

ZIZETTE LAGNADO DWEK

**HÉLIO OITICICA:
O MAPA DO PROGRAMA AMBIENTAL**

Volume 1

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia, do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Orientador: Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto

São Paulo

2003

Banca Examinadora

RESUMO

O presente estudo se baseou nos manuscritos até então inéditos de Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980), procurando evidenciar o método que rege sua escrita teórico-prática, “sem a preocupação em criar algo que evolua numa linha daqui para ali”. Para conhecer o mapa do Programa ambiental, implantado pelo artista a partir de 1959, entra-se por qualquer passagem; cada uma de suas proposições, tomada aleatoriamente, é capaz de ativar toda a malha conceitual.

Partindo da experiência da cor, Oiticica inclui o tempo na gênese da obra, rompe com o retângulo do quadro e dá “adeus ao esteticismo”. Instaura suas Ordens para o Ambiental investindo na participação coletiva: o Núcleo, o Penetrável, o Bólide, o Parangolé e a Manifestação ambiental. Integrante do Neoconcretismo, formula, com Tropicália e o Esquema Geral da Nova Objetividade (1967), outras bases para uma arte brasileira de vanguarda. Em 1969, realiza seu plano *Éden*, