver, etc."[12]. Os *Ninhos* do museu foram reconfigurados para espaço de moradia, criação, lazer, relações sociais e sexuais. No *Loft 4*[13], numa área de aproximadamente 75 m², construiu seis *Ninhos*: o seu ficava próximo à janela da frente do prédio; num canto, havia uma prancheta e uma cabine/penetrável coberta de plástico para edição de filmes super-8; a pequena cozinha podia ser adaptada para um laboratório fotográfico. Em maio de 1971, escreveu para Lygia Clark:

12. Ibidem, p. 176.

13. Nomeado por ele *Loft 4*, porque era no quarto andar de um prédio no número 81 da Segunda Avenida.

> o *loft* aqui está ficando legal: construí seis *Ninhos* para viver, também um troço que tem dois níveis, e por onde se entra para o de baixo, por cima; Mário [Pedrosa] ficou louco, pois quando queria falar ao telefone tinha que subir na tal plataforma; embaixo dela, fica como um subterrâneo, ou porãozinho, e tem um lugar que tem-se que rastejar para chegar; está tudo no começo,

> mas quero criar um lugar tão complicado-complexo que seja um mundo, sem móveis e essa coisa chata de apartamento etc.[14]

De fato, o *Loft 4* se tornou um espaço cada vez mais complexo e, talvez, completo. Chegavam sempre pessoas; algumas, como a amiga Chris Freese (a única que tinha seu próprio ninho, com colchão de casal), o companheiro Romero Cavalcanti e o fotógrafo Miguel Rio Branco, moraram ali por longos períodos; outras, como eu, passavam temporadas mais curtas. Meu irmão, Thomas Valentin, que viveu em 1973 em Nova Iorque, foi também frequentador assíduo e realizou com Hélio ali a *Cosmococa 6 GOAT'S HEAD SOUP*. Waly Salomão, vizinho e amigo, assim relatou:

> A alavanca infatigável ou mola permanente que o impelia sem parar para novas órbitas de experiências fez HO perceber que o BABYLONEST (Ninho da Babilônia) da Segunda Avenida constituía uma cidade cosmopolita compacta. Kindergarten, play-ground, laboratório, motel, boca, campus universitário contido em uma cápsula ambiental. O NINHO era provido de aparelho de TV e controle remoto zapeando sem parar, jornais, rádios, gravador, fitas cassetes, livros, revistas, telefone (o fone não subutilizado como mero meio pragmático mas a conversa-carretilha compulsiva com suas vívidas interjeições parecendo improviso quente de jazz, talking blues e rap), câmara fotográfica, projetor de slides, visor, caixas de slides classificados, caixas de lenços de papel, garrafas e copos descartáveis, canudos, pedra de ágata cortada em lâmina etc. etc. NINHOS e suas estruturas de arquipélagos nem inteiriça nem linear nem insular: como uma televisão que transcodificasse o recôndito mais privado da vida privada em janelas abertas para os outros e para o mundo: MUNDO-ABRIGO.[15]

Em seus escritos, Hélio também referenciou o lugar de trabalho e de viver, como, nesta carta para o próprio Waly:

> são CINCO
> PRÁS OITO de horário daqui q é de verão (daylight) no inverno
> pra economizar energia (?!)
> nos meus headphones EXILE[16] explode
> alto: no meu NINHO a cama está desfeita e nunca penso nela
> feita: scraps do mundo arrebentante q me arrebata: fragmentos
> do "livro" q faço e fotos e livros/cartas/tapes/referências
> do pick out diário: ANDREAS dorme e em breve estará com vocês[17]

14. Ibidem, p. 199.

15. SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**: qual é o parangolé? E outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 27.

16. ROLLING STONES. **Exile on Main St**. Nova Iorque: Atlantic Records, maio 1972. 2 discos sonoros.

17. Carta para Waly Salomão, 23/1 a 24/2/1974, NTBK 4/73, publicada na revista **Pólem**, Rio de Janeiro, p. 20-37, set. 1974, com fotos realizadas por mim.

Ou, ainda, para Caetano Veloso:

> quanto aos ninhos, gerados há tanto tempo, já passados por tantas transformações conceituais etc., quero transformá-los teoricamente num meio de vida crelazer: aqui vamos ter para se ver tv inside, ler, dormir, odaliscar e discutir: o mito de aninhar-se.[18]

O interesse de Hélio pela fotografia e pelo cinema se manifestou antes de sua temporada em Nova Iorque, principalmente em Londres, quando sua relação com os meios imagéticos começou a se consolidar. Foi onde escreveu o roteiro *Nitro Benzol & Black Linoleum* e propôs a série de fotografias *Psychophotos*, "experiências que faço com fotografia; não serão montagens, mas a foto em si expressa poeticamente"[19]. Já em sua breve temporada no Rio de Janeiro, em 1970, escreveu o roteiro *Boys & Men* e criou cenários para o filme de ficção científica de Antonio Carlos Fontoura, *A cangaceira eletrônica*. Ademais, ele já havia colaborado com Glauber Rocha e, por isso se aproximou dos jovens cineastas que despontavam com o Cinema Marginal: Neville d'Almeida, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Ivan Cardoso, entre outros.

Pouco depois de se instalar em Nova Iorque, Hélio comprou uma filmadora super-8[20], instalou a já citada "tenda" de montagem, participou de um curso na New York University (NYU), entre fevereiro e maio de 1971 e explicitou suas expectativas com a imagem em movimento dessa maneira:

> aqui, tento começar, a grandes esforços a fazer filmes; estou num curso de film-production, da New York University: é legal, pois se teem informações sôbre cine-equipment em primeira mão : quero mais tarde fazer vídeo-tapes; em New York a cada dia se abrem mais lugares de projeção de vídeo-tape experimental (…) comprei máquina de super-8 e moviolinha para montar : estamos instalando photographic e mesa de montar facilities aqui.[21]

Possivelmente, como trabalho para o curso, escreveu dois roteiros: *Babylonests*, que não chegou a realizar; e *Brasil Jorge*, filmado e montado em super-8 no próprio *Loft 4*, que, além de funcionar como *set* e ambiente para suas práticas experimentais com cinema, incorporava, de forma mais ampla, o criar ao viver: "estou além disso fazendo todos os planos de cada rolo de 3 minutos de uma experiência de meia hora ou mais de super-8 que quero começar agora: babylonests: esse loft aqui é cinema: deverá mudar e remudar de aparência conforme um comportamento-cinema"[22].

18. Carta para Caetano Veloso, de 4/3/1971. Cf. INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo: Itaú Cultural, 2002, AHO/PHO 1099/71.

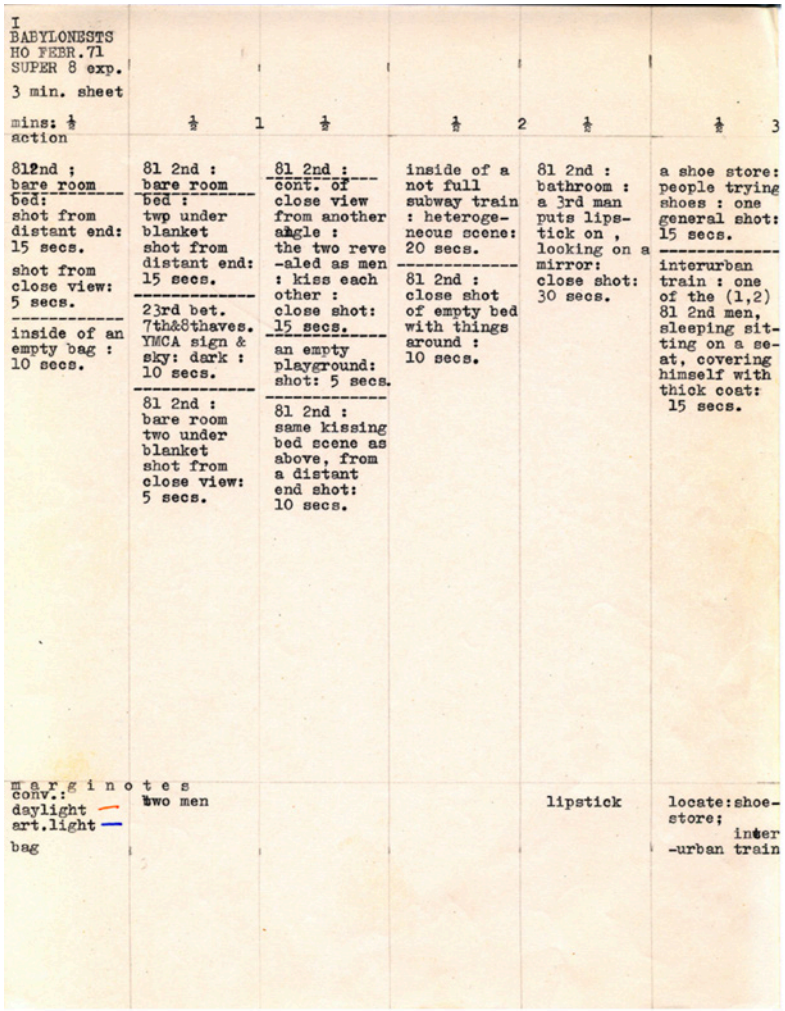
19. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, PHO 0930.69, p. 2.

20. O formato super-8 mm, incluindo filmes, câmeras e projetores, foi apresentado pela Kodak em 1965. Era mais barato e prático do que os sistemas anteriores. De fácil manuseio, possibilitou a massificação da produção de filmes domésticos amadores, sendo logo também adotado por artistas. Cada cartucho continha três minutos de filme que, depois de revelados, retornavam em pequenos rolinhos que poderiam ser editados em moviolas próprias. Os principais fabricantes de equipamentos fotográficos, como Nikon e Canon, e de cinema, como Beaulieu, Bolex e Bauer, passaram a oferecer câmeras e projetores para todas as classes de consumidores.

21. Carta para Caetano Veloso, de 4 de março de 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 1099/71.

22. Ibidem.

No *Loft 4*, Hélio refletiu, desenvolveu e realizou experiências radicais com a imagem, resultando em obras como as projeções *Neyrótika* e *Helena inventa Ângela Maria*; as *Cosmococas*; o filme *Agripina é Roma-Manhattan*; e sua concepção de "quasi-cinema". Como Jack Smith, com suas enlouquecidas performances/instalações multimídia realizadas em seu *loft* e que causaram grande impacto no artista, ele também, em seu ambiente privado, praticou um cinema ao vivo, em constante fazer.



I
BABYLONESTS
HO FEBR.71
SUPER 8 exp.
3 min. sheet

mins: ½	½	1 ½	2 ½	3
action				
812nd ; bare room bed: shot from distant end: 15 secs. shot from close view: 5 secs. inside of an empty bag : 10 secs.	81 2nd : bare room bed : twp under blanket shot from distant end: 15 secs. 23rd bet. 7th&8thaves. YMCA sign & sky: dark : 10 secs. 81 2nd : bare room two under blanket shot from close view: 5 secs.	81 2nd : cont. of close view from another angle : the two reve -aled as men : kiss each other : close shot: 15 secs. an empty playground: shot: 5 secs. 81 2nd : same kissing bed scene as above, from a distant end shot: 10 secs.	inside of a not full subway train : heteroge-neous scene: 20 secs. 81 2nd : close shot of empty bed with things around : 10 secs.	81 2nd : bathroom : a 3rd man puts lips-tick on , looking on a mirror: close shot: 30 secs.	a shoe store: people trying shoes : one general shot: 15 secs. interurban train : one of the (1,2) 81 2nd men, sleeping sit-ting on a se-at, covering himself with thick coat: 15 secs.
m a r g i n o t e s conv.: daylight — art.light — bag	two men			lipstick	locate: shoe-store; inter -urban train

Fig. 1
Página do roteiro para *Babylonest*. Fonte: AHO/PHO 0243/71.

Colaborações (quasi) cinemáticas

A produção do artista em Nova Iorque foi marcada, principalmente, pela escrita e por proposições. Em seus cadernos, em folhas

manuscritas e/ou datilografadas, em esboços e especialmente em cartas para seus numerosos amigos, criou e sugeriu projetos – alguns foram realizados, enquanto outros ainda estão para ser colocados em prática. Em uma carta para mim, de 5 de novembro de 1973, enfatizou como era importante deixar as ideias fluírem:

> por isso quando converso aqui ou proponho questionários ou trivializo sei q esta é a única maneira de puxar assuntos que se aquietaram e q quanto mais loucos e inesperados mais razão teem pra q não sejam postos de lado: falar e falar e q na maior parte sejam besteiras é ótimo: eu digo besteira à bessa.

Nas minhas frequentes visitas ao *Loft 4*, muitas dessas "besteiras" foram realizadas, como quando Hélio, Romero e eu levamos *Parangolés* para o metrô de Nova Iorque. Essa ação foi fotografada, filmada e narrada no texto "Clouds in my coffee", escrito entre 18 de fevereiro e 6 de março de 1973 e enviado para Daniel Más, que o publicaria:

> planejávamos coisas divertidas: sair de subway com CAPA de PARANGOLÉ: foi legal demais e parte de um estágio meu-PARANGOLÉ aqui: CAPAS são feitas pra específicos contatos-acontecimentos com público acidental em NOVA IORQUE: *programas de circunstâncias* – ROMERO o "garoto de ouro" do PARANGOLÉ é quem age como PROPOSITOR vestindo primeiro e dando a CAPA pras pessoas vestirem: filmamos (ANDREAS VALENTIN q tem 20 anos e conheço desde os 6 quando ensinava pintura no tempo em que ainda existia pintura, é quem filmava em 16 mm algumas sequências do encontro no subway da NEW LOTS AVE).[23]

23. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0481/73.

Em 26 de julho de 1972, dia em que Hélio e Mick Jagger celebram seus aniversários, fomos juntos assistir ao antológico concerto dos Rolling Stones no Madison Square Garden. Nesse mesmo dia, gravei no metrô um áudio em fita cassete, que seria utilizado no *Projeto Filtro*, proposto para ser executado por Carlos Vergara no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

às 18,30 de 26 de julho de 1972: prontos para os STONES

ANDREAS VALENTIN fez subway-tape hoje para o FILTRO meu: subterraneos de NEW YORK: LEXINGTON AVE. LINE IRT N.6: começo: ASTOR PL. até E 149 ST no BRONX: volta: vice-versa: gravador aberto ao monumental: descida às trevas do dia a dia

Fig. 2
Detalhe do texto/carta *LEORK* para Carlos Vergara, 22-27/7/1972. Fonte: AHO/PHO 0212/72.

Dois anos depois, Hélio me pediu para gravar a música *Gimme shelter* dos Rolling Stones doze vezes, seis de cada lado de uma fita cassete de 60 minutos. Ouvindo-a, em 10 de fevereiro de 1974 esboçou a proposta do *Penetrável PN 18 SHELTER SHIELD*, semelhante ao *Penetrável PN 17 STONIA*, projetado em janeiro e dedicado a mim. Marcadamente presente em suas ideias, no ano anterior anotara que *Gimme shelter* "não é música cantada e está mais radicalmente afastada de qualquer canto: *é grito* q é de multidão: marcha vitoriosa pelas ruas experimentais da liberdade"[24].

Em fevereiro de 1974, fiz um filme com Hélio, *All-Languages* (3'20", Cor), mesmo nome do escritório de tradução onde ele trabalhava desde 1972, após o encerramento da Bolsa Guggenheim. Ele dava expediente nas madrugadas, numa das quais eu o acompanhei. O filme retrata o ambiente fora do comum comandado por Mrs. Besner que, pelo microfone em sua sala, disparava ordens para sua equipe. Hélio foi por ela apelidado de "Lightning" (Relâmpago), por causa de uma camiseta que gostava de usar. Em carta escrita para mim, de 31 de março de 1974, comentou sobre o filme:

> gostei muito; não creio que devam ser montados cortando: apenas emendar um no outro: os cortes dos takes e os framings têm uma curiosa justeza: muito bons: é incrível q as pessoas se mostram por frestas: são mais o desconhecido delas do q o q apresentam imediatamente: BESNER está louquíssima: misto de professora de ginástica e freak-demônio: sobrancelhas diabólicas acima dos óculos-máscara: FRANCO se encolhe freak-PRIMA pelas frestas das portas e dos cantos revelados: LILLY sempre mãos q furam espaços-ar: estranhíssimo: até eu estou no q não me conheço: inflado de loucura e demon life: tanned não de sol.

Fig. 3
Still do filme *All-languages*, Andreas Valentin, 1974.

Dois meses depois, retornei ao Rio de Janeiro. As ideias e os projetos continuaram fluindo por meio de extensas cartas e longos telefonemas

24. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0316/73.

internacionais – falávamos de graça, pois havíamos descoberto um sistema que nos permitia utilizar cartões de crédito da própria empresa telefônica ATT. Em agosto, realizei com Thomas Valentin o filme *Círculo vermelho sobre o branco* (7'38", Cor). Em uma longa sessão contínua de filmagem, a obra mostra o corpo de Thomas sendo inteiramente pintado de branco. Embora não tenha sido executado em parceria direta com Hélio, esse trabalho se relacionava com sua obra e seu pensamento.

Em 1974, desenvolvemos ainda o projeto "Call me Helium", com o qual pretendíamos homenagear nosso amigo em Nova Iorque do Rio de Janeiro. Um grande balão vermelho inflável seria içado no píer da praia de Ipanema e performances seriam realizadas de acordo com proposições enviadas por Hélio[25].

25. Por vários motivos, "Call me Helium" não pode ser realizado naquela época. Foi executado, no entanto, em 2014, com performances na Praia de Ipanema e no Centro Cultural Correios, onde também foi montada uma exposição sobre o projeto.

Em novembro de 1974, depois de ter sido assaltado no *Loft 4*, Hélio se mudou para um apartamento bem menor na Christopher Street, West Village. Foi onde adaptou seus *Ninhos* para esse espaço reduzido, renomeado *Hendrixsts*. Meu irmão e eu o visitamos no final daquele ano e novamente no seguinte, quando realizamos dois filmes, *One night on Gay St.* e *Flit*, além de documentação cotidiana.

Fig. 4
Hélio Oiticica, Martine Barrat e Thomas Valentin nos Hendrixsts, Nova Iorque, 1976. (fotos Andreas Valentin)

One night on Gay St. (5'21", P&B) foi filmado em uma noite fria de inverno nova-iorquino, num beco escuro (Gay Street) próximo à casa do artista. Ele é Mike the Addict (Mike, o viciado), um dos protagonistas ao lado de Thomas Valentin (Colombo the Man – o Homem), Luiz Carlos Joels (Charlie the Hustler – o avião) e Waly Salomão (um inocente transeunte). Longas conversas e discussões antecederam a produção que, embora não tenha sido roteirizada plano a plano, foi pensada como uma narrativa sequencial para ser filmada em estilo *Film Noir*, utilizando apenas a iluminação de rua. Quando voltei para o Rio de Janeiro, montei o filme numa moviola super-8 e enviei uma cópia para Hélio em Nova Iorque.

Fig. 5
Hélio Oiticica e Luiz Carlos Joels em still de *One night on Gay St*. (1975), Andreas Valentin, Hélio Oiticica, Luiz Carlos Joels, Thomas Valentin, Waly Salomão, Brasil.

O texto de Hélio "Algo quase-Genet[26]", escrito em agosto de 1973, foi a base do filme *Flit* (3'20", PB), em que ele narra a morte de Oto, pai da amiga e passista da Mangueira, Rose. Oto era traficante do morro do Estácio e, supostamente, morreu de uma overdose de cocaína, que lhe fora aplicada por uma "bomba de flit"[27]. Hélio ouviu essa história de sua amiga Chris Freese e escreveu uma reflexão sobre o estado alterado provocado pela cocaína, que abordava ainda questões de raça, vida e morte.

Thomas e eu realizamos, inicialmente, uma série de fotografias da bomba de flit – o *gadget* –, enviada para Hélio por correio em maio de 1974, depois de sua cobrança em carta de 28 de abril de 1974: "as tais pump-photos q estavam vindo estavam mesmo? for chrissake!". Ele pretendia utilizá-las em um bloco-seção do livro que planejava, *Conglomerado Newyorkaises*. No final do ano, levamos a bomba conosco e filmamos *Flit* nos *Hendrixsts* em planos-sequência editados diretamente na câmera.

26. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0401/73; OITICICA, Hélio. **Conglomerado Newyorkaises**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013, p. 132-135.

27. "Flit" era uma marca tradicional de inseticida brasileiro, numa época quando esse produto ainda não vinha acondicionado em latas de aerossol. Para ser utilizado, era necessário despejá-lo num pulverizador, chamado de "bomba de flit".

Fig. 6
Bomba de flit, 1974. (foto Thomas Valentin)

Fizemos ainda *pHOne* (2'24", Cor), um super-8 sonoro, no qual Hélio fala ao telefone com Waly enquanto a câmera vagueia pelo diminuto espaço de trabalho, revelando a TV e a maquete de um penetrável pentagonal.

Em fevereiro de 1978, após ter sido assediado pela imigração americana por suas preferências sexuais, Hélio retornou ao Rio de Janeiro. Antes de alugar um apartamento na Rua Carlos Góis, bairro do Leblon, morou alguns meses comigo. Energizado por sua volta à cidade, pelo contato pessoal com velhos amigos e lugares, pelas justas – e talvez tardias – homenagens da mídia, aqui ele se renovou. Interessou-se novamente pela materialidade dos objetos, pelos espaços públicos ao ar livre e pela arquitetura que o Rio de Janeiro generosamente lhe oferecia. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*[28], declarou:

> a primeira coisa que fiz quando cheguei foi visitar uns amigos que moram no Mangue[29]. Quase me perdi no meio dos viadutos, e para chegar onde queria tive de seguir um grupo de travestis. Mas acho maravilhoso tantos viadutos. Fui também ao morro da Mangueira reencontrar meus amigos, pois não posso passar sem o mundo da malandragem.[30]

Agora mais próximos, nossas parcerias e trocas continuaram frutificando. A primeira obra que realizamos foi o *Parangolé Jornal*: três páginas abertas do *Jornal do Brasil*, plastificadas com cola PVA, "vestidas" por seu sobrinho, Luiz Antonio Salgado, e fotografadas por mim na praia do Leblon junto ao posto de salvamento com arquitetura vanguardista, que lembra as obras neoplasticistas do arquiteto J. J. P. Oud. Essa série de vinte imagens seria publicada no próprio *Jornal do Brasil*, ilustrando a primeira matéria sobre ele[31].

No Rio de Janeiro, Hélio se revigorou, enfatizando, no entanto, que não estava "retomando" atividades:

> não quero que pensem em retomada. Não é retomada de coisa alguma, porque só agora estou começando. Tudo o que fiz antes, considero um prólogo (…) E quero ainda mais uma vez deixar bem claro que não retomei nada, como se tivesse perdido alguma coisa; como se as coisas que você tivesse feito antes estivessem perdidas. Você só retoma aquilo que perdeu.[32]

De fato, sua vida no Rio de Janeiro foi intensa. Trabalhou em vários projetos ao mesmo tempo – maquetes, projetos de penetráveis, proposições –; colaborou em filmes de seus amigos; escreveu para jornais e

28. MARIA, Cleusa. Hélio Oiticica está de volta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 mar. 1978. Caderno B.

29. O Mangue era a zona de prostituição do Rio de Janeiro. No final dos anos 1970 a região foi renovada.

30. Cf. OITICICA FILHO, César; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (orgs.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 169. (Série Encontros).

31. A matéria (entrevista para Cleusa Maria) foi ilustrada não com a série que fizemos, mas com uma fotografia realizada pelo fotógrafo do jornal, Luiz Carlos David.

32. Cf. Entrevistas para Cleusa Maria e Lygia Pape. In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (orgs.). Op. cit., p. 169 e 187-189.

revistas; cuidou de sua saúde. Participei ativamente desse movimentado cotidiano, encontrando-o frequentemente para fotografar obras e auxiliar em tarefas, como buscar pedaços de asfalto na obra do metrô no Rio de Janeiro; ir à praia da Barra coletar areia branca para montar o piso de maquetes; ou apenas conversar, trocar ideias, conectar. Hélio sempre foi um artista antenado com o mundo ao seu redor.

Hoje, 37 anos após sua morte, quando celebraria seu 80º aniversário, penso que seu grande legado, além de sua magnífica obra, talvez seja justamente a imensa – e generosa – capacidade de juntar pessoas, assuntos, coisas e ideias: inventar e fazer. Como ele próprio declarou, aprendeu com Ivan Serpa que "melhor não fazer, do que fazer o que não se quer".

Fig. 7
Hélio Oiticica e Andreas Valentin, *Parangolé Jornal*, 1978. (foto Andreas Valentin)

Fig. 8
Hélio Oiticica buscando peças de asfalto na Av. Presidente Vargas, Rio de Janeiro, 1978. (foto Andreas Valentin)

Andreas Valentin é fotógrafo, pesquisador e curador. Doutor em História Social (UFRJ), com uma pesquisa sobre a fotografia amazônica do alemão George Huebner (1862-1935). Mestre em Ciência da Arte (UFF) e graduado em História da Arte e Cinema (Swarthmore College, Pennsylvania, EUA). É professor-adjunto de Fotografia e História da Arte da UERJ. Em 2014 e 2015 realizou pesquisa pós-doutoral sobre fotografia brasileira e alemã nos anos 1950 no Instituto de História da Arte da Freie Universität Berlin, na Alemanha. Foi aluno e colaborador do artista Hélio Oiticica. É membro efetivo da Associação Brasileira de Antropologia que, em 2004, lhe concedeu o Prêmio Pierre Verger de Fotografia. Em 2015, foi vencedor do Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Funarte, com o projeto "Berlin<>Rio: Trajetos e Memórias".

Artigo recebido em 3 de julho de 2017 e aceito em 5 de julho de 2017.

233
ARS
ano 15
n. 30

Luis Pérez-Oramas

Parangolé-Botticelli: pensamento da montagem e razão prática da história da arte. Forma transicional e geometria do carnaval.

Parangolé-Botticelli: installation thinking and practical reason of the art history. Transitional form and carnival geometry.

palavras-chave:
Hélio Oiticica; Parangolés; Aby Warburg; forma transicional

O autor estende a noção de objeto teórico de Louis Marin a fim de promover a interposição de elementos anacrônicos entre si, a saber, a obra de Sandro Botticelli e os *Parangolés* criados por Hélio Oiticica. Tal associação permite ao autor traçar certas similitudes, hipótese que denomina *Parangolé*-Botticelli e que pretende, antes de tudo, tecer uma reflexão sobre a arqueologia das ilusões modernas. Sendo assim, se de um lado as imagens de Botticelli comunicam uma Antiguidade para além da própria Antiguidade, os *Parangolés* de Oiticica falam de uma arte para além da modernidade neoconcreta com a qual o artista fora envolvido.

keywords:
Hélio Oiticica; Parangolés; Aby Warburg; transitional form

The author extends the notion of theoretical object by Louis Marin to promote the interposition of anachronic elements among themselves, namely the work by Sandro Botticelli and the *Parangolés* created by Hélio Oiticica. Such association allows the author to establish certain similarities, a hypothesis called *Parangolé*/Botticelli and that intends, above all, to reflect upon the archeology of modern illusions. Thus, if the images by Botticelli communicate an Antiquity beyond Antiquity itself, the *Parangolés* by Oiticica talk about an art beyond the neoconcrete modernity with which the artist was involved.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2017.138471.

Exposição imaginária

"A pureza é um mito", escreveu Hélio Oiticica no frontispício de sua célebre instalação *Tropicália*. Essa breve afirmação poderia servir de mote inspirador à minha jornada de historiador da arte que embarca, conduzido por Caronte, em uma travessia em direção aos infernos do museu, a fim de refletir sobre uma questão fundamental: o que há de história da arte dentro do museu? O que há de pureza histórica (da história da arte) nesse local de confusão espacial, onde a constante transparência impecável e arborescente das genealogias deve negociar sua clareza – e também sua sobrevivência – com as informações presentes nas imediações e, considerar, sua justaposição, quase sempre acidental, com as interferências de seu entorno? Como lidar com a inevitável *contaminatio* de tudo aquilo que está próximo? E com uma configuração espacial dada *a priori* em que as obras se tornam, inevitavelmente, objetos de uma *dispositio* de uma espacialização museal?

A questão seria, então, a respeito de um pensamento não *da*, mas *para* a montagem, na qual a teoria deve encontrar uma incorporação prática. E, necessariamente para aqueles que praticam as artes da justaposição e da aproximação, ou seja, as artes da montagem – eu poderia dizer, fazendo assim referência às palavras de Lévi-Strauss: a arte da bricolagem com obras - nas duas acepções do termo: como inteligência da montagem e como arquitetura de exposição. Seria também questão de pensar, ou de repensar, a matéria da história da arte,, o mais próximo possível da densidade e da espessura tão complexa e acidental de seus objetos, por meio da montagem.

O tema da montagem – da exposição, que fique claro – pode ser pensado como uma questão prática, como uma engenharia. Da mesma maneira, é possível considerá-lo enquanto *modus operandi* de uma teoria: aquele que seria responsável por regular a transformação da pura razão histórica da arte – frequentemente realizada sem a laboriosa administração dos objetos-corpos que constituem seu objeto de estudo – em razão prática, isto é, uma razão que é praticada como espacialização no local onde nos encontramos fisicamente com as obras.

De outro modo, nós poderíamos evocar a potência de significação que atua na colisão de imagens; a potencialidade do sentido ativado pelo encontro material de obras no espaço em que estão expostas, considerando-as para além de suas razões históricas. Quer dizer, percebendo-as a despeito de uma genealogia histórica mais ou menos bem estabelecida pela história da arte.

A respeito dessa proposta, parece que seria conveniente aludir aqui à noção de "objeto teórico", concebida por Louis Marin, segundo a qual seria possível: "colocar o texto passado em operação – e Marin evidentemente fala de um 'texto icônico' – e a teoria contemporânea, em um cotejo recíproco entre ambos"; em outras palavras, deslocá-los "de modo a produzir sentido e interpretação [...] um fora da alteridade de sua história, no anacronismo de proposições teóricas impensadas, o outro fora do suposto anacronismo de suas proposições e teses na historicidade de um desenvolvimento virtual"[1].

Porém, no caso da montagem da exposição, a questão do objeto teórico precisa ser ponderada para além de uma teoria de enunciação crítica, assim como ela foi proposta por Marin. Nessa outra acepção, ela deve ser observada como uma prática imaginária e experimental de espacialização, ou seja, como uma prática operadora de interposições entre um objeto passado – com as constelações de problemas implicados – e outro contemporâneo – com um conjunto de questões que nele se tornam explícitas.

Um exemplo de um encontro dessa ordem seria imaginar, paralelamente, a ninfa antiga representada no Renascimento – e a forma obsessiva como ela foi interpretada por Aby Warburg – com suas vestes agitadas pelo vento e o *Parangolé*, de Hélio Oiticica, no coração da dança comemorativa do carnaval carioca.

Evidentemente, não se trata de expor esses dois objetos em um museu, mas de, por meio de uma "exposição imaginária", desenvolver uma discussão sobre o tema da exposição em linhas gerais e, particularmente, poder considerar "novos" objetos para a história da arte (e para o museu), como parece ser o caso contemporâneo de objetos produzidos por artistas que pertencem a movimentos até então completamente ignorados pela escritura canônica da história da arte moderna. De fato, existem lugares – até mesmo comunidades e países – onde há museus sem, no entanto, haver (ainda) uma história da arte; digo, lugares onde seu texto, sua escritura, existe apenas enquanto texto regulador destinado à criação de narrativas teóricas privilegiadas, como ocorre na maioria dos países latino-americanos.

Esse paradoxo ou essa característica – de ter um museu de arte, mas não uma história da arte – parece ser um assunto de extrema importância, ainda que reiteradamente obliterado nos locais onde a presença do museu está necessariamente acompanhada de uma tradição disciplinar condenada à história da arte. Isso porque, quando se observa a presença de museus em relação à ausência dessa tradição, o que temos é uma história da arte implantada nos termos de sua "razão

1. MARIN, Louis. **Opacité de la peinture**: essais sur la représentation au Quattrocento. Paris: Ehess, 2006, p. 16.

prática". Enquanto tal, ela não sustenta necessariamente uma narrativa canônica na matéria, mas se desdobra de acordo a uma lógica de espacialização – mais do que de uma lógica de narração –, emprestando assim narrativas mais ou menos heterogêneas cujas potências de legitimação muitas vezes permanecem abaixo do valor e da significação das obras que de fato são abordadas.

É justamente nesse ponto que a noção anteriormente mencionada do "objeto teórico" assume (talvez) uma nova dimensão à medida que ela responde à lógica de um pensamento "cauteloso": operador de conhecimento e saber mediador entre a vocação universal da teoria, diante da qual uma natureza acidental e empírica dos objetos opõe sua resistência, seus costumes, seus conhecimentos habituais, suas idiossincrasias ou até mesmo sua simples prática dos objetos – que em nenhuma hipótese é simples – incapaz de dar conta de suas transformações em objetos ativos, de suas ativações no cerne de uma experiência que é sempre anacrônica.

Por um lado, teríamos o objeto teórico tal como proposto por Marin – isto é, sujeitos para uma possível teoria oriunda do diálogo entre um objeto do passado e da teoria contemporânea –, mas, por outro, também há uma possibilidade de "sobrevivência" inerente à noção do objeto teórico ou em sua aplicação no extenso campo da razão prática: o que fez Poliziano, entre Plotino e Botticelli, pode ser interpretado ao mesmo tempo como a morfologia de uma sobrevivência (no sentido warburguiano) e como um objeto teórico (no sentido "mariniano"). Teríamos, portanto, a possibilidade de colocar os objetos em prática – ainda que somente de modo imaginário –, provando-os segundo suas espacializações teóricas e em suas analogias com outros objetos que lhes são fundamentalmente anacrônicos.

Parangolé-Botticelli

A obra que submeterei a essa operação é a de Hélio Oiticica, um artista brasileiro que, pouco a pouco, tornou-se uma referência consensual para uma determinada escritura da história do modernismo tardio. Tratarei, mais precisamente, de alguns de seus objetos: certos tipos de vestimentas denominadas por ele de *Parangolés*. Minha aproximação será anacrônica e sensível, propondo-os como memórias deformadas – ou deformantes – de outros objetos. Isto é, irei analisa-los na qualidade de lugares que são transpassados por outros objetos, não sem deformação, sendo então conferidos tanto de uma nova praticabilidade como de uma nova inteligibilidade. Além disso, também os

abordarei enquanto quase-objetos, como objetos-ativos, como objetos de transição entre a arte e seu lugar, como formas intermediárias e, por fim – valendo-me da bem conhecida fórmula de Aby Warburg –, como formas transicionais.

A questão do quase-objeto é central para o neoconcretismo brasileiro ao qual o próprio Oiticica emprestou sua assinatura e inteligência, muito embora esses ornamentos multiformes intitulados *Parangolés*, via de regra, não sejam objetos neoconcretos, uma vez que foram confeccionados já no final do anos 60, época posterior à dissolução do movimento neoconcretista.

Como se pode ler no manifesto neoconcreto de 1959: "Não concebemos a obra de arte nem como uma 'máquina' nem como um 'objeto', mas como um quasi-corpus"[2]. Esta afirmação do poeta Ferreira Gullar inaugura uma teoria do não-objeto à luz da qual se deve compreender as noções mais pragmáticas empregadas pelos artistas do movimento, sobretudo, por Willys de Castro (e seus "objetos ativos") e por Lygia Clark (com seus "bichos" e outros objetos relacionais), além do próprio Hélio Oiticica, que se destacaria na produção de quase-objetos (do "quase-corpus" ao "quase-cinema").

2. BREU, David et al. (dir.). Notas sobre el Parangolé. In: **Hélio Oiticica**. Paris, 1992, p. 93. Cf. fac-símile do Manifesto Neoconcreto publicado no **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 mar. 1959. Suplemento Dominical, p. 4-5, também publicado em BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 10-11.

Por isso, é interessante nos aprofundarmos nessa questão da quase-objetividade dos objetos neoconcretos, principalmente quando se tem em mente que eles fazem parte de uma complexa história da abstração moderna em sua disseminação deformada, muito além de suas origens históricas e de sua primeira temporalidade. Minha hipótese sobre os *Parangolés* se insere no âmbito de uma reflexão sobre as obras emblemáticas da abstração (geométrica) produzidas durante a segunda metade do século XX na América Latina, sobre as quais eu me propus a observar um espaço de conflito, como também outro de deformação, mas, sobretudo, lugares de sobrevivência – do pós-vida "moderno" – de antigos conteúdos relativos à tradição visual ocidental, particularmente humanista.

Minha abordagem do *Parangolé*-Botticelli observa então uma tentativa de questionamento da abstração geométrica nos termos de uma topologia das formas, por meio da interposição de imagens, para além de uma história de estilos ou de tipologias. Tal perspectiva encara essas formas tendo em vista a hipótese de heterodeterminação que apresentam: simultaneamente como formas "locais" e também "transitórias", intermediárias e mesmo transicionais, mais precisamente entre o "campo" – aqui compreendido como o campo histórico ao qual pertencem, aquele de suas fontes formais – e o "território", seus locais de sobrevivência, transformação, deformação, implantação, atualização,

"ocorrência". E, para tanto, parece que uma prática de interposições imaginárias pode ser esclarecedora.

Ademais de uma teoria histórica da arte como implantação dos estilos, é então necessário delinear uma teoria da "deformação" dos estilos, da metamorfose espaço-temporal a qual são passíveis, com o intuito de melhor compreender a função antropológica que essas formas "modernas" adquirem na transição que fazem em direção à outras configurações. Pode-se notar uma teoria da transformação dessas formas em dispositivos transicionais justamente em que a memória distorcida de Mondrian, manifestada em um pedaço de tecido agitado pela música do carnaval e pelo vento do morro da Mangueira no Rio de Janeiro, converte-se em um real instrumento de reconexão comunitária, em uma forma intermediária entre arte e vida – para fazer uso de uma formulação warburguiana – que implique, assim, na aniquilação de qualquer mito de autonomia artística em prol da heterodeterminação das formas, tendo por consequência a mutação da "modernidade" que elas apresentam, a transfiguração do valor programático "moderno" ao qual estão identificadas.

A questão de um possível vínculo de identidades artísticas sem reconhecimento formal é, portanto, essencial quando se aproxima o campo histórico disto que chamamos – com o auxílio de generalização e de certo impressionismo – de tradição "construtiva" na América Latina. É, quem sabe, o próprio Oiticica quem pode nos servir de guia teórico sobre essa questão quando escreve, em abril de 1962, a seguinte passagem: "Os resultados a que cheguei já nada mais têm a ver com a pintura concreta post-Mondrian, e considero que estão para Mondrian assim como Mondrian estava para o cubismo"[3].

Não se trata mais de "copiar" Mondrian, mas de empreender uma via que conduz à uma pintura de cor pura, espaço puro, tempo e estrutura. Talvez se tratasse, naquele caso, de um novo construtivismo, tal como teria formulado Mário Pedrosa. Porém, um construtivismo que "não deve nada ao próprio construtivismo".

Um programa dessa ordem implicaria, consequentemente, em uma ampliação do conceito de "forma transicional". Pois, como se vê no caso dos trabalhos de Oiticica, e mais precisamente do *Parangolé*, essa proposta dialoga, tanto no seu projeto quanto em sua realização, com o conceito de forma transicional, tal como elaborado por Warburg. Assim, o programa apresenta um caráter contraditório em relação à tradição

3. No que concerne às citações de depoimentos e escritos de Hélio Oiticica presentes neste artigo, optou-se por utilizar os documentos originais em português. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/ Programa Hélio Oiticica (AHO/ PHO) 0020/62, p. 4-7.

que reclama – aquela de Mondrian, por exemplo –, mas, sobretudo, ele convém para personificar algumas formas "ideais" da modernidade no sentido mais concreto (e impuro) do termo, uma forma livre no espaço, por exemplo; ou, de maneira ainda mais utópica, uma forma livre no espaço destinada a estabelecer uma nova relação com a realidade.

Se eu precisasse explicar a razão desse meu interesse, eu diria que ela se aloja na minha convicção de que qualquer crítica do movimento moderno, traduzida hoje em uma reivindicação do "local" e do múltiplo, muitas vezes meramente retórica, jamais se materializou no que me parece ser sua verdadeira conclusão: não a recusa do moderno, mas o estudo, específico e casuístico de "outras" modernidades. Modernidades estas que foram o resultado de apropriações, implantações e "relocalizações", bem como de mutações de inúmeros objetos e formas modernas; modernidades nacionais por assim dizer, que foram completamente ignoradas pela escritura da história da arte dominante. Parece, nesse sentido, haver uma responsabilidade maior para se considerar a fratura do moderno em vez de seu encerramento – que se tornou um lugar-comum. Em outras palavras, sua multiplicação em uma miríade de "relocalizações" nacionais. Essa interpretação só pode ser realizada por uma abordagem topológica: passando do não-lugar moderno (a utopia do moderno) à pluralidade de lugares modernos, à pluralidade dos lugares onde a modernidade se deforma.

Entretanto, trata-se principalmente de relativizar a própria condição moderna dessa "modernidade", projetando nela suas reminiscências históricas, uma espécie de imemorialidade do passado que nela vive, apesar de sua ideologia modernista, que pode de fato revelar a verdade local de suas funções antropológicas.

Para isso, vejamos algumas imagens, como a do anjo da Anunciação: um corpo envolto em panos drapeados cuja agitação e o movimento contrastam com a serenidade do espaço representado ao seu redor, com a quietude desse *hortus conclusus* para o qual se dirige o mensageiro angélico, um "Mercúrio cristão". Talvez não exista uma imagem mais emblemática do *Parangolé* de Hélio Oiticica que a de Caetano Veloso, pois, na plenitude angélica de sua juventude, ele o veste como se fossem as asas exuberantes de um arcanjo, como se se tratasse de um traje da nobreza medieval ou a túnica de uma Niké helênica. Tudo isso no demasiado complexo ano de 1968, que revelou, simultaneamente, o ápice e o fim de todas as utopias contemporâneas.

Luis Pérez-Oramas

Parangolé-Botticelli: pensamento da montagem e razão prática da história da arte. Forma transicional e geometria do carnaval.

Fig. 1
Sandro Botticelli, *Anunciação*, detalhe, 1481, afresco, 243 x 550 cm, Galeria dos Ofícios (Galleria degli Uffizi), Florença.

Fig. 2
Caetano Veloso veste *P 04 Parangolé, Capa 01*, 1968. (foto Geraldo Viola)

Fig. 3
Luiz Fernando Guimarães veste *Parangolé P 30, Capa 23 – "m'way ke"*, dedicado a Haroldo de Campos, 1965-1972. (foto Hélio Oiticica)

Fig. 4
Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus*, detalhe, circa 1484, têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5 cm, Galeria dos Ofícios (Galleria degli Uffizi), Florença.

Fig. 5
Romero Cavalcanti veste *P33 Parangolé, Capa 26*, no WTC Building, Nova Ioque, 1972. (foto Hélio Oiticica)

Fig. 6
Sandro Botticelli, *Santíssima Trindade*, detalhe, têmpera sobre madeira, 215 x 192 cm, Courtauld Gallery, Londres.

É precisamente à luz inesperada dessa associação de imagens que eu gostaria de refletir sobre a relação entre geometria e carnaval – entre a geometria que foi a origem racional e construtiva da obra de Hélio Oiticica e o carnaval, que foi o destino simbólico e emocional de sua assimilação coletiva –, sugerindo uma relação de similitude entre as funções antropológicas que tanto a antiguidade quanto a modernidade apresentaram para aqueles que as evocaram.

Não é necessário recapitular aqui que a representação do corpo envolto em tecidos remete, tanto na pintura como na escultura, ao tema da visibilidade das paixões por meio da imagem do corpo em movimento. Essa referência também se estende à efêmera performance da dança, do teatro e da música interpretada nas festividades ritualísticas ou carnavalescas, nos *intermezzi* mitológicos, nas ficções da antiguidade ou nas modernas tradições performativas, cujas presenças jamais deixaram de alimentar o repertório das artes visuais no Ocidente. É justamente essa questão fundamental que está em jogo na invenção e na prática do *Parangolé* de Hélio Oiticica.

Além da razão geométrica, que poderia ter constituído sua arqueologia formal, o *Parangolé* se inscreve simbolicamente nessa tradição ligada à representação de paixões humanas por meio da figuração do movimento corporal:

> Desde o primeiro 'estandarte', que funciona como o *ato de carregar* (pelo espectador) ou *dançar*, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da 'manifestação da cor no espaço ambiental'. Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na "estrutura-ação" que é aqui fundamental; o 'ato' do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do 'ato expressivo'. A ação é a pura manifestação expressiva da obra.[4]

4. OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé. In: _____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 70.

O que é próprio ao *Parangolé* é a sua capacidade de tornar a cor visível, como um evento espacial que se realiza por meio do corpo que, vestido, movimenta-se. Nesse sentido, o *Parangolé* pode ser relacionado a uma série de tentativas modernas que buscavam a emancipação da cor ante a inércia de sua matéria, a libertação de sua dependência em relação aos suportes físicos. Talvez, é o caráter acidental do que ocorre ao se vestir um *Parangolé* sob a forma da dança, em um movimento sem controle ou um riso corporal, o que por sua vez o inscreve para além do controle emocional e do completo autocontrole intelectual que muitas vezes é atribuído à arte geométrica. A única geometria capaz

de contemplar o *Parangolé* é uma geometria fragmentada, uma geometria do imprevisível e – se é possível assim dizer – do informe. O que se manifesta no voo sedutor desses trajes é o espírito que sopra vida nos corpos, quase como uma catástrofe para a inteligência prescritiva, resultando em uma festa para os sentidos. Assim, o *Parangolé* figura – torna-se – de forma inesperada, uma espécie de arcanjo, ou essas divindades antigas cujo mistério se oculta e se revela na soma impensável das camadas de segredos que as cobrem.

No entanto, eu não gostaria de dar a impressão de construir aqui um argumento fundado somente nas similitudes formais imprecisas entre a ondulação das ninfas de Botticelli e a dança desatada com os *Parangolés*, um modo de performatividade carnavalesca nascida do esgotamento da abstração geométrica brasileira. Minha hipótese, a qual eu chamaria apenas de *Parangolé*-Botticelli, pretende, antes de tudo, tecer uma reflexão sobre a arqueologia de nossas ilusões modernas. Temos o hábito de compreender as formas da abstração dita geométrica da mesma maneira que foram praticadas na América Latina durante a segunda metade do século XX, como se elas tivessem experimentado apenas "implantações formais", de simples deslocamentos de um "ideal moderno". Assim, com frequência é deixado de lado um aspecto inerente ao problema topológico, à lógica dos lugares e às mudanças de lugares, a saber, o de que qualquer mudança implica, necessariamente, em uma mudança de forma.

Toda forma é uma operadora mnemônica de outra forma. Toda forma é – ou pode ser considerada – a deformação de outra forma. Resumidamente, pode-se dizer que a história da arte, sobretudo quando ela é apreciada sob a luz formal de sua razão prática, possui dois fundamentos essenciais: memória e semelhança. Os historiadores da arte têm o hábito de trabalhar o material das semelhanças, para as quais se produz explicações, hipóteses apoiadas em certezas documentais. Contudo, um dos grandes problemas da história da arte – o qual não pretendo abordar aqui – consiste no fato de que a semelhança pode ser também acidental e, portanto, ela pode estar desprovida de legitimação documental, historiográfica e genealógica. O que pretendo ressaltar por meio da improvável associação entre o *Parangolé* de Oiticica e algumas formas clássicas de representação do movimento tem muito mais a ver com o vasto problema da memória em nossa disciplina.

Não tenho a pretensão de afirmar aqui que Hélio Oiticica tenha sido influenciado pelas figuras envoltas de Botticelli ao conceber o *Parangolé*. De modo algum. Entretanto, em 1964, o artista afirmou que o *Parangolé* era para ele uma maneira de aproximar a estrutura mítica

e primitiva da arte que havia sido esquecida desde o Renascimento e na qual ele percebia a reemergência associada ao surgimento da arte moderna. Na ocasião, fez a seguinte afirmação: "Resta verificar no *Parangolé*, por exemplo, a aproximação com os elementos da dança, mítica por excelência"[5].

Independente disso, pode-se dizer que toda uma tradição da abstração geométrica encontrou seu apogeu performático com o *Parangolé*, não sem a dissolução de suas próprias formas que se confundem e desaparecem nos gestos dançantes do corpo festivo; tornando-se, assim, irreconhecíveis enquanto figuras geométricas e, consequentemente, convertendo-se em uma geometria do carnaval.

Deslocada – e deformada –, a geometria que havia inspirado o jovem Oiticica veio a se metamorfosear aqui em voos têxteis, em dança de véus. Isso faz parte de um processo complexo de reinvenção dos códigos e linguagens modernas em um deslocamento latino-americano, no qual teria sido encontrado, ao sul do Rio Grande, um vasto campo para uma migração formal, para uma mudança de forma desses códigos e linguagens, por meio da qual eles puderam assumir uma nova função antropológica.

Por mais surpreendente que isso possa parecer, eu diria que essa reinvenção da modernidade não foi fundamentalmente distinta, ao menos não sob um aspecto, da reinvenção da antiguidade clássica empreendida pelos artistas de Florença contemporâneos à Botticelli. Em ambos os casos, um distanciamento temporal e antropológico havia cindido a relação orgânica entre as formas e o conteúdo apresentado por elas. Um campo para a produção de transformações seletivas do arsenal artístico e simbólico moderno se abriria então aos artistas brasileiros, em um processo análogo àquele do Quattrocento, momento em que artistas italianos, poetas e pintores se reaproximaram da Antiguidade para – segundo Philippe-Alain Michaud – "desviar os motivos e trabalhar com figurações mais afeitas à realidade florentina (deles)"[6].

É precisamente essa questão do acesso ao moderno, do acesso coletivo à modernidade como narrativa de coesão comunitária que regula a vida social e política de algumas nações na América Latina durante o século XX, pela qual me interesso. De modo mais específico, isso ocorre a partir de uma abordagem que perpassa essa insólita aproximação entre o *Parangolé* e as figuras trazidas pelo vento e pelas paixões de Botticelli. Assim, a analogia entre a função antropológica do ressurgimento da Antiguidade como um fator de coesão cultural em muitas sociedades europeias – a Antiguidade como utopia regressiva – e aquela do acesso à modernidade – ou de seu apelo – enquanto elemento

5. Idem. Bases fundamentais para uma definição do "Parangolé" (novembro de 1964). In: _____. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 68-69.

6. MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg et l'image du mouvement**. Paris: Macula, 1998, p. 78. Cf. edição brasileira: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução Vera Ribeiro e Sibylle Muller. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

unificador de narrativas sociais em diversos países da América Latina – a modernidade como utopia progressista, e amiúde progressiva.

"Relocalizações"

Essa interposição de imagens, por meio da qual eu resumo a complexidade do intervalo entre *Parangolé* e Botticelli, também aponta na direção à função das formas simbólicas no estabelecimento de um horizonte de possibilidades diante de uma tarefa coletiva, historicamente impossível. Em outras palavras, assim como era impossível que a Antiguidade se estabelecesse no Quattrocento, embora tenha sido possível a elaboração de formas "à antiga", nas quais a herança da Antiguidade encontrou um repertório infinito de "transformações seletivas"[7], também à modernidade foi impossível fazê-lo no século de seu projeto universalizante (e talvez ainda o seja, considerando que essa sua impossibilidade provavelmente faça parte de seu programa), todavia, formas modernas foram possíveis, formas pelas quais os artistas – e até mesmo determinadas comunidades – produziram transformações seletivas do programa moderno, de seu teor utópico, a despeito de sua própria impossibilidade.

Desse modo, o sonho formal de um Piet Mondrian em pleno furor do carnaval carioca – no qual Oiticica encontrava sua inspiração em toda a sua complexidade bipolar, eu ousaria dizer – também era estranho para aquele que exala e dança em meio ao entusiasmo festivo que era, para os florentinos de 1494, um verso de Horácio, tão belo quanto hermético:

> Ó Vênus
> adentras à elegante habitação onde Glícera
> convoca-te por ondas de incenso
> que, juntamente contigo, apressam,
> a criança que arde em chamas,
> as Graças, liberadas de seus cintos;
> a Juventude, que sem ti não possui charme
> Mercúrio e as Ninfas[8].

Sabe-se que a primavera toscana que aparece nos célebres quadros de Botticelli é uma composição realizada a partir dos versos de Horácio, graças aos conselhos de Poliziano; sabe-se também que a Vênus do pintor italiano se assemelha mais à uma virgem pastoral que a uma deusa antiga. Se essa fosse uma questão da Antiguidade,

7. Disse Aby Warburg no Congrès d'Orientalistes em 1926: "Die orientalisierende Astrologie (sollte) als eine dem Erbe der Antike gegen-über jeweilig auswahlbestimmende Macbt nachgewiesen werden, die (...) europäische Unfähigkeit, die pagane Kultur in der Totalität ihrer polaren Spannung zu begreifen". WARBURG, Aby apud GOMBRICH, Ernst. In: GOMBRICH, Ernst; SAXL, Fritz. **Aby Warburg**: an intellectual biography. Oxford: Phaidon, 1986, p. 51. Tradução a partir da versão francesa do autor.

8. HORÁCIO. Odes, Livro I, Ode 30. Tradução a partir da versão francesa do autor. Cf. edição brasileira: PRADO, Anna (org.). **Horácio**: odes e epodos. Tradução Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

trataria-se de uma Antiguidade irreconhecível, resultado de migrações seculares, isto é, uma Antiguidade "desterritorializada", "relocalizada", transplantada e recolocada. Diante da impossibilidade de compreender as formas antigas nesse abrupto renascimento, os artistas florentinos opuseram essa contribuição local, superando a perda e a distância inexorável que lhes separava de suas ilusões humanistas com o material de vida que tinham e do presente no qual viviam. "Eles – escreveu Anton Springer em um livro cuja influência se fará sentir em Warburg – vivem no presente, e já que a Antiguidade lhes ofereceu um meio perfeito de expressão para seus estados de espírito e suas inquietações, eles recorreram a este modelo"[9].

Foi Aby Warburg quem nos forneceu importantes esclarecimentos sobre esses anacronismos presentes em diversas obras "antiguizantes" no Renascimento, encerrando assim a grande tradição da história da arte fundada por Winckelmann. Quando, entre 1881 e 1891, Warburg desenvolveu sua tese sobre Botticelli, ele o fez movido por um questionamento perplexo, de uma incompreensão e, até mesmo, por um sentimento de desgosto: não apenas Botticelli representava para ele o contraexemplo do que deveriam ser formas "à antiga", com "serena grandeza", impassível equilíbrio e sobriedade monumental e estoica, tal como representada nas obras de Masaccio e Donatello, mas encarnava também, a seu modo de ver, o modelo de arte maneirista, ornamental e excessiva, similar àquela praticada por diversos artistas do fim do século XIX, sobretudo, pelos pré-rafaelistas, obcecados pela "repetição irrefletida dos motivos de intensa movimentação"[10].

Mas a fascinação pessoal de Warburg pela figura da ninfa em movimento, com suas vestes e sua cabeleira agitadas pelo vento, tão oposta ao controle sereno das paixões típico da Antiguidade, levou-o a investigar as razões profundas dessa "predileção do Quattrocento tardio pelos drapeados ornamentais" e a decifrar a soma das fontes antigas e contemporâneas presentes nas obras-primas de Botticelli. Em *A Primavera*, a cena do ímpeto passional de Zéfiro perseguindo Flora com o poder de seu sopro, ambos envoltos em tecidos adornados transparentes, poderia indicar, entre os artistas do Quattrocento, um interesse muito diverso pela Antiguidade se comparados à escultura clássica evocada por Winckelmann.

Assim sendo, Warburg ousou questionar, diante da certeza da distância histórica que separava a Antiguidade de sua sobrevivência florentina, se os artistas do Quattrocento haviam tido a possibilidade de observar um evento análogo ao das ninfas em movimento, perseguidas por um amor desmesurado. Seus estudos o levariam a concluir

9. "Sie leben in der Gegenwart und weil für die Stimnumgen und Strömungen der letzteren die Antike ein vortreffliches Ausdrucksmittel darbietet, greifen sie zu dieser". GOMBRICH, Ernst; SAXL, Fritz. Op. cit., p. 49. Tradução a partir da versão francesa do autor.

10. "(...) gedankenloser Wiederholung gesteigerter Bewegungsmotive". WARBURG, Aby apud GOMBRICH, Ernst. In: GOMBRICH, Ernst; SAXL, Fritz. Op. cit., p. 51. Tradução a partir da versão francesa do autor.

a existência de fontes vivas dessas imagens que, sob a forma de representações teatrais e festivas, *canti carnascialeschi* e *moresca*, teriam servido à imaginação de uma forma perdida das ninfas antigas[11]. Isso também explicaria a combinação de vestimentas ao mesmo tempo antigas e contemporâneas:

> Admitindo que a festa teatral oferecia ao olhar dos artistas estes personagens de carne e osso, como elementos vivos de uma vida realmente animada e em movimento, nós estaríamos muito próximos de compreender o processo de criação artística. O programa de conselheiro erudito perde um pouco de seu vício pedante; o inspirador não propunha o objeto da imitação, ele facilitava sua expressão.
>
> Aqui, mais uma vez, é possível reconhecer o que dizia Jakob Burckhardt, infalivelmente a frente em seu julgamento do conjunto: 'A festa italiana, em seu nível superior de civilização, fez com que se passasse realmente da vida à arte'[12].

As imagens de Botticelli comunicam sobre uma Antiguidade para além da própria Antiguidade, da mesma maneira que o *Parangolé* fala de uma arte para além da modernidade na qual encontrou a sua primeira fonte. Contudo, essa relação de similitude não é apenas (e também não acima de tudo) formal. O que tornou possível a invenção do *Parangolé* de Oiticica foi essa extraordinária conexão de seu pensamento artístico com as formas festivas e ritualísticas de seu tempo e de seu lugar, nas quais se vê manifestar uma tradição de paganismo vernacular.

Sua obra, oriunda dessa arte geométrica geralmente identificada com o autocontrole intelectual e com a busca pela ordem, resulta em uma festa inesperada de dança e de ação, na qual ele quer entrever, tal como exprimiu nos termos que o próprio Warburg poderia ter utilizado a fim de descrever as formas intermediárias, "o da verificação de uma verdadeira retomada, através do conceito de *Parangolé*, dessa estrutura mítica primordial da arte"[13].

Nesses termos, não se trata apenas de legitimar o *Parangolé* à luz das belezas ideais de Botticelli, tampouco de inscrever a aventura de sua invenção na jurisprudência eurocêntrica, no pós-vida dessa "espécie de subcorrente barroca na arte florentina da segunda metade do século XV". Trata-se fundamentalmente de retomar a questão originária de Warburg: "qual é a relação entre a vida de uma época e o modo como homem se representa na arte? E que associação pode haver entre isto e a visão que o indivíduo tem da vida em si?"[14].

Na gíria carnavalesca do Rio de Janeiro, a palavra "parangolé" quer dizer uma "súbita confusão, uma agitação entre pessoas". Ao lado

11. Ibidem.

12. WARBURG, Aby. **Essais florentins**. Paris: Klincksieck, 1990, p. 77.

13. OITICICA, Hélio. Op. cit., p. 68.

14. "In welchem Zusammenhang steht das derzeitige Leben mit den Erscheinungsformen des Menschen in der Kunst und mit der Lebensauffassung des Einzelnen?". WARBURG, Aby apud GOMBRICH, Ernst. In: GOMBRICH, Ernst; SAXL, Fritz. Op. cit., p. 51. Tradução a partir da versão francesa do autor.

dos *Bólides* e dos *Penetráveis*, os *Parangolés* integram uma trilogia tipológica fundamental na produção artística de Hélio Oiticica. Os *Bólides* são recipientes feitos de madeira, ou vidro, contendo pigmentos em pó e outros materiais não manuseados. Os *Penetráveis* e os *Núcleos* são obras ambientais constituídas por peças de madeira pintadas, bem como por outros materiais (areia, pedra, plástico) estruturados sob a forma de pequenos labirintos dentro dos quais o espectador pode experimentar a adversidade e a resistência material dos obstáculos perceptíveis. A obra *Parangolé*, no entanto, consiste no gesto simples, desprovido de acessórios, de se vestir da peça (tal como se veste uma roupa) e de se mover com ela como se fosse, ao mesmo tempo, um estandarte de festa e de protesto.

Nessas três tipologias concebidas por Oiticica, a arte se configura como uma forma transicional que opera uma economia entre a potência de sua encarnação pelo espectador e a energia vital que a enraíza em tempo e lugar específicos, nos quais ela se faz visível. Não surpreende constatar na estruturação dessa tipologia o deslocamento – alteração, deformação, transfiguração, sobrevivência – de uma antiga lógica retórica que se encontra no fundamento da teoria humanista da arte: os *Bólides* contêm os elementos artísticos não manuseados que provam ser a matéria de uma disposição, eventualmente de um *disegno*; os *Núcleos* e os *Penetráveis* constituem estruturas sólidas e são, portanto, equivalentes de uma composição; o *Parangolé* coincide, por fim, com a ação, com um agir efêmero, com o gesto imprevisível do movimento e da dança que não é suscetível à teoria: é a cor agindo, o que os tradutores antigos de Alberti designavam elegantemente como "a recepção das luzes", por meio da qual a representação se aproximava de um estado inefável no qual as paixões vitais se incorporavam. Nesse sentido, o *Parangolé* não é somente uma obra que se personifica no próprio ato, renovado a cada vez que ele é vestido; ele é também – estruturalmente – uma forma transicional: é a relação, o elo entre o corpo como matéria e o corpo como sujeito; entre a matéria da arte e a vida material, entre a arte e a vida.

A possibilidade de se sugerir uma relação entre a invenção do *Parangolé* e a reinvenção da Antiguidade pagã por meio de estruturas transicionais, que estabelecem elos entre as formas e as práticas festivas, teatrais e ritualísticas do presente, abre espaço à compreensão das funções antropológicas da arte – e, sobretudo, da arte geométrica, que acabou assumindo, na América Latina, uma das formas privilegiadas do modernismo – muito além de qualquer formalismo e de todo historicismo.

> O "achar" na paisagem do mundo urbano, rural etc. elementos "Parangolé" está também aí incluído como "estabelecer relações perceptivo-estruturais" do que cresce na trama estrutural do Parangolé [...] e o que é "achado" no mundo espacial ambiental. Na arquitetura da "favela", por exemplo, está implícito um caráter do Parangolé [...].
> E assim em todos esses recantos improvisados, que vemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval, etc.[15]

15. OITICICA, Hélio. Op. cit., p. 68.

A invenção do *Parangolé* foi possível graças ao reconhecimento fundamental do "achado" no mundo enquanto campo de inscrição de formas artísticas. Um elo entre distanciamento e porosidade articula o repertório dos *Parangolés* com o campo das coisas que pertencem a esse "achado" em Oiticica e que parece ser a fonte de suas obras.

Fig. 7
Nininha Xoxoba com o *Parangolé P8, Capa 05 – "Mangueira"*, 1965. (foto Andreas Valentin)

Fig. 8
Sandro Botticelli, *Anjo*, desenho, circa 1490, 26 x 16 cm, Galeria dos Ofícios (Galleria degli Uffizi), Florença.

Fig. 9
Nildo da Mangueira com *Parangolé P4, Capa 1*, Rio de Janeiro, 1964. (foto Andreas Valentin)

Fig. 10
Sandro Botticelli, *Minerva*, desenho, circa 1491, 22 x 14 cm, Galeria dos Ofícios (Galleria degli Uffizi), Florença.

Porém, o *Parangolé* não pode simplesmente ser confundido com os elementos aos quais Oiticica faz referência em sua experiência cotidiana da favela ou do carnaval. Estes penetram nas formas – e é possível até mesmo inferir que eles estão impregnados nas formas puramente geométricas que constituem a base inicial da obra de Oiticica – e essa penetração continua até deformá-los, transformá-los – transfigurando-os – em eventos, estruturas e proposições adiante da fonte estilística que possuem, tornando-os, por fim, irreconhecíveis no que concerne à uma lógica de estilo. Tal como as ninfas de Botticelli, ou seja, não são precisamente virgens medievais, tampouco ecos fiéis dos fragmentos de esculturas antigas, suas vestimentas e seus tecidos revelam, como demonstrado por Warburg, tanto o desejo de ver ressurgir a Antiguidade quanto a experiência contemporânea do teatro vivo e das festividades coletivas de seu tempo.

Ambos – a ninfa e o *Parangolé* – estão relacionados com a expressão das paixões humanas por meio da vestimenta ornamentada e evocam, utilizando as palavras do próprio Oiticica, "'a vontade de um novo mito', proporcionado aqui por esses elementos da arte"[16].

16. Ibidem, p. 69.

Não seria necessário reconhecer nesse "achado" no mundo dos "elementos do *Parangolé*", dos quais nos fala Oiticica, o indício de um pensamento fenomenológico que terá servido de base a diversas experiências neoconcretas? De Husserl a Lévinas, sem nos esquecer de Merleau-Ponty, autores tão caros ao pensamento brasileiro dos anos 50,

toda reflexão deve começar por um retorno "à descrição do mundo enquanto percebido"[17].Este é o início de nossa relação com a existência, antes mesmo de qualquer compreensão ou julgamento, pelo qual Lévinas exprime a forma justamente por meio do impessoal "haver": o que há e o que está no mundo. Todavia, esse "haver" no mundo também faz referência a toda uma dinâmica da arte moderna que atinge seu momento de eclosão e de inovação conceitual e estética na invenção do *ready made* de Marcel Duchamp: esse "haver" no mundo é, portanto, uma das instâncias originárias da invenção artística moderna.

Segundo Warburg, os artistas do Quattrocento encontraram no mundo em que viviam os elementos que lhes permitiram reinventar as formas "à antiga", as quais se tornaram modernas (por oposição às formas "tedescas" ou medievais): sem a transição ritual ou festiva, teatral ou performática entre a arte e a vida, o ressurgimento da Antiguidade não poderia ser traduzido em todas as suas possibilidades futuras, tampouco o Renascimento teria sido o que foi, a saber, um terreno fértil em que a humanidade projetou as utopias que ainda alimentam o mundo em que vivemos.

Isso também pode ser dito sobre o modernismo surgido fora da Europa, manifestando-se por formas cuja especificidade revela os lugares onde estão inscritas, libertando-se de suas fontes e da arqueologia formal que lhe é própria. É justamente essa geometria do carnaval que, em obras como o *Parangolé,* deveria nos convidar a repensar o avatar e o devir de nossas modernidades fractais, fraturadas, disseminadas e deformadas.

Na América do Sul, a arte geométrica é assumida como uma das grandes tendências, pela qual é possível entrever uma aspiração à modernidade, o desejo do moderno, todavia, sua compreensão não se esgota em argumentos históricos, formais e genealogistas. Não é suficiente dizer que artistas brasileiros, argentinos, uruguaios e venezuelanos apenas "descobriram" a abstração geométrica europeia, muito menos afirmar que Botticelli havia utilizado um verso de Horácio como uma simples fonte em que encontrou a inspiração para seus frisos antigos. Não basta compreender como os artistas latino-americanos – no caso, Hélio Oiticica – aproximaram-se dos ideais e das utopias da modernidade; é necessário entender como eles desviaram os motivos e as formas da modernidade a fim de criar, a partir delas, figuras bem inscritas em uma realidade própria a eles. A arte sempre encontra sua especificidade em uma colisão anacrônica de fontes, intenções e tempo presente. As sobrevivências do antigo e do moderno, que parecem oscilar segundo um movimento de sístole e diástole da arte no Ocidente, não se realizam sem se deformar a cada

17. "Husserl, em sua última filosofia, admite que toda reflexão deve começar por retomar à descrição do mundo percebido (Lebens-uv-lt)". MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la Perception**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1945, p. 419. (Trad. R.). Cf. edição brasileira: **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006. O termo original *monde vécu*, utilizado por Merleau-Ponty, pode ser traduzido como "mundo vivido" ou "mundo no qual/do qual se vive". Em conformidade com as publicações brasileiras já existentes, optou-se por manter a expressão "mundo percebido".

momento de seus ressurgimentos, buscando melhor se articular com o terreno ordinário, e certamente contraditório, da vida.

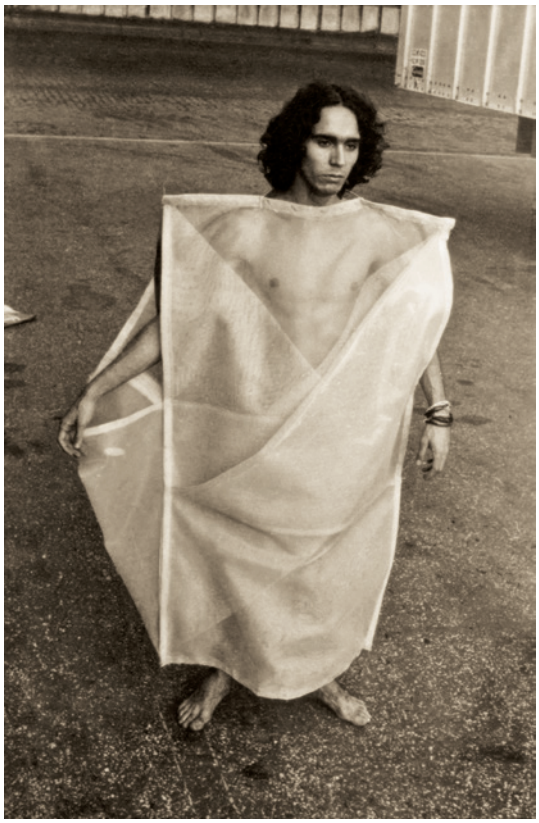


Fig. 11
Luiz Fernando Guimarães veste *Parangolé P 30, Capa 23 – "m'way ke"*, dedicado a Haroldo de Campos, 1965-1972. (foto Hélio Oiticica)

Luis Pérez-Oramas nasceu em Caracas, Venezuela, em 1960. Possui o título de PhD em História da Arte pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Lecionou História da Arte em universidades como a Université de Haute Bretagne-Rennes 2; École Régionale Superieure des Beaux Arts de Nantes e Instituto de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón, em Caracas. Entre 1995 e 2002, foi curador da Coleção Patricia Phelps de Cisneros. Em 2003, tornou-se curador adjunto do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, e, em 2006, foi nomeado ao cargo Estrellita Brodsky de Curador de Arte Latino-americana para o Departamento de Desenhos e Gravuras, que ocupa atualmente. Foi ainda curador geral da 30ª Bienal de São Paulo.

Artigo recebido em 6 de abril de 2017 e aceito em 5 de julho de 2017.

255
ARS
ano 15
n. 30

Irene V. Small*

Pigment pur e o *Corpo da côr:* prática pós-pictórica e transmodernidade.

Pigment pur and the *Corpo da côr:* post-painterly practice and transmodernity.

palavras-chave:
Hélio Oiticica; modernismo; monocromo; *readymade*

Este artigo analisa uma incidência quase contemporânea da prática pós-pintura – o uso de pigmento bruto –, utilizada pelo artista neo-avant-garde francês Yves Klen e pelo artista brasileiro Hélio Oiticica. O uso de pigmento bruto por ambos artistas foi condicionado por uma relação autoconsciente com a história da arte modernista e do monocromo, como limite e origem da pintura. Apesar da confluência de tais orientações, os *Pigments purs* (pigmentos puros) de Klein e o *Corpo da côr* de Oiticica resultaram em orientações radicalmente divergentes, direcionadas à commodity produzida industrialmente e, portanto, ao readymade. Ao explorar as inconsistências características da commodity no Brasil desenvolvimentista, Oiticica orquestrou uma transferência do fazer do artista para o espectador, dando início a uma nova dimensão participativa no âmbito das cores modernistas.

keywords:
Hélio Oiticica; modernism; monochrome; readymade

This article analyzes a near-contemporaneous incidence of post-painterly practice—the use of raw pigment—utilized by the French neo-avant-garde artist Yves Klein and the Brazilian artist Hélio Oiticica. The use of raw pigment by both artists was conditioned by a self-conscious relationship to the history of modernist art and the monochrome as a limit and origin of painting. Despite the confluence of such orientations, Klein's *Pigments purs* (pure pigments) and Oiticica's *Corpo da côr* (body of color) resulted in radically divergent orientations towards the industrially-produced commodity and hence the readymade. By exploiting inconsistencies characteristic of the commodity in developmentalist Brazil, Oiticica orchestrated a transfer of making from artist to viewer, initiating a newly participatory dimension within modernist color.

* Princeton University.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.138499.

Nos últimos anos, pesquisadores invocaram modernismos "alternativos", "síncronos" e "múltiplos" para complicar a noção de modernidade como um fenômeno ocidental que se espalha para a chamada periferia, e que apaga, em sua escalada, expressões locais de diferença[1]. Tais recortes têm catalisado a recuperação de práticas estéticas anteriormente negligenciadas à luz de matrizes hegemônicas de influência, inovação e crítica artística. Não obstante, em razão de sua insistência na importância global de certas expressões, como o *readymade*, o monocromo e a incisão, o modernismo, enquanto discurso artístico-histórico, permanece distinto de metodologias regionais. Da mesma maneira, apesar da retórica da autonomia muitas vezes atribuída a práticas modernistas descentradas, diversos protagonistas originais alegaram afinidade direta com narrativas totalizantes do modernismo ocidental, como a vanguarda. Foi este o caso, por exemplo, do neoconcretismo brasileiro na década de 1950, explicitamente entendido por Ferreira Gullar, seu principal teórico, como uma continuação — de fato, a culminação — da arte europeia avançada oriunda da ruptura cubista da década de 1910[2]. Apesar disso, no neoconcretismo, assim como em muitos outros movimentos, essas filiações estavam longe de ser simples e constituem uma política de desestabilização em si e de si mesmas[3]. Postular um modernismo "paralelo" a tais manifestações artísticas anularia, assim, seu grau de intervenção na modernidade em geral.

Ao invés de aderir ao discurso eurocêntrico do fluxo centro-periferia, ou a uma narrativa romanceada de autoctonia indígena, procuro, neste artigo, situar e analisar uma incidência específica e quase contemporânea da prática pós-pictórica — o uso de pigmento bruto — pelo artista francês Yves Klein (protagonista central da neovanguarda europeia) e pelo artista brasileiro Hélio Oiticica (membro chave do Neoconcretismo). O uso de pigmento bruto por Oiticica e por Klein foi condicionado por uma relação autoconsciente com a história da arte modernista, especificamente com o tropo do monocromo enquanto limite e origem da pintura. As primeiras obras de Oiticica demonstram um compromisso claro com o suprematismo de Kazimir Malevich, ensaiando os tropos estilísticos do artista russo em pinturas a guache de 1954-1955 (produzidas no âmbito do Grupo Frente, de artistas atuantes no Rio de Janeiro) e partindo das pinturas em branco sobre branco daquele artista em sua *Série Branca* de 1958-1959[4].

Na versão de Oiticica destas obras monocromáticas, diversos níveis de saturação de pigmento criam diferenciação tonal dentre os brancos, deslocando a ênfase, de uma abstração purificada para o

1. A literatura e debates sobre modernidades múltiplas e alternativas é extensa. Cf. a edição especial "Multiple Modernities", **Daedalus,** Cambridge, MA, v. 129, n. 1, inverno 2000; MITCHELL, Timothy (ed.). **Questions of modernity.** v. 11. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. (Série Contradictions of modernity); GAONKAR, Dilip (ed.). **Alternative modernities**. Durham: Duke University Press, 2001. (Série Millennial quartet book); CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe**: postcolonial thought and historical difference. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008. (Série Princeton studies in culture/power/history). Com relação específica à arte e à história da arte, cf. MERCER, Kobena (ed.). **Cosmopolitan modernisms**. Cambridge, MA: MIT Press, 2005. (Série Annotating art's histories); BOURRIAUD, Nicholas. **Altermodern** (catálogo da exibição). London: Tate, 2009; a edição especial "African Modernism", **South Atlantic Quarterly**, Durham, v. 109, n. 3, verão 2010; SMITH, Terry. **What is contemporary art?** Chicago: University of Chicago Press, 2009. Para contra-argumentos do alcance expansivo, até "singular", da modernidade, cf. JAMESON, Fredric. **A singular modernity**: essay on the ontology of the present. London: Verso, 2009; CLARK, Timothy. **Farewell to an idea**: episodes from a history of modernism. New Haven: Yale University Press, 1999.

2. Cf. "Manifesto Neoconcreto" de Ferreira Gullar, em **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro,

encontro experiencial. Seu *B22 Bólide Vidro 10 Homage to Malevich, Gemini 1* de 1965 sugere um diálogo artístico íntimo, desta vez por meio de um par de garrafas de vidro preenchidas com líquido colorido, azul transparente em uma, amarelo opaco em outra. Klein, entretanto, enquadrou sua relação com o predecessor de vanguarda em termos de reversão agressiva. Em 1954, publicou um panfleto contendo pranchas de cor supostamente representando uma série de pinturas monocromáticas suas, mas que se referiam, simplesmente, aos próprios recortes miniaturizados em papel[5]. Quatro anos mais tarde, desenhou uma caricatura, nomeada "Posição de Malevitch em relação a mim" [*Position of Malevich in relation to me*], que retratava o artista russo anacronicamente pintando uma natureza-morta tomada de um dos seus trabalhos monocromos. Assim, quando os dois artistas chegaram ao uso de pigmento bruto — Klein, com uma bandeja de pigmento azul ultramarino exibida em 1957; Oiticica, com uma escultura de [frascos] de vidro encaixados, intitulada *B7 Bólide Vidro 1*, de 1963 — eles o fizeram com plena consciência de sua própria posição em relação às vanguardas históricas.

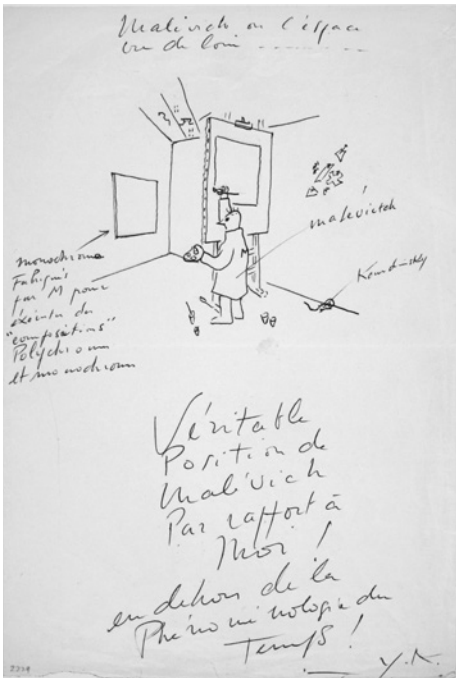
Fig. 1
Hélio Oiticica, *Sem título* (Série Branca), 1958-59. Cortesia do Projeto Hélio Oiticica. (foto César Oiticica Filho)

Como poderíamos descrever o significado deste uso do pigmento bruto, que é, de fato, o pigmento dissociado da tinta? Para começar, podemos talvez notar que isso equivale a uma elementarização da pintura[6].

23 mar. 1959. Suplemento dominical, p. 4-5, e sua série artístico-histórica "Etapas de Arte Contemporânea," que foi publicada no "Suplemento Dominical" do Jornal do Brasil de março de 1959 a outubro de 1960. Discuti a série de Gullar em "Exit and impasse: Ferreira Gullar and the 'New History' of the last avant-garde", em **Third Text**, London, v. 26, n. 1, p. 91-101, jan. 2012.

3. Sérgio Bruno Martins, por exemplo, argumenta que o modernismo brasileiro autoconscientemente "sequestra" o modernismo Europeu, em MARTINS, Sérgio. **Constructing an avant-garde**: art in Brazil 1949-1979. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.

4. Em 1960, Oiticica descreveu as pinturas de Malevich como uma "representação [chegando] no seu limite". Registro em caderno, maio de 1960. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/ Programa Hélio Oiticica (AHO/ PHO) 0182.59, p. 8. Sobre as pinturas brancas de Malevich, cf. seu "Non-objective art and suprematism", em HARRISON, Charles; WOOD, Paul (eds.). **Art in theory 1900-2000**: an anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell, 2003, p. 292-293. Tanto Martins como Paula Braga discutiram a relação de Oiticica e Malevich, esta última em **Hélio Oiticica**: singularidade, multiplicidade. São Paulo: Perspectiva, 2013. Sobre a prática de cor de Oiticica, em termos mais



Empregando pigmento bruto em forma de pó, Oiticica e Klein propositadamente se afastaram da convenção da tinta como o principal veículo para a cor e, consequentemente, do suporte pictórico como um pré-requisito para a sua construção. O pigmento dissociado da tinta mobiliza um estado material anterior à realização física da pintura de modo a conceituar uma posição artístico-histórica que conscientemente superou a pintura como tal. Na condição de trabalhos abstratos, a bandeja de Klein e o *B7 Bólide Vidro 1* de Oiticica são, decididamente, pós-representativos. Mas, como investigações espacializadas da cor, a qual, de outro modo, seria pictórica, são também pós-*medium*, e no caso de Oiticica, pós-plano.

Neste apelo à elementarização da pintura, as obras de Oiticica e Klein estabelecem um diálogo com o trio de pinturas de Alexander Rodchenko, *Cor vermelho puro*; *Cor amarelo puro*; e *Cor azul puro*, de 1921, cada uma consistindo em um painel pintado com uma cor primária. Emergindo imediatamente do contexto da fase laboratorial do construtivismo russo e sua admonição contra o esteticismo da arte tradicional, as obras registram o abandono da pintura por Rodchenko através de um processo de dedução racional. Como ele explicou mais tarde, "Eu reduzi a pintura à sua conclusão lógica e exibi três telas: vermelho, azul e amarelo. Afirmei: Está tudo acabado. Cores básicas. Cada plano é um plano, e vai não haver nenhuma representação mais"[7]. Ao eliminarem

gerais, cf. RAMÍREZ, Mari. The embodiment of color – from the inside out. In: _____. (ed.). **Hélio Oiticica**: the body of color. Houston: Museum of Fine Arts, Houston, 2007, p. 27-69. Todas as traduções são do autor, a menos que indicado o contrário.

Fig. 2
Yves Klein, *Malevich or Space Viewed at a Distance*. c. 1958, desenho, caneta, 31,8 x 21,4 cm. Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque/ADAGP, Paris, 2017.

5. Sobre a importância deste panfleto para o estabelecimento da intermediação entro o pictórico e o discursivo de Klein, cf. CABAÑAS, Kaira. Let this be said and done. In: _____. **The myth of Nouveau Réalisme**: art and the performative in postwar France. New Haven: Yale University Press, 2013, p. 31-61.

6. Sobre o princípio da elementarização (e a correspondente operação de integração) no trabalho dos arquitetos e artistas De Stijl, cf. BOIS, Yve-Alain. The De Stijl idea. In: _____. **Painting as model**. Cambridge, MA: MIT Press, 1990, p. 101-122.

7. Alexander Rodchenko, do manuscrito de 1939 "Working with Mayakowsky", em **From painting to design**: russian constructivist art of the twenties. Cologne: Galerie Gmurzyska, 1981, p. 191. Sobre a recepção das telas de Rodchenko na arte do pós-guerra, cf. BUCHLOH, Benjamin. The primary colors for the second time: a paradigm repetition of the neo-avant-garde. **October**, Cambridge, MA, v. 37, p. 41-52, verão 1986.

a composição, o gosto, a habilidade e o significado simbólico, as obras prescindiam de tudo que ancorara a pintura no domínio da estética, revelando-a, em vez disso, um composto de convenções: um suporte retangular e a aplicação de cor em uma superfície plana. Além disso, por demonstrar a pintura como uma série de protocolos, a elementarização materialista de Rodchenko poderia paradoxalmente "reduzir a pintura à sua conclusão lógica" simplesmente nomeando as obras *Cor vermelho puro*, *Cor amarelo puro*, *Cor azul puro*. Em outras palavras, é menos importante que as cores sejam percebidas como "puras" do que como correspondentes às cores primárias, tal como são convencionalmente conhecidas.

Fig. 3
Alexander Rodchenko, *Cor vermelho puro*, *amarelo puro*, *azul puro*, 1921. Óleo sobre tela, 62,5 x 52,5 cm (cada), imagem cortesia do Arquivo A. Rodchenko e V. Stepanova, Moscou. Propriedade de Alexander Rodchenko/RAO, Moscou/VAGA, Nova Iorque.

Elementarização para Oiticica, em contrapartida, envolvia uma materialidade orientada explicitamente à percepção do espectador — e, fundamentalmente, sua participação — e portanto foi indiscutivelmente fenomenológica na abordagem do artista. A superfície de suas pinturas monocromáticas, variada com precisão, remodela a "conclusão lógica" à que Rodchenko chegara em 1921, por meio da fatura que o artista russo havia anteriormente explorado em suas pinturas em preto sobre preto, de 1918[8]. Em uma pintura vermelha triangular de sua *Série Vermelha*, concluída ao mesmo tempo que sua *Série Branca* em 1959, por exemplo, Oiticica variou a superfície de seu monocromo, alterando a direção das pinceladas ao longo de uma linha divisória central. Embora apelando a uma lógica elementarista de cores primárias, Oiticica dissolveu a noção de cor "pura" ou absoluta na contingência do encontro do espectador com a obra. Como sua trajetória subsequente indica, Oiticica não destinou esta intensidade fenomenológica à recuperação da pintura tradicional. Em vez disso, ele procurou mobilizá-la no sentido de uma noção reconfigurada de "construção", e desta maneira, alinhou suas experiências com o movimento do próprio Rodchenko em direção ao espaço. Para Oiticica, a pintura como uma categoria histórica, e, especificamente, a materialidade como um produto da elementarização da pintura, deveriam, portanto, ser exploradas não por

8. Uma das pinturas preto sobre preto de Rodchenko ilustra as "Etapas de Arte Contemporânea" de Ferreira Gullar na seção de Não-Objetividade e Construtivismo do "Suplemento Dominical" do Jornal do Brasil de 11 de novembro de 1959 (p. 3).

9. Oiticica desenvolveu seu conceito de "corpo de côr" ao longo da década de 1960. Em um registro feito em caderno de 5 de outubro de 1960, ele faz um uso precoce do termo quando observa que "quando (...) a cor já não é aplicada no retângulo, nem em qualquer representação desse retângulo, ela tende a 'encarnar' em si; torna-se temporal, criando sua própria estrutura, e a obra torna-se então o 'corpo de cor'". INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo: Itaú Cultural, 2002, AHO/PHO 0121.60, p. 27-29. Em seu "A transição da côr do quadro para o espaço e o sentido de construtividade", publicado em Habitat 70, de dezembro de 1962, ele identifica o "corpo de côr" de forma aproximada no Cubocor de Aluísio Carvão, de 1960, que parece implicar a cor desagregada de um suporte tradicional. Entretanto, é apenas a partir de *Bólides* de Oiticica, feito com pigmento bruto, que estas preocupações são articuladas no seu próprio trabalho.

conta de seus limites convencionais, mas de suas capacidades cromáticas, experienciais. Paradoxalmente, isso significava que ele estava mais interessado no pigmento puro do que na cor pura. *B7 Bólide Vidro 1* simboliza esta prioridade. O trabalho consiste em um frasco de vidro de pigmento vermelho-alaranjado dentro de um frasco maior preenchido com tijolo triturado ou terra, sua tonalidade marrom-avermelhada formada a partir do óxido de ferro de pigmento natural. Ao se levantar a tampa revela-se o interstício espacial delimitado pela circunferência do frasco de vidro menor, alojado no interior, os círculos concêntricos de cor resultantes. Nas novas qualidades hápticas, materialistas da cor pigmentar desta obra, Oiticica realizou plenamente o que descreveu como um *Corpo da côr*.[9]

Como Oiticica, Klein foi atraído para as qualidades perceptivas do pigmento puro, e em 1957 expôs uma bandeja de pigmento azul ultramarino no piso da galeria, como parte de *Pigment pur* (pigmento puro), metade de uma exposição em dois locais simultaneamente, intitulada *Yves le monochrome*[10]. Enquanto Oiticica preferiu conceituar sua sensação de cor "construtiva" como um "corpo de côr" que interagia com o espectador através de um "campo de desenvolvimento", conforme descreveu em 1962, Klein formulou sistematicamente sua exploração cromática por meio do "imaterial"[11]. Para Klein, a acentuada fisicalidade do pigmento bruto era uma qualidade a ser direcionada a fenômenos decididamente desmaterializados, tais como "sensação" e "sensibilidade", e a experiência estética como um todo era concebida como um evento transcendente, não como um diálogo ou como a emergência de dois corpos que se concretizam, como era para Oiticica[12].

Fig. 4
Hélio Oiticica, *B7 Bólide Vidro 1*, 1963. Cortesia do Projeto Hélio Oiticica. (foto Claudio Oiticica)

10. A **bandeja** foi exposta na Galeria Colette Allendy junto da exposição de Klein na Galeria Iris Clert, ambas em Paris.

11. OITICICA, Hélio. Registro em caderno, 22 de agosto de 1962. INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo: Itaú Cultural, 2002, AHO/PHO 207.59, p. 13-14. Cf. também OTTMANN, Klaus (ed.). **Overcoming the problematics of Art**: the writings of Yves Klein. Putnam, CT: Spring, 2007, em particular os capítulos "The monochrome adventure" (p. 137-173) e "The evolution of art towards the immaterial: lecture at the Sorbonne, 3 June 1959" (p. 71-98).

12. KLEIN, Yves. The evolution of art towards the immaterial: lecture at the Sorbonne, 3 June 1959. In: OTTMANN, Klaus. Op. cit., p. 71-98.

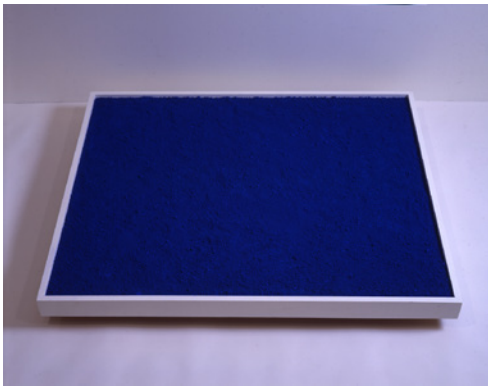


Fig. 5
Yves Klein, *Pigment pur bleu*, 1957. 120 x 100 cm. Cortesia de The Menil Archives, The Menil Collection, Houston. Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque/ADAGP, Paris, 2017.

Curiosamente, Klein falava com frequência do pigmento bruto em termos vitalistas semelhantes ao discurso organicista de Oiticica. Descrevendo seus primeiros contatos com tais pigmentos ao comprar materiais em Paris em meados da década de 1950, ele observou:

> Eu não tinha qualquer apreço ela tinta a óleo. As cores pareciam mortas para mim. O que me agradava, acima de tudo, eram pigmentos puros em pó, tais como muitas vezes via nos atacados de fornecedores de tinta. Eles tinham um brilho e uma vida própria, extraordinária e autônoma. Eram realmente cor por si só. A matéria viva e palpável da cor[13].

A exibição de 1957, de pigmento bruto em um recipiente horizontal, retoma este contato original com a cor. A apresentação sem aglutinantes permitiu a Klein preservar o brilho saturado do pigmento — sua qualidade "viva"[14]. Embora tenha aberto uma breve dimensão participativa ao posicionar um ancinho na bandeja de pigmento, as dimensões retangulares da bandeja vincularam efetivamente seu trabalho às convenções de pintura de cavalete[15]. Como suas obras e textos contemporâneos indicam, Klein desejava gerar uma experiência estética através do pictórico, e assim continuou investindo em um modo especificamente contemplativo de arte. Em uma palestra, em 1959, ele observou que não seria possível deixar a bandeja horizontal de pigmento no chão, sustentada simplesmente pelo "meio fixador" de gravidade, pois "o homem naturalmente fica ereto e o olhar dele naturalmente se fixa no horizonte. A pintura deve ser apresentada ao nível dos olhos em uma posição perpendicular à terra, como uma tela"[16]. Vista sob este prisma, a natureza pictórica das obras de Klein não é derivada de elementos residualmente figurativos, mas de sua capacidade de *agir como uma imagem*, de apresentar em imagem um mundo distinto daquele do espectador.

13. Idem. The monochrome adventure. In: OTTMANN, Klaus. Op. cit., p. 154. Klein comprou seus pigmentos na loja de equipamentos parisiense Édouard Adam, um droguista de quem o artista adquiriu o pigmento azul ultramarino sintético que usou mais tarde em sua patenteada International Klein Blue (IKB). Cf. MANCUSI-UNGARO, Carol. A technical note on IKB. In: RESTANY, Pierre; MCEVILLEY, Thomas; ROSENTHAL, Nan. **Yves Klein, 1928-1962**: A retrospective. Houston: Institute of Fine Arts – Rice University, 1982, p. 258-259.

14. Cf. em particular, "The monochrome adventure" e "Notes on certain works exhibited at Galerie Colette Allendy", em *Overcoming the problematics of Art: the writings of Yves Klein.* Em seu ensaio "Assisted Levitation" (Levitação Assistida), Nan Rosenthal convincentemente argumentou que os objetos expostos na Galeria Colette Allendy funcionavam como "suplementos" para as pinturas monocromas exibidas na Galeria Iris Clert, iluminando-as e revelando sua original, e essencial, carência. ROSENTHAL, Nan. Assisted levitation: the art of Yves Klein. In: RESTANY, Pierre; MCEVILLEY, Thomas; ROSENTHAL, Nan. Op. cit., p. 91-135.

Para empregar os suportes pictóricos que lhe bastassem, Klein teve que encontrar um modo de imergir pigmentos brutos em um meio que permitisse sua fixação em uma superfície vertical. Para Klein, esta capacidade de unir os grãos isolados de pigmento sem perder sua qualidade autônoma vital foi a realização metafórica de uma utópica coesão social. Ele escreveu várias vezes sobre criar uma obra intitulada *França*, em que cada cidadão funcionaria como um grão de pigmento, juntando-se aos demais através da "sensibilidade artística"[17]. Além disso, imaginou esta proposição em seus "relevos planetários" de 1961, em que moldes de mapas tridimensionais do Instituto Nacional de Geografia da França eram pintados em spray com seu azul característico – significantemente, uma das obras une, em uma única faixa ultramarina, a Europa e o norte da África, a última em meio à luta argelina pela independência. Em sua palestra de 1959, Klein também sugeriu que a "sensibilidade" artística, simbolizada por este azul, agiria como uma alternativa para o fixador social existente — "o princípio monetário" — que "mumifica" os cidadãos e embota sua capacidade para uma "responsabilidade imaginativa e livre"[18]. A síntese de pigmento bruto e *medium* na pintura era nada menos do que uma alegoria nacional.

Fig. 6
Yves Klein making, region of Grenoble, 1961. (foto Gilles Raysse)

Ainda assim, Klein assumiu um papel de liderança profundamente contraditório nesta alegoria nacional. Em 1960, o artista registrou uma

15. HULTÉN, Pontus. Pariskonst och Jiujitsu (1957) apud ROSENTHAL, Nan. Assisted levitation: the art of Yves Klein. In: RESTANY, Pierre; MCEVILLEY, Thomas; ROSENTHAL, Nan. Op. cit., p. 112.

16. RESTANY, Pierre; MCEVILLEY, Thomas; ROSENTHAL, Nan. Op. cit, p. 93.

17. OTTMANN, Klaus. Introduction. In: _____. Op. cit., p. xviii.

18. Idem. Op. cit., p. 93.

patente no Instituto Nacional de Propriedade Industrial Francês para sua combinação de aglutinante e pigmento ultramarino sintético, nomeando-a International Klein Blue (IKB)[19]. Assim, Klein patenteou não uma cor, mas a combinação química que permite que esta cor seja aglutinada enquanto matéria física e fixada visando um determinado efeito, de modo a transformar qualquer suporte em uma imagem. Se em 1959 Klein propôs a "sensibilidade artística" como uma alternativa ao princípio monetário da troca econômica, sua patente de 1960 declarava que essa "sensibilidade" deveria ser legitimada especificamente em termos de direitos autorais comerciais. Assim, em 1961, quando recriou sua bandeja de pigmento para a exposição retrospectiva em Krefeld, Alemanha, ele pôde justificadamente afirmar que suas pinturas eram apenas "as cinzas de minha arte"[20]. Ele havia superado a arte em prol dos mecanismos legais da esfera da mercadoria industrializada, e sua patente produziu o fenomenal efeito da cor como um produto totalmente decomponível, ancorado nas convenções comerciais da troca econômica[21].

Fig. 7
Hélio Oiticica, *B11 Bólide Caixa 9*, 1964. Cortesia do Projeto Hélio Oiticica. (foto Claudio Oiticica)

As implicações para o espectador são severas. Para Oiticica, a elementarização da pintura que culminou nos *Bólides* feitos com pigmento bruto, como *B7 Bólide Vidro 1* e *B11 Bólide Caixa 9* (1964), constituiu um processo em que um "campo de desenvolvimento" cromático era transferido gradualmente do artista para o espectador. O espectador agora construía o "corpo de côr" em consonância com a obra,

19. Patente nº 63471, emitida pelo L'Institut nacional de la propriété industrielle. Cf. MANCUSI-UNGARO, Carol. A technical note on IKB. In: RESTANY, Pierre; MCEVILLEY, Thomas; ROSENTHAL, Nan. Op. cit.; SEMIN, Didier. Yves Klein: la propriete intellectuelle en question. In: MORINEAU, Camille. **Yves Klein**: corps, couleur, immatériel. Paris: Centre Georges Pompidou, 2006, p. 277-279.

20. OTTMANN, Klaus. Op. cit., p. 142-143.

21. Sobre a relação de Klein com a estrutura fetichista da mercadoria, cf. DUVE, Thierry de; KRAUSS, Rosalind. Yves Klein, or the dead dealer. **October**, Cambridge, MA, v. 49, p. 72-90, verão 1989.

e o ato de fazer expandia-se, estruturalmente, para além do autor. Em contraste, o IKB de Klein atrelava propriedade comercial à "sensibilidade artística", restabelecendo a hierarquia tradicional do artista e espectador e ao mesmo tempo permitindo que a cor pairasse livre como uma mercadoria. O IKB transferia ao espectador não o ato de criação, mas o poder fetichista da cor comercialmente legitimada pelo autor — daí o hábito de Klein de chamar suas esculturas com esponja de retratos do "leitor", depois de ele ou ela ter viajado pelas profundezas imateriais de seu azul ultramarino. A cor era o resíduo material desta transmutação, e o espectador, uma superfície absorvente impregnada pelo ato artístico.

Como Oiticica, Klein procurou uma forma-chave (o monocromo) e uma estratégia-chave (a elementarização) da vanguarda histórica a fim de isolar a cor como uma entidade vital e experiencial, intimamente ligada à percepção do espectador da obra de arte. Para ambos os artistas, a materialidade do pigmento bruto fornecia os meios para se distanciarem de modo resoluto da renúncia de Rodchenko à cor, excedendo os limites da pintura de cavalete, mas permanecendo insistentemente cromática em sua orientação. No entanto, através de uma série de artimanhas conceituais, que culminaram no patenteamento industrial do IKB, Klein reteve três das qualidades mais arraigadas da pintura como uma operação estética institucionalizada — a mistificação do autor, o pictorialismo da tela tradicional e a passividade contemplativa do espectador — mesmo que cruamente projetasse essas qualidades na esfera econômica. Se Rodchenko abandonou a pintura pelo espaço e pelo que ele e seus companheiros construtivistas idealizavam como a esfera aplicada da tecnologia e da indústria, o trabalho de Klein ilustrou de forma inequívoca a facilidade com que os impulsos revolucionários poderiam ser absorvidos pelas forças de mercado. Ao proceder desta maneira, o trabalho de Klein também demonstrou que uma prática pós-pictórica do irromper das vanguardas históricas teria de se enraizar através da mercadoria. Não reconhecer sua influência estruturante seria simplesmente ignorar o problema.

Oiticica também confrontou as condições da mercadoria em uma prática pós-pictórica, embora em um contexto muito diferente, o do Brasil desenvolvimentista. As condições da produção econômica já eram centrais para os concretistas brasileiros, grupo contra o qual os neoconcretistas definiram sua identidade em seu manifesto inaugural de 1959. No Brasil, a arte concreta era parte de um amplo legado da abstração geométrica e da arte "construtiva", que incluía manifestações pré-guerra, como o neoplasticismo e o construtivismo russo, como também a mobilização pós-guerra envolvendo Max Bill e Tomás Maldonado na escola de Ulm,

em torno do termo "arte concreta" concebido por Theo van Doesburg em 1930. Pamilhando as abordagens de Bill e Maldonado, voltadas ao design, o concretismo brasileiro procurou alinhar a arte com a indústria moderna, através de procedimentos compartilhados como o racionalismo, a mecanização e o distanciamento da mão do artista[22]. Assumindo o papel do designer que fornece um protótipo ou esquema no lugar de uma obra de arte finalizada, o concretismo procurou elementarizar menos a pintura e mais a divisão do trabalho artístico. Com efeito, logo após Oiticica iniciar sua série *Bólide* em 1963, este paradigma foi formalizado no Rio de Janeiro na Escola Superior do Desenho Industrial, ou ESDI, uma escola de design industrial que procurou "atender às duas exigências de nossa sociedade industrial: o planejamento de produtos (Design Industrial) e o planejamento dos meios de Comunicação Visual (Design Gráfico)"[23]. Entretanto, como graduados da ESDI logo viriam a descobrir, a integração desigual do Brasil ao mercado global significava que o país continuava a desempenhar um papel estruturalmente subordinado no sistema de produção. O Brasil fornecia materiais brutos ou semi-processados para mercados externos, enquanto era forçado a comprar os produtos prontos de volta a um preço mais elevado. Por outro lado, quando produtos eram fabricados no país, era geralmente a mando de empresas estrangeiras, dando pouca oportunidade para processos integrados de design industrial. Como um crítico escreveu em 1968 acerca da incongruência essencial do modelo ESDI, "Nós [brasileiros] fabricamos o produto, não o desenho do produto"[24].

Tais dependências estruturais eram legíveis mesmo dentro do microcontexto das tintas, de fabricação nacional e importadas. Em 1954, por exemplo, artistas encenaram um Salão Preto e Branco no 3° Salão Nacional de Arte Moderna a fim de protestar contra os impostos exorbitantes sobre tintas importadas. Estes impostos haviam sido recentemente estabelecidos como parte das políticas desenvolvimentistas do governo, que priorizavam as importações destinadas à incipiente esfera industrial do Brasil. Em resposta a tal "greve da cor", o governo transferiu as tintas importadas da categoria "específica" de produtos de luxo para a categoria "geral" de matérias-primas, diminuindo assim o imposto[25]. Agindo desta maneira, o governo em essência recalibrou o potencial industrial das belas-artes. Não mais concebida como uma atividade específica confinada a um domínio estético, a pintura era agora uma prática geral através da qual era possível facilitar o desenvolvimento da nação em geral. No contexto do Brasil desenvolvimentista, a mercadoria era, portanto, um objeto demasiado inconstante, flagelado pelas desigualdades do sistema econômico global moderno. A questão de uma

22. Cf. CORDEIRO, Waldemar. O objeto. **AD: Arquitetura e Decoração**, São Paulo, n. 20, nov./dez. 1956; Idem. Arte industrial. **AD: Arquitetura e Decoração**, São Paulo, n. 27, fev./mar. 1958; PIGNATARI, Décio. Forma, função e projeto geral. **AD: Arquitetura e Decoração**, São Paulo, n. 24, jul./ago. 1957.

23. ESCOLA SUPERIOR DO DESENHO INDUSTRIAL. **Documento interno**. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, Estado da Guanabara, c. 1960, p. 4. Cf.também SOUZA, Pedro. **Esdi**: biografia de uma idéia. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

24. MORAIS, Frederico. Desenho industrial 68. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 15 ago. 1968.

25. O governo brasileiro criou a Superintendência da Moeda e do Crédito (Sumoc) em 1945, a fim de exercer controle monetário nacional. Com a Instrução 70, de 9 de outubro de 1953, a Sumoc inaugurou um sistema hierárquico de múltiplas tarifas destinado a proteger a florescente indústria nacional e estimular as exportações brasileiras no mercado internacional. Cf. FIGUEIREDO FILHO, João. **Políticas monetária, cambial e bancária no brasil sob a gestão do Conselho da Sumoc, de 1945 a 1955**. 2005. 201 f. Dissertação (Mestrado em Economia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005; VIANNA, Sérgio. **A política econômica no segundo governo Vargas (1951-1954)**. Rio de Janeiro: BNDES, 1987; KAFKA, Alexandre. The

prática pós-pictórica no Brasil, portanto, não é uma provocação restrita ao campo da história da arte, envolvendo, diferentemente, as próprias contradições da modernidade em geral.

Neste contexto, é significativo que o primeiro uso que Oiticica fez do pigmento bruto como material independente em *B7 Bólide Vidro 1* coincidiu com seu primeiro uso de um objeto readymade ou pré-fabricado: os dois recipientes de vidro em cujo interior pigmentos haviam sido depositados. Ao recorrer a objetos *readymade*, Oiticica distanciava-se das noções tradicionais de autoria artística e aproximava-se de um conceito de apropriação que influenciaria muitos de seus trabalhos subsequentes. Em seu primeiro texto sobre os *Bólides*, de 19 de setembro de 1963, Oiticica descreveu um processo dual, mediante o qual as conotações existentes de objetos cotidianos do "mundo gasto de objetos, de nosso cotidiano" seriam abstraídas conforme o objeto fosse rearticulado através da "valorização espacial da côr"[26]. Nesta transformação do objeto naquilo que Oiticica, livremente baseado no filósofo Ernst Cassirer, chamou de uma "forma simbólica", o espectador redescobria o objeto no que diz respeito a suas qualidades primárias: "o sólido, o ôco, o redondo, seu peso [do objeto], sua transparência"[27]. Embora Oiticica tivesse notado que tais objetos inevitavelmente mantinham algumas de suas associações prévias, enfatizava que sua integração a um um sistema estético permitia "extrair novas possibilidades"[28]. "Extração", para Oiticica, era explicitamente simbólica e experiencial em vez de econômica.

Entretanto, o artista insistia prontamente que o uso de *readymades* não equivalia a uma "lirificação" ou elevação de objetos do cotidiano ao domínio da arte[29]. Ele já havia rejeitado o trabalho dos *Nouveaux Réalistes* precisamente porque caíam nessa armadilha, em 1962[30]. Em um segundo texto sobre os *Bólides*, distinguiu sua estratégia em face destas e de outras obras contemporâneas de assemblage. Ele observou, por exemplo, que os *combines* de Robert Rauschenberg operavam através de uma "incorporação *a posteriori*", um processo mediante o qual o objeto *readymade*, uma vez anexado a um apoio vertical ou horizontal, funcionava como um dos vários signos internos da obra de arte. Em tais obras, um objeto *readymade* é "transportado do 'mundo das coisas' para o plano das 'formas simbólicas' (...) de maneira direta e metafórica"[31]. Objetos arranjados em assemblage eram, portanto, "combinados" a outros elementos, como pinceladas e fotografias, por cima de um suporte retangular preexistente, sem levar em conta seu caráter estrutural (e não iconográfico). Em contraste, Oiticica procurou utilizar materiais pré-fabricados para desencadear identificações primárias

brazilian exchange auction system. **Review of Economics and Statistics**, Cambridge, MA, v. 38, n. 3, p. 308-322, ago. 1956. As categorias do sistema tarifário foram definidas de acordo com um espectro geral de processamento e necessidade: I – matérias-primas para a indústria farmacêutica e suprimentos agrícolas; II – matéria-prima; III – equipamentos industriais; IV – equipamento industrial de menor importância e bens de consumo; e V – todos os outros produtos. Em agosto de 1957, a Lei nº 3.244 reduziu as categorias de cinco a duas: geral (importações de matérias-primas, bens de capital e bens de consumo essenciais) e específica (bens não considerados essenciais). A Instrução 97, de 29 de julho de 1954, moveu as "tintas preparadas para aquarela, desenho e pinturas finas, em tablets, tubos ou potes" para a segunda categoria, "a fim de estabelecer condições mais favoráveis á importação". BRASIL. Instrução nº 97, de 29 de julho de 1954. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Superintendência da Moeda e do Crédito, Brasília, DF, agosto de 1954. Seção 1, p. 13380.

26. OITICICA, Hélio. Experiência dos bólides. 19 set. 1963. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 007/63, p. 1-2. Sobre os *Bólides*, cf. também LOEB, Angela. Os *Bólides* do programa ambiental de Hélio Oiticica. **Ars**, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 49-77, 2010. Anna Dezeuze argumentou que a prática de Oiticica corresponde mais amplamente a uma estética de "bricolagem" em seu artigo

com a *estrutura* dos objetos. A obra e seus elementos *readymade*, portanto, são contíguos e mutuamente dependentes. Esta distinção é mais evidente nos *Bólides* de vidro, em que recipientes *readymade* em vidro fornecem a estrutura material que dá forma a um material informe, flexível ou fluido, tal como pigmentos ou líquidos. A forma e a relação interna dos dois pigmentos de *B7 Bólide Vidro 1* entropicamente se dissolveriam sem o suporte dos frascos *readymade*. Da mesma maneira, os pigmentos materializam a estrutura dos dois recipientes — tornando literais suas dimensões espaciais de um modo que não seria visível caso estes recipientes fossem deixados vazios. As categorias da obra e seus elementos *readymade* são interdependentes, cancelando-se a distinção hierárquica entre eles. Se por uma lado a objeção de Oiticica aos *combines* de Rauschenberg baseava-se no caráter percebido como arbitrário do objeto apropriado, porque incorporado para o interior de uma obra, por outro *B7 Bólide Vidro 1* dependia da estrutura do objeto incorporado e a revelava naquilo que Oiticica chamou de "gênese" da obra. A transparência dos recipientes de vidro e sua função de contenção são, portanto, deliberadas, motivadas e generativas.

Confrontado com a articulação de uma série de distinções sutis mas críticas entre sua nova incorporação de objetos apropriados e práticas existentes relacionadas à herança Duchampiana do *readymade*, Oiticica cunhou um novo termo para seus *Bólides*: "transobjetos"[32]. Este conceito foi, sem dúvida, concebido em diálogo com a formulação prévia dos "não objetos" neoconcretos de Gullar, obras sem molduras ou pedestais que eram inseridas diretamente no espaço do espectador e dos objetos comuns[33]. Uma vez que não objetos não buscavam relacionar-se com essas coisas comuns, Gullar argumentou que eles não seriam *readymades* - por ele chamados de a "célebre *blague*" de Duchamp[34]. Ao formular esta diferença, o crítico estava preocupado principalmente com a função redentora da experiência estética. Neste encontro, a obra de arte era apreendida como um "corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico"[35]. Objetos comuns, em contraste, eram familiares para os telespectadores, e, assim, caracterizados pela "obscuridade" perceptual. O *readymade* era um caso peculiar, pois tratava-se simplesmente de um objeto utilitário deslocado de sua função habitual. Em razão de seu caráter como arte não ser inerente a suas qualidades formais, "em breve aequela obscuridade característica da *coisa* volta a envolver a *obra*, requistando-a para o nível comum"[36]. Em outras palavras, como o *readymade* não tinha capacidade formal para manter sua diferença crítica em relação ao cotidiano, ele poderia retornar a seu estado anterior a partir do momento em que os efeitos

"Assemblage, bricolage, and the practice of everyday life", **Art Journal**, Boston, v. 67, n. 1, p. 31-37, primavera 2008.

27. OITICICA, Hélio. Experiência dos bólides, 19 set. 1963. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 007/63, p. 1.

28. Ibidem, Loc. cit.

29. Idem. Bólides, 29 out. 1963. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 1816/63, p. 1.

30. Cf. seu "A transição da côr do quadro para o espaço e o sentido de construtividade".

31. Ibidem. Para Oiticica, o momento em que Rauschenberg mais se aproximou das preocupações estruturais foi com seu *Pilgrim* (Peregrino) de 1960, que Oiticica descreve, mas não nomeia. *Pilgrim* é composto por um quadro pendurado atrás de uma cadeira. A tinta da tela se estende para a cadeira, mas como a cadeira está no chão em sua orientação normal, para Oiticica, ela não é incorporada dentro do espaço físico da pintura como um "sinal". Oiticica discutiu mais a fundo as implicações de uma abordagem "estrutural" do assemblage em relação às obras Popcreto de Waldemar Cordeiro, de 1964-1965, em "Esquema geral da nova objetividade brasileira", em **Nova objetividade brasileira** (catálogo da exibição). Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1967. O uso de Jasper Johns de uma bandeira americana como um dispositivo não composicional apropriado também deve ser considerado como uma solução "estrutural", que no entanto, Oiticica parece não ter considerado na época.

autorais de seleção e nomeação retrocedessem. O que Duchamp celebrava como "não retiniano" era, para Gullar o "batido" da obra da arte[37].

As obras de Oiticica, entre 1959 e 1962, enquadram-se com acuidade na caracterização de Gullar do não objeto. Mas em relação a seus *Bólides* — especialmente aqueles que empregam elementos *readymade* — o termo não mais se aplica. Gullar descreveu o não objeto como uma entidade que recusa se render ao "nível comum" e que "não pode ser classificada de acordo com seu uso e significado já que não se encaixa nem em uma categoria de utilização, nem em designação verbal"[38]. Com os *Bólides*, no entanto, Oiticica começou a incorporar elementos *readymade* que desempenhavam exatamente tais funções. Além disso, ele desenvolveu um sistema correspondente de designação em que termos como *caixa*, *copo*, *bacia*, *lata*, *luz* e *cama* descreviam a utilização desses elementos de que se apropriava. A categoria do "transobjeto" que Oiticica formulou procurou criar uma ponte entre o trabalho de arte e a coisa *readymade*. Transitava entre as categorias e as desmantelava em uma única entidade, assim como ocorria nos frascos de vidro e pigmentos de *B7 Bólide Vidro 1*. Assim, o "transobjeto" descreve um espaço de constituição estética em que a estrutura de um objeto preexistente assume papel generativo no trabalho de arte enquanto entidade fenomenológica, experiencial. Significativamente, foi a "valorização espacial da côr", como Oiticica denominou-a, que permitiu a este objeto *readymade* comportar-se não como uma entidade hermética ou fixa, mas como uma matriz aberta à ressignificação[39].

Fig. 8
Hélio Oiticica, I*nvenção 40*, 1959-96. Cortesia do Projeto Hélio Oiticica. (foto César Oiticica Filho)

32. OITICICA, Hélio. Bólides. 29 out. 1963. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 1816/63.

33. GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. **Jornal do Brasil**, 20 dez. 1959. Suplemento Dominical, p. 1.

34. Ibidem.

35. Ibidem, ênfase no original.

36. Ibidem, ênfase no original. Gullar não parece considerar a apresentação de Duchamp de seus *readymades*, que simplesmente em sua orientação impediram o retorno "ao nível comum".

37. Ibidem.

38. Idem. Diálogo sobre o não-objeto. **Jornal do Brasil**, 26 mar. 1960. Suplemento Dominical, p. 4.

39. OITICICA, Hélio. Experiência dos bólides. 19 set. 1963. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 007/63, p. 1-2.

O que na cor teria levado a esta articulação singular do *readymade*? Em 1961, bem antes de ter começado a usar pigmento bruto como um material independente, Oiticica tentou teorizar a distinção entre cor "estética" e "utilitária"[40]. Enquanto a cor funcional nunca poderia escapar do significado de sua aplicação — o que Oiticica descreveu como cor "de" ou "para" — a cor estética poderia atribuir significado a si própria quando extraída de um estado anterior e integrada em um sistema artístico. Nesta formulação inicial, o pigmento bruto "pertence ao mundo" e precedia ambas as categorias[41]. Em 1962, no entanto, Oiticica radicalizou sua própria equação com uma série de pinturas de quadrados, cada uma composta por três ou quatro camadas independentes de tinta. Na última destas *Invenções*, Oiticica usou tijolo triturado para adicionar textura e cor. O material funcionava tanto como "côr estética", no que concerne a seu papel cromático determinante, e "côr de" tijolo em si. Ao retornar, essencialmente, um produto *readymade* a seu "estado ambiental" como óxido de ferro (por si só um pigmento natural), Oiticica usou cor nesta última *Invenção* para demonstrar a fungibilidade fundamental que atravessaria os estados naturais, estéticos e industriais.

Fig. 9
Hélio Oiticica, *B12 Bólide Vidro 3 "Em memória de meu pai"*, 1964. Cortesia do Projeto Hélio Oiticica. (foto Alexandre Baratta)

O uso subsequente que Oiticica fez do pigmento bruto como material escultural desmantelou mais profundamente tais hierarquias. Em *B12 Bólide Vidro 3 "Em memória de meu pai"* (1964), por exemplo, Oiticica misturou com aglutinante o pigmento ocre natural contido no pote de vidro da base da escultura, para fazer a tinta que reveste a tampa monumentalizada da obra. Os dois estados de cor da obra têm uma função demonstrativa: a cor "encontrada" do pigmento bruto demonstra

40. Idem. Registro em caderno, 3 mar. 1961. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0182/59, p. 43-44. Como ele escreveu, "A cor no vidro em seu estado pigmentar puro pertence ao mundo. Torna-se um elemento estético quando o artista a integra ao sistema de sua obra. (...) Um pintor de automóveis, por exemplo, remove a cor do elemento mundano e a integra a outro sistema, ainda que não se torne um elemento estético (...) já que a cor, aqui, é sempre a cor 'de' uma coisa e 'para' algum objetivo. (...) Na obra de arte pura a cor é estética apenas em si mesma. É não utilitária por excelência".

41. Ibidem. Cf. também registro em caderno de 24 de agosto de 1961, em que ele escreve que "a cor só existe fisicamente para o artista como uma coisa química, mas como significado ultrapassa as limitações do 'físico', apesar de usar matéria para ser feita. Ao pintar uma superfície, o artista não pinta como se ele estivesse pintando uma 'coisa'. No ato da pintura de fato, o artista sente que outra ordem, outra síntese, o orienta". ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0187/61, p. 38.

a cor "feita" da tinta, gerando um circuito interno através do qual uma funciona como exemplificação da outra. Entretanto, esta reflexividade também se abre para fora, pois o pigmento ocre natural é, em seu nível mais fundamental, um elemento "do mundo". De fato, obras como *B15 Bólide Vidro 4 "Terra"* (1964), mostrando um rico pigmento de terra vermelho escavado do solo, e *Bólide Vidro 14 "Estar"* (1965-1966), uma acumulação de conchas brancas, enfatizam a cor estética como uma entidade *encontrada*, que radica nos próprios materiais brutos[42]. Se em 1961 Oiticica sentiu que a cor deveria ser incorporada ao sistema estético da pintura a fim de "significar-se a si mesma", a introdução de *Bólides* feitos com pigmentos brutos sugere que a autonomia da cor foi associada a fontes que preexistiam à tinta enquanto tal.

42. O irmão de Oiticica, César, recorda que Hélio encontrou a terra utilizada em *B15 Bólide Vidro 4 "Terra"* perto de sua casa e a coletou em sacos.

Fig. 10
Pigmento de esmalte de ferro do estúdio de José Oiticica Filho, [s/d]. Cortesia do Museu de Belas Artes, Houston e Projeto Hélio Oiticica.

Entretanto, estas obras não mapeiam, simplesmente, a elementarização da pintura em direção à decomposição de materiais processados em estados mais rudimentares, ambientais. Tanto *B7 Bólide Vidro 1* como *B12 Bólide Vidro 3* "Em memória de meu pai" incorporam pigmentos que são *readymade*, ou seja, produtos de cor comerciais e industriais selecionados e comprados em uma loja. Na verdade, a tipologia do *Bólide* de vidro como um todo parece ter raízes em potes e frascos de pigmento de tinta que Oiticica e seu pai armazenavam

no estúdio da família, tais como o pigmento vermelho-cádmio que Oiticica utilizou em várias de suas *Invenções*[43]. Nesta genealogia, os recipientes de vidro dos *Bólides* acenam para uma condição peculiar inerente à garrafa de pigmento: cor que é "*readymade*" antes de ter sido "encontrada" ou "feita" pelo artista. Desta maneira, eles identificam um estado intermediário ou "trans" da cor como uma forma da mercadoria, informada pelos fluxos de matéria e continuidade vital entre estados, pois diferentemente de um tubo de tinta, o pigmento *readymade* deve ser materialmente *refeito* para funcionar como tinta. Este misturar o pigmento em meio e aglutinante não altera sua substância cromática, pois cada grão é quimicamente insolúvel. Contudo, ele muda, sim, radicalmente os efeitos materiais do pigmento. Pigmento *readymade* não é, portanto, origem nem estado final da produção; é um espaço de transição que incorpora elementarização e transmutação ao mesmo tempo.

Em uma série de entrevistas e declarações do início da década de 1960, Marcel Duchamp comentou a provocação de sua dita última pintura, *Tu m'* (1918), observando que toda pintura era essencialmente *readymade*, um trabalho de assemblage[44], uma vez que o tubo de tinta em si era um produto fabricado. Esta observação aparentemente situaria no século XIX a origem histórica de uma prática de pintura orientada à industrialização como também a regularização da cor por meio da fabricação de tubos de tinta. Entretanto, a história da cor processada indica uma trajetória mais complexa de comercialização, que vai desde a indústria medieval do lápis-lazúli à introdução no século XX do vermelho de cádmio. No Brasil, a transferência de tintas importadas da categoria de bens de luxo altamente tributados para a categoria de matérias-primas moderadamente tributadas, determinada em 1954, reposicionou a tinta, de mercadoria para o consumo a material para a produção. A nova lei colocou as belas-artes sob o signo da industrialização e concebeu o trabalho artístico em termos de transformação de matérias-primas em mercadorias. Pigmentos, no entanto, foram avaliados de forma diferente: aqueles destinados à indústria de tintas local foram importados a baixas tarifas, exceto os abundantes no Brasil, tais como os óxidos de ferro, que eram valorizados como *commodities* independentes para exportação e como matérias-primas destinadas à produção local[45]. O pigmento, ao contrário da tinta, jamais poderia escapar à identidade como mera matéria "bruta" e "mero" produto comercial. Seu status de "trans" no espectro industrial de produção de mercadoria coincidiu, assim, com sua posição intermediária em uma prática de pintura.

43. PHELAN, Wynne. To bestow a sense of light: Hélio Oiticica's experimental process. In: RAMÍREZ, Mari (ed.). Op. cit., p. 100.

44. Marcel Duchamp, "Apropos of 'Readymades'", discurso proferido no Museu de Arte Moderna, em outubro de 1961, posteriormente publicado em **Art and Artists**, London, v. 4, n. 1, p. 47, jul. 1966. Sobre a relação entre cor pictórica e o *readymade*, cf. DUVE, Thierry de. The readymade and the tube of paint. **Artforum**, Nova Iorque, v. 24, n. 9, p. 110-121, maio 1986, desenvolvido pelo autor no capítulo 3 de seu livro **Kant after Duchamp**. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

45. Cf. BRASIL. Instrução nº 87", de 20 de março de 1954. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Superintendência da Moeda e do Crédito, Brasília, DF, março de 1954. Seção 1, p. 4657. O Programa das Metras do presidente Juscelino Kubitschek de 1958 incluía 30 "metas"; a meta nº 26 realçava as exportações de minerais e demandava um aumento de 2,5 a 8 milhões de toneladas, com preparações adicionais para outras 20 milhões de toneladas nos cinco anos seguintes.

Fig. 11
Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918, óleo sobre tela, com escova de garrafa, alfinetes e parafuso, 69,8 x 303 cm, Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, 2017.

Os *Bólides* de Oiticica empregam uma ampla gama de materiais encontrados e *readymade*, desde revestimento plástico e luvas de borracha a carvão, cascalho e sacos de pigmento bruto comprados a granel. Através de seus materiais, Oiticica situou a cor muito além das esferas tradicionais da produção artística, ao mesmo tempo em que demonstrou como a cor de que se apropriava poderia "significar-se" enquanto "corpo de côr". Entretanto, através de seu emprego constante de pigmentos de óxido de ferro, ele repetidamente retornava às especificidades da prática pós-pictórica no Brasil. Em *B15 Bólide Vidro 4 "Terra"*, o pigmento existe simplesmente como uma rica porção de terra, semelhante à argila, acumulada em um frasco de vidro. Em *B34 Bólide Bacia 1* (1965--1966), ele consiste em uma porção de terra mais grossa, para se manipular com luvas. Em B*12 Bólide Vidro 3*, leva a forma mais processada do pigmento ocre, designado para uso comercial ou doméstico, e em *B7 Bólide Vidro 1*, aparece sob a forma de tijolos triturados, que resulta em um material quase idêntico à terra contida em *B15* e *B34*. Se em suas primeiras obras, como a *Série Branca*, Oiticica desmantelou a distinção entre tinta industrial e artesanal, seus *Bólides* aumentaram a aposta ao insistir que cores pigmentárias são concomitantemente brutas e *readymade*: brutas no sentido de que são extraídas na forma monista da matéria pura e indivisível; *readymade*, porque essas cores não são fisicamente criadas, mas encontradas ou selecionadas de um espectro fluído e reversível de uso industrial e ambiental. Simultaneamente pré-tinta e pós-tinta, os *Bólides* intervêm no âmbito da produção normativa da obra de arte tanto como mercadoria industrial como produto de trabalho intelectual e estético. Eles desorganizam a estabilidade de ambas as categorias ao revelar o fluxo material que funciona sob suas leis reguladoras. Quando em 1963 Oiticica declarou que era a "valorização espacial da côr" que permitiria a rearticulação do objeto *readymade*, foi porque sua cor bruta e *readymade* isolava uma *inconsistência econômica* latente, inerente à mercadoria, e a redirecionava na forma de uma *alteração material* explícita no interior da obra de arte.

Fig. 12
Hélio Oiticica, *B34 Bólide Bacia 1*, 1965-1966. Cortesia do Projeto Hélio Oiticica. (foto César Oiticica Filho)

Foi esta abordagem — tratar objetos aparentemente fixos ou inanimados como entidades mutáveis, receptivas à transformação, incorporando-a de fato — que permitiu a Oiticica mobilizar a mercadoria como matéria *in potentia* e, ainda, articulá-la em termos de fluxo, ao invés de justaposição. Em seu texto de outubro de 1963 sobre os *Bólides*, Oiticica descreveu "a cuba de vidro que contém a cor" como um "objeto pré-moldado, visto já estar pronto de antemão"[46]. O *readymade*, para Oiticica, seria uma entidade capaz de ser ativada, ou refeita, através do vitalismo de sua matéria colorida. Em seus primeiros trabalhos de pintura, este vitalismo estava intimamente ligado a um diálogo colaborativo entre o agente e o material – diálogo que procurou resistir à acomodação do concretismo à lógica industrial da mercadoria. Esta posição utilizava materiais pós-industriais, tais como a tinta comercial, para recuperar uma relação basicamente pré-industrial com o trabalho artístico. Entretanto, em meio ao advento de uma verdadeira eliminação da mão do artista, resultado do uso do readymade como também da crescente dimensão participativa dos *Bólides*, agora era o espectador que assumia o papel de pesquisador e experimentador. Mas em vez de se aproximar da criação física do artista, este espectador "desenvolve" e "revela" o "corpo de côr" com o *readymade*. Adotando o *readymade* simultaneamente como recipiente (frasco) e conteúdo (pigmento) da obra nos *Bólides*, Oiticica recalibrou um mapeamento metafórico crucial entre a mercadoria e a obra de arte. Ao invés de apelar para sua mistificação, como na retenção que Klein operava, da passividade essencial do sujeito observador, ele penetrou a própria materialidade da

46. OITICICA, Hélio. Bólides. 29 out. 1963. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 1816/63, p. 1.

mercadoria a fim de reconfigurar o papel do observador. Fluxo e fungibilidade — qualidades que tipificam a mercadoria submetida à lógica da troca econômica — são reformulados como operações materiais, de fato basicamente *subterrâneas*, que podem ser aproveitadas e redirecionadas pelo participante em consonância com a obra[47].

Fazer cor com o *readymade*, portanto, não é fazer cor em um sentido artesanal. É construir um "corpo de côr" a partir da mutabilidade da mercadoria e, ao fazê-lo, canalizar seu status "trans" em direção à emergência conceitual e perceptual da obra de arte. Por meio deste processo, o caráter temporal do fazer muda. Já não mais limitado a um ato específico iniciado pelo artista, ele é iterativo e móvel, tomando como seu locus o corpo do espectador, em vez de qualquer outra instância. Em *B34 Bólide Bacia 1*, que convida o espectador a inspecionar sua matéria pigmentar à mão, ou *B11 Bólide Caixa 9*, em que uma bandeja de pigmento de açafrão brilhante pode ser exposta a diferentes graus de luz, o espectador libera um "corpo de côr" ao metabolizar a mercadoria, convertendo sua fisicalidade em energia cromática que depende da visão e do toque.

Precisamente por este motivo, é significativo que Oiticica tenha procurado maximizar a variabilidade da cor mesmo no nível granular do pigmento. Como Wynne Phelan observou nos testes de conservação de sua obra, Oiticica utilizava com frequência pigmentos com altos níveis de sílica moída, que são particularmente sensíveis à luz[48]. Tais materiais eram muito usados como coadjuvantes em pigmentos baratos e indicam precisamente o tipo de misturas inferiores a que artistas brasileiros objetavam, no que concernia às tintas domésticas. A variação cromática inerente a tais impurezas era pouco atrativa aos pintores que buscavam estabilidade material e permanência, bem como àqueles que, como Klein, queriam produzir uma sensação de cor reconhecível e consistente em toda uma gama de aplicações. Mas, para Oiticica, que estava interessado na contingência da percepção de cor, esta qualidade proteica era altamente desejável, pois ressaltava como o "corpo de côr" era literalmente construído no processo temporal do ver. Com efeito, a capacidade de tais impurezas de ampliar a interação da matéria e da luz é talvez a evidência mais concreta de como a cor nos *Bólides* é "feita" no olho do espectador. A cor, afinal, nada mais é do que a percepção do espectador da interação da matéria e da luz. Ao intensificar, ao invés de minimizar, a variabilidade destes elementos, os *Bólides* tornam o processo do ver reflexivo e explícito. O pigmento não é uma forma de evidência, como no conceito de Klein, mas um material construtivo primordial, aguardando a intervenção do espectador.

47. Oiticica elaboraria um princípio do "subterrâneo" em um texto de 21 de setembro de 1969, em que reflete sobre um conjunto mais amplo de condições que flexionam a produção artística nas "sub"-zonas como a América Latina. Como ele escreveu, o "subterrâneo" é não "um novo tipo de vanguarda (...) é uma condição, assim como estar aqui não pode ser o mesmo que estar ali; as posições são radicalmente diferentes". "Subterrânia", em ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0382/69.

48. PHELAN, Wynne. To bestow a sense of light: Hélio Oiticica's experimental process. In: RAMÍREZ, Mari (ed.). Op. cit., p. 99.

Fig. 13
Hélio Oiticica, experimento *Terras de cores com líquidos vários*, 1965. Cortesia do Projeto Hélio Oiticica e da família de Desdémone Bardin. (foto Desdémone Bardin)

Com os *Bólides*, a obra de arte não é o resíduo de um evento artístico passado; é um ambiente em que tal evento poderia acontecer. Enquanto "estruturas para inspeção", como Oiticica mais tarde os descreveu, os *Bólides* pedem para ser tocados: as gavetas de pigmento reclamam ser abertas, seus paneis devem ser girados para frente e para trás; os compartimentos internos convidam a ser descobertos, a matéria, manipulada e as fendas, reveladas[49]. Na verdade, é apenas por meio do toque do espectador — modulando a luz sobre os conteúdos de uma escultura, mudando sua orientação — que os *Bólides* são capazes de liberar totalmente seu "corpo de côr". As obras, assim, criam não apenas uma arena para a exploração cromática, mas também um modelo físico do modo como a cor em si é formada. A afirmação muitas vezes repetida de Oiticica de que os *Bólides* procuram dar à cor um corpo refere-se não apenas à maneira como as obras materializam a cor, mas também ao modo como modelam seu comportamento enquanto fenômeno orgânico constituído através do espectador e por ele, no curso do tempo. Com os *Bólides*, o ato perceptivo do espectador é exteriorizado de forma física e redobrado como o processo participativo mediante o qual esta forma é revelada. Se a incorporação, por Oiticica, de elementos pré-fabricados reduziu ou eliminou a mão do artista, o toque retorna como parte crítica da contribuição do espectador. Este, talvez, é o aspecto mais radical dos *Bólides*. Em sua prática inicial, o artista fazia cor de modo que fosse encontrada pelo espectador; com os *Bólides*, Oiticica encontra cores *readymade* e então convida o espectador a construir e a liberar seu corpo através da obra.

49. GUINLE FILHO, Jorge. A última entrevista de Hélio Oiticica. **Interview**, Nova Iorque, p. 82, abr. 1980.

Fig. 14
Hélio Oiticica, *B32 Bólide Vidro 15*, 1965-1956. Cortesia do Projeto Hélio Oiticica. (foto César Oiticica Filho)

Os *Bólides* reconfiguraram as coordenadas contemporâneas da pintura no Brasil, especificamente, o desejo de alinhar a pintura com a modernização, a aceleração de desenvolvimento nacional e a estimulação da esfera industrial. Oiticica absorveu algo desses discursos, mas ao invés de tratar da mercadoria como o ápice do processo industrial, ele escavou sua materialidade para acessar um estado de fluxo reversível e fluido. Esse status "trans" é indicativo de inconsistências da mercadoria em um mercado mundial desigual. Na medida em que este sistema de mercado é, em si, um produto da modernidade, tal incidência da prática pós-pictórica demonstra que as intervenções estéticas são necessariamente transmodernas em sua articulação. Segue-se que a modernidade não é nem plural, nem inequivocamente singular, mas um campo de tensões desestabilizadoras, interativas. O impulso subterrâneo dos *Bólides* de Oiticica, em suma, assombra o projeto modernista em geral.

Irene V. Small é professora assistente no Departamento de Arte e Arqueologia e Preceptora Presidencial de Harold Willis Dodds na Princeton University, onde ela ensina arte e crítica moderna e contemporânea dentro de um contexto global. Ela é afiliada aos Programas de Estudos Latino-Americanos, Mídia e Modernidade e ao Departamento de Espanhol e Português. Ela é a autora da obra Hélio Oiticica: folding the frame [University of Chicago Press, 2016].

Artigo recebido em 20 de junho de 2017 e aceito em 3 de julho de 2017.

277
ARS
ano 15
n. 30

Camila Maroja*

Entrevista com Lynn Zelevansky.

Interview with Lynn Zelevansky.

palavras-chave:
mostra Hélio Oiticica; Lynn Zelevansky; arte brasileira nos EUA

Em outubro de 2016, o Carnegie Museum of Art, em Pittsburgh, inaugurou "Hélio Oiticica: to organize delirium". Em fevereiro de 2017, foi a vez do Art Institute of Chicago, e, finalmente em julho, a exposição foi montada no Whitney Museum of American Art em Nova Iorque. Nesta entrevista, Lynn Zelevansky relata o processo de organizar a mostra no Carnegie Museum, seus primeiros contatos com o Brasil na condição de curadora-assistente do MoMA e a importância de ter em mente a audiência e o timing da exposição.

keywords:
Hélio Oiticica exhibition; Lynn Zelevansky; Brazilian art in the USA

The Carnegie Museum of Art (Pittsburgh, US) opened the exhibition "Hélio Oiticica: to organize delirium" in October 2016. Alternative versions of the show opened the following year at the Art Institute of Chicago and the Whitney Museum of American Art in New York. In this interview, Lynn Zelevansky discusses the process of organizing the exhibition at the Carnegie Museum, her first encounter with Brazilian art as an assistant curator at MoMA in the 1980s, the timing of the exhibition, and the importance of keeping the audience in mind.

* Colgate University.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.134681.

A exposição "Hélio Oiticica: to organize delirium" foi inaugurada pelo Carnegie Museum of Art, na cidade norte-americana de Pittsburgh, em outubro de 2016. Em fevereiro do ano seguinte, o Art Institute of Chicago recebeu a mostra e, finalmente em julho, ela foi montada no Whitney Museum of American Art em Nova Iorque. Apesar de as instituições terem organizado a retrospectiva enfatizando os anos do exílio e a volta ao Brasil como momentos representativos e autossuficientes na trajetória de Oiticica, como também terem lançado um único catálogo, apresentaram três diferentes versões da mostra.

Lynn Zelevansky, diretora do Carnegie Museum of Art desde 2009, responsável inicial pelo projeto e curadora da primeira montagem, conversou comigo em maio de 2016, quando a mostra ainda não havia sido inaugurada em seu espaço final em Nova Iorque. Zelevansky começou sua carreira trabalhando com William Rubin, diretor do departamento de pintura e escultura do The Museum of Modern Art (MoMA) nos anos 1980. Foi lá que, ocupando-se da série "Projects", organizou em 1990 a primeira exposição solo de Cildo Meireles no exterior. A partir disso, Zelevansky passou a incluir, regularmente, artistas brasileiros e outros latino-americanos em exposições – por exemplo, "Sense and sensibility: women artists and minimalism in the nineties" (1994), em que o trabalho de Jac Leirner foi justaposto ao de outras seis artistas, entre elas Mona Hatoum e Rachel Whiteread. Transferindo-se para o Los Angeles County Museum em 1995, curou a importante mostra "Beyond geometry: experiments in form, 1940s-70s" (2004), originalmente concebida como uma exposição de arte construtiva brasileira. Tendo conhecido a obra de Oiticica em sua primeira visita ao Brasil, em 1989, o projeto de montar uma exposição retrospectiva de sua carreira surgiu do desejo de oferecer ao público norte-americano a oportunidade de ver sua obra em conjunto, em vez de em trabalhos isolados, que podem dar margem a um entendimento equivocado por estar incompleto.

Em Pittsburgh, a curadora optou por um arranjo cronológico das obras, começando pelo período construtivista. Na primeira sala estavam expostos trabalhos da fase concreta e neoconcreta, inclusive os famosos *Relevos* e *Bólides*, terminando no ambiente *Tropicália* (1967).

A partir disso, sucediam-se, em salas menores, trabalhos que lembravam ao espectador o fato de que a carreira de Oiticica se estendeu para muito além do período dos anos 1950-1960, que é o mais conhecido nos Estados Unidos. Os fac-símiles de *The Subterrania notebook* (1971), o filme experimental *Agripina is Rome-Manhattan* (1972) e a série de slides *Neyrótika* (1973), apesar de terem sido expostos exclusivamente no ambiente semiprivado de seu loft, mostram um artista

conectado à cena experimental norte-americana. Entre os trabalhos do período do retorno ao Brasil, está *Manhattan brutalista – objeto semi-mágico encontrado* (1978), um enorme pedaço de asfalto com a forma da ilha de Manhattan devidamente "apropriado" da Avenida Presidente Vargas, que evidencia a importância do período nova-iorquino nessa produção final. Ao deixar as galerias, o espectador se deparava com uma visão aérea do ambiente *Éden* (1969) junto com *Mesa de bilhar – apropriação d'après O café noturno de Van Gogh* (1966) e algumas reproduções de *Parangolés*. Assim, seria possível descer as escadas e se tornar, finalmente, um visitante-participante, já com conhecimento da trajetória do artista.

Fig. 1
Vista da instalação "Hélio Oiticica: to organize delirium" no Carnegie Museum of Art. (foto Bryan Conley)

Fig. 2
Vista da instalação "Hélio Oiticica: to organize delirium" no Carnegie Museum of Art. (foto Bryan Conley)

Feita para o público norte-americano, a retrospectiva ocorreu quando os movimentos concreto e neoconcreto já faziam parte da história da arte ensinada nos Estados Unidos – como indica, aliás, a escolha de um dos *Bichos* de Lygia Clark para ilustrar a capa da última versão do livro didático do grupo *October*, *art since 1900: 1945 to the present*. "Hélio Oiticica: to organize delirium" pode ser vista como parte de uma série de exposições e publicações incluindo "Lygia Pape: a multitude of forms" (2017) no Met Breuer em Nova Iorque, que ajuda a canonizar uma (já não tão desconhecida) produção evidenciadora de uma modernidade periférica. Ampliam-se, assim, as fronteiras modernistas, tendo-se o cuidado de manter intacto o paradigma da *avant-garde*.

Nesta entrevista, Lynn Zelevansky relata como organizou essa exposição dos trabalhos de Hélio Oiticica em Nova Iorque, seus primeiros contatos com o Brasil, quando esteve no país como curadora-assistente do MoMA e, principalmente, a importância de considerar a audiência e o timing da exposição.

***

A exposição "Hélio Oiticica: to organize delirium" estreou no Carnegie Museum of Art em Pittsburg, agora está sendo exposta no Art Institute of Chicago e será montada em Nova Iorque, no Whitney Museum of American Art. Como foi a experiência de ver essa mostra em um local diferente?

Lynn Zelevansky: A mostra foi muito diferente em Chicago. Para mim, foi como ver uma exposição totalmente nova, muito mais tradicional,

aparentemente. E também vai ser muito distinta no Whitney. No Art Institute of Chicago, concentrou-se em *new media*, mas não incluiu nenhuma reconstrução; perdeu, assim, muito desse sentido altamente exuberante da cor, bem como a sutileza do fato de essa cor ter sido importante no início da carreira de Hélio Oiticica. Imagino que o Whitney vá enfatizar os anos que o artista passou em Nova Iorque, uma vez que sua missão é divulgar a arte americana. Para um museu como o Whitney, a exposição de um artista brasileiro constitui significativo afastamento de sua programação rotineira; para sua equipe é importante, portanto, que Oiticica tenha trabalhado em Nova Iorque durante sete anos.

Você acredita que o fato de essa exposição acontecer no Whitney Museum of American Art vai ajudar a expandir o conceito de "América" para além dos Estados Unidos? Por exemplo as mostras da série "Pacific Standard Time: LA/LA", patrocinadas pela Getty Foundation, que estão apresentando Los Angeles como uma cidade latino-americana?

LZ: Sim, definitivamente o Whitney está tentando fazer isso. Em suas bienais, ele tem, certamente, uma tradição de apoiar artistas de outras nacionalidades que estejam vivendo temporariamente em Nova Iorque. E há pouco tempo o Whitney incorporou o Canadá e o México ao programa; trata-se, assim, de uma espécie de situação Nafta. Em 2012, por exemplo, produziu-se uma retrospectiva de Yayoi Kusama porque ela trabalhou em Nova Iorque durante quinze anos. Logo, começou a expandir a definição do que significa ser "americano".

Como começou sua relação com o Brasil?

LZ: No final dos anos 1980, o mundo da arte em Nova Iorque era insuportável – havia se tornado insuportável. Tudo era superproduzido, tudo era muito grande. Para mim, tudo era muito desagradável. Eu era uma jovem curadora do MoMA, trabalhando no "Projects", que era na época o veículo em que jovens curadores podiam fazer algum projeto solo. Mas, para mim, era muito difícil passar qualquer projeto pelo comitê, uma vez que os projetos que me interessavam nem sempre interessavam à instituição. Michael Brenson, que era um dos críticos do *The New York Times* naquele período, foi para o Brasil em 1989. E ficou, de fato, muito impressionado com o que viu; assim, escreveu para seu jornal uma série de artigos, cuja leitura me fazia pensar "Eu adoraria ir para lá; tudo parece muito interessante e diferente".

Porém, jamais poderia imaginar que conseguiria ir. Desse modo, aconteceu de Kynaston McShine, que na ocasião coordenava o programa do MoMA "Projects", ser um dos jurados da Bienal de São Paulo. Em uma reunião, ele comentou: "Estão fazendo coisas interessantes lá; acho que já é tempo de alguém ir ver o que está acontecendo. Se alguém estiver interessado em ir, procure-me". E pensei que jamais seria eu quem iria. Assim que a reunião terminou, corri para o escritório dele e declarei meu desejo de ir. E acredito que ninguém mais pediu, porque nos anos 1980 estávamos voltados, novamente, para a Europa. Desde o final da Segunda Guerra Mundial não tínhamos visado muito a Europa e, naquele tempo, havia uma cena europeia de pintura muito forte que demandava a atenção norte-americana. No final, eles me mandaram ao Brasil. E foi ótimo. No retorno, fiz a primeira exposição solo do Cildo Meireles nos Estados Unidos: "Projects 21: Cildo Meireles. Olvido (Oblivion)" (1990).

O que você viu no Brasil em 1989?

LZ: Fui ao Rio e a São Paulo. Kynaston conhecia Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita e pediu que eles fossem meus guias. Visitamos muitos ateliês, muitos artistas e, claro, fui à Bienal de São Paulo e aos museus. E assim foi: as visitas começavam cedo pela manhã e continuavam durante o dia inteiro. Eles insistiram para que eu fosse aos museus; estavam muito preocupados, cuidando para que não só eu visse trabalhos contemporâneos, que era o foco do "Projects", mas que eu também entendesse o tipo de história de arte moderna no Brasil. Assim, deram-me livros, mostraram-me obras – eles realmente abriram minha cabeça e a encheram de informação. Eu me lembro de que tudo parecia incrivelmente emocionante e também de que voltei com um mundo de informação para digerir. Eu não poderia ter tido melhores guias.

Você mencionou que Paulo e Ivo estavam preocupados com seu entendimento da história da arte brasileira. Que tipo de genealogia eles lhe mostraram?

LZ: Era modernista, começava com Tarsila do Amaral e essa geração. Não ia muito aquém disso – era modernismo brasileiro. Acho que eles queriam que eu entendesse que havia uma tradição local de modernismo e que era unicamente local. Pessoas de outros países não entendiam, naquele momento, que o Brasil não precisava copiar trabalhos

dos Estados Unidos ou da Europa, mas que tinham uma tradição autóctone muito forte. Eles me contaram toda a história a respeito de Max Bill no Brasil. Tenho certeza de que era uma versão muito básica, mas para mim tudo era novidade e muito interessante.

Quando você decidiu convidar Cildo Meireles para participar do MoMA "Projects"?

LZ: Eu me apaixonei pela obra. Achei simplesmente incrível. O trabalho era *Olvido* e era perfeito para o "Projects". Eu tinha adorado muitos trabalhos que vi e realmente achei que esse era perfeito. E me parece que estava correta; Cildo é um grande artista. Mas havia muitos trabalhos excelentes. Eu vi Jac Leirner pela primeira vez e me lembro de ter visitado Ester Grinspum e Carmela Gross. Acho que vi um Waltercio Caldas e um Tunga, e José Resende. Basicamente, vi toda uma geração. Para um curador, era como estar no paraíso. Todas aquelas obras excelentes e muitas poucas pessoas, em Nova Iorque, sabiam qualquer coisa sobre elas. Foi impressionante.

O MoMA "Projects" era um bom espaço para mostrar artistas latino-americanos, não? Você convidou Cildo em 1990 e três anos depois Gabriel Orozco…

LZ: Os artistas que eram aprovados pelo comitê do "Projects", ao menos inicialmente, eram nomes que soavam como latinos – essa é a razão por que eu consegui, por exemplo, Guillermo Kuitca, que fez parte do "Projects" ["Projects 30: Guillermo Kuitca", 1991]. Estávamos vivendo uma de nossas guerras multiculturais e então, finalmente, o museu foi receptivo. Por exemplo, a exposição de Orozco que organizei foi a primeira mostra monográfica de um artista mexicano desde Diego Rivera em 1931. Também organizei a exposição de um artista afro-americano, algo que não era feito desde 1972. Havia, da parte do museu, o entendimento de que precisávamos mostrar diversidade. Para mim foi um momento emocionante, em que, finalmente, pude exibir os trabalhos que eu considerava importantes.

Quando você viu o trabalho de Hélio Oiticica pela primeira vez? Foi nessa primeira viagem em 1989?

LZ: Sim, eu o desconhecia completamente. Paulo e Ivo me mostraram Oiticica. Lembro que naquela época não era muito fácil

ver Oiticica e Lygia Clark. A produção deles, de fato, não estava facilmente disponível,e não havia nada publicado em alguma língua que eu pudesse ler. Então eles me levaram para uma sala em um museu e vimos vídeos. Assistimos a performances de Lygia Clark e de Oiticica. Vi coisas que não poderia ter visto em outra situação. Visitamos, também, coleções privadas e pude ver os objetos. Meus guias tinham um propósito e trabalharam arduamente. Entendi claramente que era importante para eles que eu de fato entendesse a arte local, o que eles consideravam uma oportunidade para o Brasil. Isso foi outra coisa que muito me impressionou.

No Brasil, era um momento em que curadores tentavam canonizar o legado neoconcreto e você chega com suas conexões com o MoMA; então era realmente uma oportunidade.

LZ: Sim e tive muita sorte por ter funcionado desse modo. Lygia Clark tinha morrido em 1988, Hélio em 1980. Eu amei a obra de Hélio instantaneamente. Sempre achei Clark mais difícil. Não que eu não respeitasse seu trabalho. Amei, particularmente, as pinturas em branco e preto. Mas desde 1989 eu tinha Oiticica em mente. Eu o incluí na mostra "Beyond Geometry", claro. Assim como incluí Cildo. Em "Beyond Geometry", que montei no LACMA em 2004, a maior parte dos artistas era de norte-americanos, mas, em segundo lugar, estavam os brasileiros. Acho que havia quinze artistas brasileiros na exposição.

A imagem no cartaz de "Beyond geometry" era Cruzeiro do Sul (1970) de Meireles, não?

LZ: Sim, eu amo esse trabalho. Eu tenho ele aqui. Posso mostrá-lo a você. Perguntei a Cildo se ele me deixaria comprar o trabalho, mas ele não vende – quer deixá-lo para seus filhos. Temi que o trabalho fosse roubado durante a exposição. Então pedi que Cildo fizesse umas vinte cópias. E mantive uma delas. *Cruzeiro do Sul* ficou no chão da exposição com um *spot* de luz sobre ele, e quando eu entrava na sala via pessoas ajoelhadas, olhando-o. Ninguém nunca levou o trabalho. Eu tinha certeza de que desapareceria. Mas isso não aconteceu. Era como se o trabalho fascinasse as pessoas, mas elas não o levassem. Não é lindo? [mostra a cópia do trabalho] É maravilhoso.

Fig. 3
Curadora Lynn Zelevansky com cópia de *Cruzeiro do Sul*. (foto Camila Maroja)

Quando você decidiu fazer a exposição do Hélio Oiticica?

LZ: Depois do incêndio em 2009, eu realmente duvidei – quero dizer todo mundo duvidou – de que houvesse a possibilidade de uma retrospectiva. Mas é possível fazê-la. É interessante porque eu e os outros curadores da exposição [Elisabeth Sussman, James Rondeau e Donna De Salvo] não concordamos nesse ponto – de mostrar ou não reproduções. Acredito que há várias maneiras de se ser fiel à obra de um artista e uma delas é ser fiel ao espírito do trabalho. Você pode tornar-se muito purista na exposição e decidir mostrar só os trabalhos feitos pelas próprias mãos do artista – como se fosse uma relíquia, um pedaço da cruz; se, entretanto, para fazer isso você não estiver mostrando as obras com as quais o artista realmente se importava e o que ele realmente tentou alcançar, então por que fazer?

Como você compôs a lista de obras da exposição? Porque você estava lidando com uma produção que tinha sido parcialmente destruída, parcialmente deixada inacabada e na qual um grande número de trabalhos se constituía de projetos coletivos…

LZ: É de fato difícil, não é? É necessário mesmo desenvolver uma estratégia e pensar profundamente sobre cada obra e sobre cada categoria de obra. Em termos de colaborações, houve alguma controvérsia sobre como Neville d'Almeida lidou com as *Cosmococas*, porque a princípio queríamos mostrar o trabalho como havia sido concebido originalmente. E Neville queria atualizar a tecnologia de slides para projeções digitais, com as quais se abre a possibilidade de mostrar coisas em tamanho expandido. No final das contas, eu me senti bem em mostrar o trabalho como Neville queria por várias razões. Em primeiro lugar, ele falou que Hélio teria concordado, e eu também acredito que isso seja verdade. Imagino que Hélio estaria experimentando com tecnologia e, provavelmente, seria entediante para ele mostrar sempre a mesma coisa. Para ele, o mais importante era dividir o processo criativo e a reinvenção da obra é parte desse processo. Obviamente, "atualizar" uma obra de arte não é compatível com a maneira como somos treinados na condição de historiadores da arte, mas fazê-lo parece estar dentro do espírito do trabalho de Hélio. Ele fez as primeiras cinco *Cosmococas* com Neville e depois fez mais quatro e as mandou para amigos dizendo que eles podiam "fazê-las". Tem uma feita por Thomas Valentin, e foi essa que Chicago preferiu mostrar. Elegeram mostrar essa com Thomas, que tem muitas qualidades, mas não me parece que tem muito de Hélio ali. Assim, preferi não fazer isso. Não acho que as outras *Cosmococas* foram feitas – teve uma proposta enviada para Guy Brett. Nós visitamos Rogério Duarte. Eu realmente me senti privilegiada por conhecê-lo, pouco antes de sua morte. Na época, ele não estava recebendo visitantes, mas como queria fazer algo por Hélio, acabou nos recebendo, o que foi muito especial. E Rogério foi quem trabalhou com ele na intalação do *Éden* na Whitechapel. Foi muito agradável negociar esse trabalho e fácil de remontar porque tinha sido amplamente documentado. A fase mais difícil foi a produção feita em Nova Iorque porque nunca foi completamente terminada. Algo como o livro *Conglomerado Newyorkaises*. Foi realmente ótimo que o livro fosse incluído na mostra, mas de certa maneira a exposição deu a falsa ideia de que o resultado havia sido algo muito mais completo do que jamais fora com Hélio. E havia mais milhares de páginas que não mostramos e que não estavam no livro.

A montagem aqui no Carnegie seguiu, na maior parte da exposição, o padrão cronológico. Você começou com os experimentos geométricos, seguidos do período no exterior e do retorno ao Rio de Janeiro. Mas assim que o visitante deixava as galerias tinha a visão aérea de Éden*, montado no andar inferior…*

LZ: É verdade. Aprende-se tanto montando uma exposição. Agora, acho que eu faria um pouco diferente. Em primeiro lugar, eu teria emplastrado a sala inteira que abrigava a produção feita em Nova Iorque com páginas do *Conglomerado Newyorkaises*. O Fred Coelho, que é o especialista nesse trabalho e escreveu um livro sobre ele nos deu vários trechos. Nós colocamos essas páginas na parede e isso deu uma ideia da obra, mas pareceu tão minguado em comparação ao projeto. O que quero dizer é que eram milhares e milhares de páginas. Quando vi, achei que a melhor opção teria sido emplastrar toda a parede com elas, para dar uma noção da escala do projeto. Obviamente, ninguém poderia ler, mas ao menos o público teria uma idea do que era o projeto. Naquela altura, porém, eu não poderia ter pedido à equipe para refazer tudo… Eu teria também emplastrado o exterior da sala com a *Cosmococas 5 (Hendrix War)* – que ficaram em um cubo construído dentro de uma das salas da mostra. E, finalmente, na seção que mostrava as obras feitas durante o retorno ao Rio, eu teria solicitado o empréstimo das reconstruções dos *Quadrados mágicos*, em vez de ter mostrado apenas suas projeções. Considero os *Quadrados mágicos* muito importantes, pois foram o trabalho mais importante do período em que ele estava de novo no Brasil e por isso eu também os teria mostrado de uma forma diferente. Mas tivemos muita sorte por conseguir ver *Éden* de cima. Nenhum outro museu tem essa possibilidade de uma vista aérea do trabalho. E, de certa maneira, eu a entendi pela primeira vez, porque consegui vê-la de cima. E quando olhei para baixo, eu me dei conta de que o que eu estava vendo era Mondrian. E foi realmente interessante. Acho que a mostra funcionou em grande parte porque teve esse final.

Uma coisa que adorei na mostra, embora entenda que pode ter sido frustrante para você, foi o fato de que a única instalação original, o Penetrável PN 27 "Rijanviera"*, vazou e foi fechado para o público. Achei interessante porque, quando esse* Penetrável *foi apresentado pela primeira vez, em 1979 no Rio, também vazou.*

LZ: É verdade.

Então foi quase uma reencenação…

LZ: Também achei interessante. E, como você sabe, nós não podíamos deixá-lo vazar porque estamos em um museu de arte. Se estivesse exposto em outro lugar, teria sido diferente. Em um museu de arte, porém, é preciso preservar o que está embaixo. Por isso tivemos que fechar.

Hélio tem uma história tumultuosa com museus. Começando com o MAM do Rio em 1965… Você estava preocupada em exibir sua obra em um museu?

LZ: É claro! É preciso se preocupar com o modo de mostrar a produção de um artista como Hélio porque se sabe que o que se vai fazer é algo que não está alinhado filosoficamente com as intenções do artista. É necessário decidir o que se está disposto a fazer e o que não se está, e realmente pensar muito. Você vai deixar o trabalho morrer com o artista ou vai dizer que é possível mostrá-lo? Eu, afinal, sou muito egoísta para deixar o trabalho desaparecer. Sendo esse o caso, tenho que descobrir a melhor maneira de fazer a exposição funcionar. E, para mim, repito: o espírito do trabalho é muito mais importante do que fazer a coisa certinha nos mínimos detalhes, como mostrando, ou não, reconstruções. Acredito que, já tendo decidido por mostrar o trabalho, essa me parece a melhor forma, uma vez que se se certifique de que o público sabe o que está vendo, claro. É necessário aceitar a situação como ela é.

Pessoalmente, eu não tenho problema com as reconstruções per se para um trabalho como o de Hélio Oiticica; mas acredito que o problema aqui seja o mercado de arte e a maneira como essas reconstruções vão ser absorvidas…

LZ: Eu sei. E sei também que há muita crítica no Brasil sobre a seleção de objetos e coisas do gênero.

Por que você decidiu fazer uma retrospectiva apesar de todos esses problemas?

LZ: Acho que nos Estados Unidos o Hélio é pouco conhecido. No mundo da arte, algumas pessoas têm conhecimento da existência de Hélio, viram partes de seu trabalho, mas a maioria não entende a trajetória de sua carreira. Eles realmente não sabem do que se trata. Lembro que, quando estava morando em Los Angeles, em 1999, o MOCA fez uma exposição intitulada "Experimental exercise of freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, and Mira Schendel" e mostrou *Éden*. É um ótimo trabalho, mas ninguém pode entender Hélio só

vendo um trabalho – não é possível. O espectador está no mesmo nível que o trabalho, não pode vê-lo de cima, não tem o contexto geométrico, e estamos lidando com um público de Los Angeles que, naquele tempo, sabia muito pouco sobre arte latino-americana. Mostra-se Hélio com Gego e cinco, seis ou sete outros artistas, que não estão, necessariamente, vindo do mesmo lugar, ainda que tenham preocupações semelhantes. Parece-me que, se se quer que as pessoas realmente entendam Hélio, é preciso mostrar, necessariamente, toda a sua carreira.

Em sua opinião, de que maneira essa exposição foi diferente das outras retrospectivas?

LZ: Bom, eu não vi todas as retrospectivas, por isso não posso falar sobre todas elas. Mas das maiores retrospectivas que vi, nenhuma incluiu o último período. Elas não mostraram a produção feita em Nova Iorque e no retorno ao Rio como fases distintas. Em outras palavras, não foi simplesmente "vamos encaixar uma *Cosmococa* aqui, mas ninguém sabe de onde ela vem ou como chegou aqui". E o contexto aparentemente é muito importante. Eu estava muito consciente do fato de estar fazendo uma exposição para uma audiência norte-americana, logo, quando houve conversas sobre mandar a mostra para a Espanha, eu disse "não", porque acho que este país ainda tem que ver esse trabalho. A retrospectiva de 1992 feita em Roterdã só veio para o Walker Art Center, e depois houve a mostra de Houston ["Hélio Oiticica: The Body of Color", 2006-2007] que só viajou para Londres e que só exibiu obras de até o final dos anos 1960… E considerei, assim, que uma retrospectiva abarcando toda a sua carreira era o que este país precisava. Não é particularmente o que o Brasil precisa, mas é o que precisamos aqui. Eu sabia que, optando por uma retrospectiva, eu não estava mostrando para os especialistas do mundo latino-americano da arte muitas coisas que eles desconheciam. Sabia, no entanto, que estava mostrando para os especialistas e para o público norte-americano muitas coisas que eles desconheciam.

Houve, nos últimos cinco anos, um "boom" de arte brasileira nos Estados Unidos. Edward Sullivan mencionou que o casal de artistas latino-americanos, que historicamente haviam sido Frida Kahlo e Diego Rivera, fora substituído por Hélio Oiticica e Lygia Clark. Você tinha esse cenário em mente ao fazer a mostra?

LZ: Não, realmente não, porque acho que esse comentário só é válido para uma faixa muito pequena da população. Acho que Sullivan

está falando de um ponto de vista acadêmico. Não há dúvida de que o trabalho é conhecido por acadêmicos e especialistas de arte latino-americana. Mas quando se trabalha em museus, há uma audiência muito maior em mente. Suponho que mesmo muitos artistas e curadores nos Estados Unidos só estão começando agora a olhar para a arte brasileira porque o MoMA fez a mostra de Lygia Clark ["Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988", 2014] e agora porque vão conhecer Hélio. Penso que eles estão apenas começando a ver os trabalhos e o que é excepcional sobre eles.

Quando eu estava visitando a exposição, fiquei pensando sobre estética relacional e a maneira pela qual o público poderia ver a obra de Oiticica como o iniciador de uma genealogia para trabalhos relacionais. Em 2016, você estava preocupada com o modo como o público receberia os trabalhos?

LZ: Para mim, estética relacional é trazer de volta as ideias dos anos 1960. Por isso, não me parece surpreendente a possibilidade de as pessoas interessadas em estética relacional acolherem Hélio. É interessante como uma reflexão de como funciona a cultura. Mas coisas vêm e vão. E somos todos fustigados por modas e tendências, porque existem modas e tendências para ideias, assim como para roupas. E acredito que, quando se está trabalhando um artista ou se está montando uma exposição, é preciso estar muito atento ao tempo. Porque se se mostrar um artista, mesmo que seja um grande artista, no tempo errado, não haverá nenhum resultado. Ou pior, o público vai odiar. Lembro que, quando eu estava no MoMA, trabalhei para o William Rubin. Fizemos, assim, uma mostra de Ad Reinhardt e Bill lembrou que, anos antes, em um momento que não era bom, o museu havia feito uma mostra de Jackson Pollock. Bill entendia a mostra de Pollock como um fracasso e ficava me perguntando se aquele era o momento certo para Reinhardt: "É esse o momento certo para Reinhardt?". E eu sabia que era. A importância daquela pergunta ficou comigo para sempre. Pode-se mostrar ótima arte, mas, se for no momento errado, não haverá nenhum impacto, na melhor das hipóteses. Timing é importante. Quando comecei a organizar a mostra de Yayoi Kusama ["Love Forever: Yayoi Kusama", 1958-1968], por volta de 1995, muito poucas pessoas estavam verdadeiramente interessadas em Kusama. Alguns artistas estavam. E, quando cheguei em Los Angeles, podia literalmente contar nos dedos de uma só mão as pessoas que sabiam quem ela era. Eu ligava para museus perguntando se estavam interessados em

receber a mostra e algumas pessoas riam na minha cara. Na inauguração, eu teria dez ou mais espaços interessados. É como surfar: pode-se sentir. Com Gabriel Orozco foi a mesma coisa. É preciso de fato pensar sobre timing. É importante tentar estar atento ao momento porque não se faz nenhum favor ao artista se se organiza uma exposição em um momento não propício. Para Hélio, foi o momento certo.

Fig. 4
Vista da instalação "Hélio Oiticica: to organize delirium" no Carnegie Museum of Art. (foto Bryan Conley)

Artigo recebido em 22 de julho de 2017 e aceito em 26 de julho de 2017.

Camila Maroja é Doutora em História da Arte pela Duke University e Mestre em História da Cultura pelo Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Camila Maroja é a Kindler Distinguished Historian of Global Contemporary Art em Colgate University (EUA), onde atua como professora no curso de História da Arte. Seus escritos apareceram em publicações como *Art Journal*, *ArtMargins* e *Carte Semiotiche*.

293
ARS
ano 15
n. 30

Adrian Anagnost*

Hélio Oiticica: *dobrar a moldura*, de Irene V. Small[1].

Hélio Oiticica: *folding the frame*, of Irene V. Small.

palavras-chave:
Hélio Oiticica; dobrar a moldura; Irene Small

Nesta resenha sobre o livro *Hélio Oiticica: folding the frame* (2016), de Irene V. Small, discute-se a proposta da autora de compreender "dobrar a moldura" como um procedimento formal e conceitual que emerge das próprias obras do artista. Além disso, analisa-se a proposta de uma História da Arte do mundo contemporâneo globalizado como um modo de evitar a aplicação de teorias normativas do Modernismo e da vanguarda ao caso do Brasil.

keywords:
Hélio Oiticica; folding the frame; Irene Small

In this review of Irene V. Small's book *Hélio Oiticica: folding the frame* (2016), the author's proposal of understanding "folding the frame" as a formal and conceptual procedure that emerges from the works of the artist themselves is discussed. In addition, the proposal of a History of Art in a contemporary globalized world as a way of avoiding the applying of normative theories from Modernism and the avant-garde, as is the case of Brazil, is analyzed.

1. Tradução de Hamilton Fernandes e revisão técnica de Lara Rivetti.

* Tulane University.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.138502.

Na História da Arte do século XX, Hélio Oiticica ocupa uma posição crucial, sendo indispensável para as versões transnacionais da (neo) vanguarda e para as narrativas pós-coloniais que buscam desafiar dos modelos de transmissão artística baseados na noção de centro-periferia. Uma vez que a carreira de Oiticica encarnou uma transição do modernismo tardio para o contexto contemporâneo globalizado, suas práticas heterogêneas figuraram em exposições recentes e em relatos históricos da arte que buscavam compreender as geografias mais abrangentes da arte moderna e contemporânea. Entre essas iniciativas, vale destacar a *Documenta X* (1997), de Catherine David, a exposição "Out of actions: between performance and the object, 1949-1979", no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (LA MoCA) e *Contemporary art*: *world currents*, livro de Terry Smith (Pearson, 2011). Embora sejam esforços admiráveis, existe ainda o risco de que esse tipo de abordagem incorra em um tipo de tokenização. De fato, a arte de Oiticica pode ser imbuída de certo exotismo, em virtude de suas origens não euro-americanas, de um imaginário erótico do Brasil. E, ao mesmo tempo, suas inovações formais são perfeitamente incorporadas a um cânone contemporâneo ampliado como construtivismo do pós-guerra (Zelevansky, 2004), arte conceitual (Alberro e Stimson, 1999), cinema expandido (Michalka, 2004), performance (Jones e Heathfield, 2012) ou participação (Bishop, 2006).

Enquanto primeira monografia em inglês sobre o artista, *Hélio Oiticica: dobrar a moldura,* de Irene V. Small (University of Chicago Press, 2016), enfrenta, portanto, um desafio triplo: narrar uma mini-história do Brasil e de sua arte em meados do século XX, analisar as inovações formais de Oiticica em relação às vanguardas históricas e a um reconhecido cânone euro-americano da arte do pós-guerra, além de propor uma metodologia para o estabelecimento de uma História da Arte no contexto contemporâneo da globalização.

Apresentando uma considerável quantidade de imagens – 85 fotografias em branco e preto e 50 coloridas (muitas nunca antes publicadas) – *Hélio Oiticica*: *dobrar a moldura* configura-se como referência fundamental para estudantes, historiadores da arte e artistas interessados em explorar a obra de Oiticica. Ao longo de quatro capítulos, Small, a partir de uma visão sensível e meticulosa, analisa os principais conjuntos de trabalhos do artista entre 1950 e 1970. (Small optou por omitir o período em que Oiticica viveu em Nova Iorque, entre 1971 e 1978, e os ambientes cinemáticos produzidos no final de sua carreira, que são abordados no livro *Hélio Oiticica and Neville d'Almeida*: *block-experiments*

in cosmococa – program in progress de Sabeth Buchmann e Max Jorge Hinderer Cruz, publicado em 2013)[2].

Small confere atenção especial às operações formais da obra de Oiticica e faz uma revisão, fundamentada na análise histórica, das interpretações que descrevem a arte brasileira apenas como uma espécie de corolário latino-americano de movimentos euro-americanos como o Minimalismo ou a Arte Conceitual. Ao mesmo tempo, Small permanece firmemente enraizada nas leituras anglófonas da Arte Moderna e Contemporânea e, em paralelo, na busca por constituir um quadro teórico robusto. O resultado, às vezes, pode se configurar como uma tentativa de equilíbrio insatisfatória em que descrições volumosas de acontecimentos culturais brasileiros são apresentadas como o pano de fundo para as inovações formais de Oiticica – entendidas como inovadoras precisamente no âmbito das vanguardas euro-americanas. Dessa forma, *Hélio Oiticica: dobrar a moldura* revela os desafios e possibilidades da tarefa de repensar a relação entre o estético e o social.

Segundo Small, seu objetivo metodológico é "escrever uma História Social da Arte a partir da radicalidade da forma abstrata e participativa, tomada tanto como objeto de análise quanto como método" (7). Ao "desenvolver um paradigma de elaboração metodológica a partir de procedimentos fincados na obra", (7) o resultado é, na verdade, uma leitura formalista dos trabalhos de Oiticica. A autora reconhece o estatuto problemático do Brasil no quadro das narrativas da arte de vanguarda e afirma sua resistência em aplicar teorias normativas do Modernismo e da vanguarda aos artistas do país, um contexto pós-colonial posicionado de forma ambígua perante as tradições artísticas e filosóficas ocidentais. Em vez disso, Small propõe "dobrar a moldura" como um procedimento formal e conceitual que emerge das próprias obras de Oiticica (14).

Como método, "dobrar a moldura" é uma espécie de História Social da Arte neoformalista – o que Small chama de "formalismo topológico" – na qual "as relações sensoriais e estruturais entre objeto e imagem, abstração e representação, virtualidade do espaço e tangibilidade das coisas … inserem o espectador e a obra de arte dentro de uma ecologia compartilhada de efeitos" (12). Mesmo quando repensa os métodos formalista empregados na História da Arte, Small não adentra os recentes debates sobre "pós-formalismo" das obras de historiadores da arte como David Summers, Hans Belting e Horst Bredekamp, conforme descrito pelo também historiador da arte Whitney Davis. Para uma visão geral do assunto, ver Whitney Davis, "What is post-formalism? (or, Das Sehen an sich hat seine Kunstgeschichte)", *nonsite* 7, *Between formalist*

2. O livro foi traduzido para o português e publicado em 2014 pela Azougue Editorial com o título *Hélio Oiticica & Neville D'Almeida: COSMOCOCA.*

and post-formalism (2012). Em vez disso, Small explicitamente se reporta à historiografia materialista de Walter Benjamin e à noção deleuziana de dobra (ainda que estabelecendo uma distinção entre investigações filosóficas anteriores deste conceito e o uso que ela própria faz da ideia de "dobrar a moldura"). Por fim, caracteriza a "dobra" como um procedimento formal e metodológico que emerge dos próprios trabalhos de Oiticica. No entanto, a definição dessa "dobra" se dá de forma inconsistente conforme o livro oscila entre o estético e o social.

No capítulo 1, Small reinterpreta a distinção entre arte concreta e neoconcreta no Brasil dos anos 1950 e início de 1960 ao propor a reestruturação das diferenças formais e conceituais entre ambas em torno de dois modos de comunicação: "dobrado" e "plano". O método, uma espécie de cibernética em sentido lato, institui o corpo do espectador como a instância do "ruído", em relação à obra (em sua dimensão informacional), entendida enquanto o "sinal de transmissão" (59). Small trabalha no sentido de evitar dualismos desgastados, como aquele entre opticalidade greenbergiana e fenomenologia, ou o essencialismo geográfico que opõe o caráter instrumentalizante de São Paulo ao caráter lúdico do Rio de Janeiro. Ainda assim, mesmo ao tentar se afastar de uma análise da forma (ontológica) em direção a uma análise dos modos de comunicação (epistemológica), Small acaba por instaurar outro contraste, que corresponde quase que perfeitamente à antiga dicotomia concreto-neoconcreto.

Na análise da autora, a "planaridade comunicativa" do Concretismo está ligada a estratégias compositivas que operam principalmente em duas dimensões: composições desenvolvidas por algum procedimento lógico ou matemático pré-selecionado. O principal exemplo de Small é *Idéia visível*, de Waldemar Cordeiro, obra de 1952 que compõe a série de mesmo nome, na qual os espectadores podem identificar procedimentos artísticos de rotação em uma superfície gráfica plana. Em contraste, a "dobra comunicativa" geralmente refere-se a formas que parecem irromper e adentrar o plano pictórico, ou qualquer efeito óptico do tipo, o que a autora identifica na "incorporação do espaço externo" (33) realizada nos *Planos em superfície modulada no. 1* (1957), de Lygia Clark, ou no "enfraquecimento da previsibilidade do comportamento gestáltico" (33) dos guaches do final dos anos 1950 que compõem a série *Metaesquemas*, de Hélio Oiticica. No campo da escultura, Small contrasta a planaridade da "resposta sensorial normativa" (37) evocada em *Concreções,* de Luiz Sacilotto, de meados da década de 1950, ao "dobramento [que] ativa fenomenologicamente o espectador" (38), presente nas obras em ferro feitas por Amilcar de Castro nos anos 1950.

Embora a autora rejeite ontologias formais em prol de uma análise da "capacidade da obra de atuar como um dispositivo epistemológico" (7), não fica claro como (ou mesmo se) essa dicotomia entre plano/dobra contribui de fato para estabelecer experiências do espectador qualitativamente diferentes. Uma geometria regular bidimensional é necessariamente "transparente" e essencialmente cognitiva para os espectadores? Por sua vez, efeitos ópticos, pequenas irregularidades geométricas e rupturas materiais do plano da imagem automaticamente produzem experiências "em aberto" e fenomenológicas aos espectadores? Talvez. No entanto, mesmo Small insistindo em uma distinção epistemológica, sua proposta de integração do estético e do "social" — ora invocado como "espaço", ora como configuração institucional — ainda é sustentada por meio de comparações *formais*.

Além disso, o argumento da autora está sujeito a uma metáfora divergente entre "a obra de arte dobrada e as páginas dobradas do jornal" (21), pela qual os modos informativos de "dobrado" e "plano" correspondem às duas configurações de um caderno de jornal. "Plano", como o formato em que a leitura é possível, está ligado às operações "transparentes" e lógicas da Arte Concreta, enquanto o jornal "dobrado" se configura como um objeto ilegível. Embora essa comparação traga certo sentido em relação à forma dos objetos, a escolha do jornal parece algo arbitrária. Se o propósito fosse levar a comparação a seu limite lógico, o argumento de Small chegaria sugerir que a invenção do não objeto estaria enraizada no ato do artista de virar páginas e fazer origami com o jornal — especificamente, o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Em última análise, embora Small nos ofereça uma bela reformulação da corriqueira oposição entre as estéticas Concreta e Neoconcreta no Brasil, o capítulo perde sua força em função de um argumento demasiadamente hermético e, em última instância, pouco convincente de que o jornal, enquanto meio de comunicação, era o campo social e a forma estética através dos quais este conflito se dava.

No capítulo 2, a autora conecta explicitamente as obras esculturais e ambientais de Oiticica à política desenvolvimentista do Brasil nos anos 1950 e 1960, período em que o Governo Federal procurou desenvolver a indústria local e implantar uma política de substituição das importações. Para Small, as "tensões espaciais" existentes nas obras suspensas de Oiticica e em esculturas multiplanares dos também artistas neoconcretos Amilcar de Castro e Lygia Clark têm algo a ver com problemas de espaço, tamanho e escala – não só esses problemas estavam enraizados nas explorações utópicas das vanguardas históricas, como também tinham recentemente vindo à tona durante a construção de Brasília, nova capital

do país. No lugar das noções de "dobrado" e "plano", que conduziram a análise no capítulo 1, o capítulo 2 se vale de um novo binômio básico de comparação – a "célula e o plano" – que se articula às traduções entre projeções utópicas e elaborações materiais, particularmente no que diz respeito à "transição [...] do espaço pictórico àquele encarnado e tridimensional" (83) operada por Oiticica nas séries *Núcleos*, *Relevos Espaciais*, *Penetráveis* e nos ambientes *Tropicália* e *Éden*.

Mais uma vez, no capítulo 2, as análises de Small das obras individualmente são lúcidas e elegantes, mas o aparato teórico geral parece sobredeterminado. É possível que a relação entre corpos e formas arquitetônicas presente nas esculturas suspensas e nos ambientes imersivos de Oiticica evoque e critique a grandiosa arquitetura urbana do *boom* do pós-guerra no Brasil, bem como as arquiteturas precárias de assentamentos informais, as favelas. No entanto, a discussão de Small sobre construção e planejamento urbanos não parece motivada pelas obras de arte em si, mas, ao contrário, opera como um pano de fundo "social" contra o qual as obras de Oiticica figuram. Outro problema consiste na ampla extensão cronológica do capítulo, que vai dos *Núcleos* (1960), passando por *Tropicália* (1967), até chegar a *Ready constructible* (1978-79). O capítulo amontoa vários períodos da carreira de Oiticica, sem considerar de forma satisfatória as dramáticas mudanças ocorridas no contexto social, a infraestrutura institucional da arte (no Brasil e nos EUA) e as preocupações formais da própria obra de Oiticica ao longo dessas duas décadas – e sem considerar, ainda, as migrações do artista, do Rio de Janeiro para Londres e Nova Iorque e de volta ao Brasil.

A partir da última metade do capítulo 2, o tema dos grandes acontecimentos nacionais dá espaço às obras de arte em si, que se tornam o foco. Small passa então a se preocupar menos em integrar o trabalho de Oiticica à história política e social do Brasil e, ao deixar de insistir na questão de como as obras de Oiticica podem ser explicadas por uma teoria de "dobrar a moldura", a segunda metade do livro revela o talento considerável da autora ao abordar questões formais. A partir das últimas páginas do capítulo 2, Small muda o foco de sua análise, situando Oiticica dentro de um campo da arte internacional mais amplo e investigando as intervenções formais que os seus trabalhos imprimem nas histórias do *readymade* e do monocromo. Os capítulos 3 e 4 centram-se no próprio Oiticica e tratam dos *Bólides* e *Parangolés*, respectivamente. O livro atinge seu ponto alto nesses capítulos, nos quais o foco recai sobre esses dois conjuntos de trabalhos e a atenção da autora se volta aos seus aspectos formais em detrimento de um esforço de trazer um plano teórico denso para o primeiro plano.

O capítulo 3 aborda *Bólides* – assemblages coloridas e ricamente texturizadas feitas por Oiticica a partir de pigmentos e objetos brutos e processados – enquanto parte de um ecossistema mais amplo de experimentos com cor e materialidade que se dão nos períodos entre guerras e pós Segunda Guerra Mundial (como, por exemplo, aqueles de Kazimir Malevich e Yves Klein) e em relação ao estado da produção em massa de objetos dentro da experiência particular da industrialização no Brasil. Neste capítulo, Small integra o trabalho de Oiticica mais diretamente às vanguardas históricas – e é nele que a autora apresenta o maior número de obras de artistas europeus, dentre os quais Yves Klein, Aleksandr Rodchenko e Georges Seurat. Embora rastreie claramente a questão da materialidade e as condições específicas das tintas industriais e matrizes em um Brasil onde a industrialização estava, naquele momento, em questão, a autora retorna constantemente aos debates históricos da arte euro-americana sobre o ready-made e o monocromo para contextualizar sua análise. É possível também alegar que a maneira como a autora enfoca o croma do pigmento e localiza as origens de muitos dos objetos usados nas *Bólides* nos processos de produção em massa obscureceria, em grande parte, as qualidades esculturais dessas obras. No entanto, o capítulo é eficaz em posicionar Oiticica nos debates históricos de arte de forma mais complexa do que simplesmente nos termos de uma dicotomia entre "arte" e "antiarte".

No capítulo 4, sobre as vestimentas esculturais de Oiticica, os *Parangolés*, a autora alude ao social não como uma vaga invocação da esfera pública ou um essencialismo de nacionalidade, mas como uma experiência concreta do corpo. Empregando detalhes biográficos de forma perspicaz e a partir de uma abordagem inteligente de questões de gênero e sexualidade, Small analisa a experiência corporal em relação a práticas locais de convivência (carnaval, estratificação social por raça e classe) e à luz do estatuto central do corpo na arte, principalmente depois dos anos 1960. O sucesso do capítulo resulta não da aplicação de um novo quadro teórico, nem da atenção conferida ao ambiente social amplo em que Oiticica desenvolveu esses trabalhos. Pelo contrário, Small propõe uma compreensão totalmente nova e admirável das obras de Oiticica da década de 1960 nos termos de taxonomias de forma e experiência emergentes. Sua análise baseia-se em uma inventiva analogia com a entomologia historicamente enraizada na própria biografia de Oiticica, uma vez que o artista, durante os anos 1960, costumava ajudar seu pai na classificação de insetos no Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Small afirma que, semelhante à classificação de novas espécies de mariposas, "o surgimento de uma nova ordem de objetos no sistema

de Oiticica dependia do fato de levar as qualidades conceituais, estruturais ou utilitárias de uma ou mesmo duas ordens preexistentes até tal ponto que a 'espécie' resultante tornava-se um novo tipo de coisa" (197). A partir dos esboços dos cadernos de Oiticica, Small mostra como aspectos formais e experimentais das séries *Núcleos*, *Bólides*, *Parangolés* e nos ambientes arquitetônicos de Oiticica lidam com um conjunto de referências superpostas, e que "a descoberta de uma nova espécie não envolvia a criação de uma forma tanto quanto a organização de uma forma existente em um novo esquema de conhecimento" (197). Com o capítulo 4, a autora conclui seu estudo sobre Oiticica com uma análise exemplar da inextricabilidade entre o estético e o social, cumprindo sua promessa, apresentada na introdução, de escrever "uma História Social da Arte a partir da radicalidade da forma abstrata e participativa, tomada tanto como objeto de análise quanto como método" (7).

A proposta de Small de realizar uma História da Arte do mundo contemporâneo globalizado funciona como modo de evitar a aplicação de teorias normativas do Modernismo e da vanguarda ao caso do Brasil, um contexto pós-colonial posicionado de forma ambígua perante as tradições artísticas e filosóficas ocidentais. Há, no entanto, um balanceamento problemático entre o social e o estético, sendo que o primeiro muitas vezes é utilizado para se referir a acontecimentos nacionais, enquanto os debates estéticos são frequentemente entendidos nos termos de uma vanguarda transnacional. Além disso, o rígido enquadramento teórico mobilizado pode às vezes obscurecer as inventivas análises formais da autora. Em última instância, o livro demonstra que o trabalho de Oiticica se beneficia não do desenvolvimento de novos modelos teóricos, mas de um olhar perscrutador.

Adrian Anagnost é professora assistente na Tulane University de Arte Moderna e Contemporânea, disciplinas em que ela aborda as intersecções entre a arte e a arquitetura dos Estados Unidos, da América Latina e da Europa após 1960.

Artigo recebido em 7 de maio de 2017 e aceito em 21 de julho de 2017.

Instruções aos Colaboradores:

As contribuições para a revista podem ser enviadas em português, inglês ou espanhol. Em todas as modalidades de texto (artigos, entrevistas, traduções, resenhas, escritos de artista), o conteúdo deve ser submetido em formato MS Word (.doc) ou OpenOffice usando fonte Times New Roman, corpo 12. Os parágrafos devem ser justificados e com entrelinhas em espaço 1.5. As páginas devem ser tamanho A4, com margens superiores e inferiores de 2.5 cm, e margens laterais de 3 cm. Os textos não devem exceder o número de palavras correspondente ao tipo de contribuição.

Artigos

1. Os artigos devem ter entre 4.000 e 10.000 palavras;
2. No cabeçalho do artigo deve ser indicado o título sem qualquer menção à autoria, haja vista a avaliação cega por pares; **3.** Todas as informações de autoria e instituição/afiliação (Departamento, Faculdade e Universidade na qual leciona ou realiza pós-graduação) devem ser preenchidas no campo "autoria/metadados" do sistema OJS e não devem ultrapassar o limite de 120 palavras; **4.** O artigo deve ser acompanhado de: a) título com a respectiva versão em inglês; b) um resumo, com a respectiva versão em inglês (abstract), de no máximo 120 palavras que sintetize os propósitos, métodos e conclusões do texto; c) um conjunto de palavras-chave, no mínimo 3 e no máximo 5, que identifique o conteúdo do artigo, com a respectiva versão em inglês (keywords); **5.** Todas as referências bibliográficas devem ser indicadas em nota de rodapé. Referências adicionais e imprescindíveis, que porventura não tenham sido citadas ao longo do texto, devem ser incluídas ao final do arquivo sob a chancela "Bibliografia complementar". **6.** As notas de rodapé devem ser indicadas por algarismos arábicos em ordem crescente; **7.** As citações de até três linhas devem estar entre aspas e no corpo do texto. As intervenções feitas nas citações (introdução de termos e explicações) devem ser colocadas entre colchetes; **8.** Já as citações com mais de três linhas devem ser destacadas em corpo 11, sem aspas e com recuo à esquerda de 2 cm. As omissões de trechos da citação podem ser marcadas por reticências entre parênteses; **9.** Os termos em idiomas diferentes do idioma do texto devem ser grafados em itálico; 10. No corpo do texto, títulos de obras (pintura, escultura, filmes, vídeos etc.) devem vir em itálico. Já títulos de exposições, devem vir entre aspas; 11. As citações bibliográficas, nas notas de rodapé e na bibliografia complementar, devem seguir as normas da ABNT-NBR 6023.

Entrevistas

As entrevistas obedecem à forma pergunta-resposta e não devem ultrapassar 8.000 palavras. Devem apresentar título/title; resumo/abstract e palavras-chave/keywords e seguir as demais normas de submissão dos artigos.

Traduções

As traduções serão avaliadas segundo a importância e pertinência do texto traduzido e devem ter, no máximo, 9.000 palavras. No mais, seguem as normas dos artigos. Devem também vir acompanhadas de autorização do autor e do original do texto.

Resenhas

As resenhas devem abordar publicações nacionais e estrangeiras lançadas nos últimos 24 meses. Devem ter até 2.500 palavras, apresentar um título breve e a ficha técnica completa da obra resenhada. As citações devem vir acompanhadas do respectivo número de página. Excetuando o exposto, as resenhas seguem as normas dos artigos devendo, portanto, apresentar resumo/abstract, palavras-chave/keywords e a versão do título em inglês.

Escritos de artista

Esta seção é dedicada à escrita experimental de artistas brasileiros e internacionais. Os textos devem ter até 6.000 palavras e podem ser precedidos por uma introdução de até 2.000 palavras. Devem apresentar título/title; resumo/abstract e palavras-chave/keywords.

Ensaios Visuais

Os ensaios visuais devem decorrer de pesquisas artísticas consolidadas e ser especialmente concebidos para a publicação na revista Ars. Devem compreender 8 imagens, preferencialmente coloridas, com resolução de 300 dpi, salvas em jpeg ou tiff (imagem vertical: 24 x 18 cm; imagem horizontal: 24 x 36 cm).

Detalhamento sobre a formatação de imagens

1. A revista não se responsabiliza pela obtenção do copyright de imagens; 2. Os autores devem providenciar as imagens que queiram incluir em seus textos; 3. Os autores devem fornecer as legendas das imagens, assim como indicar a posição em que devem aparecer no corpo do texto entre parênteses (fig.x). A revista se reserva o direito de não publicar imagens sem a qualidade necessária para sua correta impressão; 4. As legendas de imagens incluídas ao longo do texto devem seguir o seguinte padrão: Fig. (número em ordem crescente). Autor, Título em itálico, ano. Técnica, dimensões em cm, Localização (nome de museu, coleção etc., se houver), cidade (se houver). 5. As imagens devem estar em jpeg ou tiff e ter 300 dpi (dimensões aproximadas de 17 x 24 cm, proporção que pode variar de acordo com a imagem); 6. Para a versão digital da revista é possível o envio de imagens coloridas. Para a versão impressa será feita a conversão para PB (grayscale); 7. Todas as imagens, seguindo as especificações indicadas acimas, devem ser anexadas no momento de submissão como "documento suplementar" na plataforma OJS.

Para outras informações acesse: http://www.revistas.usp.br/ars/ ou escreva para: ars@usp.br

Doutorado

01. O tempo das mudanças, ocinema e a luta pela apropriaçãodas verdades | um estudo do documentário *Torre Bela* (1978) de Thomas Harlan sobre o processo revolucionário português (1974-1975)
A: Alexandra Sofia Miranda dos Santos
O: Maria Christina de Souza Lima Rizzi
D: 19/06/2017

02. O corpo da arte: a experiência da imagem no ensino contemporâneo das artes visuais
A: Carlos Weiner Mariano de Souza
O: Maria Christina de Souza Lima Rizzi
D: 24/04/2017

03. O autor entre o sujeito: modos de subjetivação no fazer do livro de artista
A: Cristiane Pereira de Alcântara
O: Monica Baptista Sampaio Tavares
D: 04/05/2017

04. À Noite
A: Elisabete Cristina Savioli
O: Joao Luiz Musa
D: 24/04/2017

05. Um crítico em mutação: Frederico Morais e a arte brasileira em três momentos (1966-1973; 1974-1984; 1985-2012)
A: Fernando Augusto Oliva
O: Domingos Tadeu Chiarelli
D: 04/08/2017

06. Orientação ao jardim: andanças por caminhos impermanentes
A: Helena Alexandrino
O: Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim
D: 27/04/2017

07. Situações: da tecnologia à interação entre arte e política
A: Jose Dario Vargas Parra
O: Branca Coutinho de Oliveira
D: 10/05/2017

08. Museu casa da xilogravura de Campos do Jordão: colaboração para formação inicial de professores de artes
A: Maria Cristina Blanco
O: Maria Christina de Souza Lima Rizzi
D: 05/05/2017

09. Montanhas portáteis. reflexões sobre arte, design e narrativa
A: Mauricio Penteado Trentin
O: Gilberto dos Santos Prado
D: 01/06/2017

10. Desenho, fluxo, imagem
A: Paulo Camillo de Oliveira Penna
O: Marco Francesco Buti
D: 20/04/2017

11. Percursos poéticos
A: Taís Cabral Monteiro
O: Marco Garaude Giannotti
D: 05/05/2017

Mestrado

01. Autorretrato
A: Arturo Macedo Perez Gamero
O: Luiz Claudio Mubarac
D: 12/09/2017

02. Atravessamentos - axiomas improváveis
A: Iara Freiberg
O: Maria do Carmo Costa Gross
D: 05/09/2017

ARS é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais.

© 2017 dos autores e da ECA | USP

distribuição: on-line / dos editores

textos: Fairfield
títulos e notas: Din Mittelschrift
papel: Pólen print 90 gr. e couchê 100 gr.

Capa: Mateus Araújo/Foto: Miguel Rio Branco
Ensaio visual: Miguel Rio Branco

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação da ECA/USP

Ars / publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
Vol. 15, n. 30 (2º Semestre 2017), São Paulo.
O Departamento, 2017 - v.; 24 cm.

Semestral
ISSN 1678-5320
1. Arte 2. Artes Visuais 3. Multimídia 4. Crítica de arte
I. Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes II. Universidade de São Paulo

CDD 21. ed.- 700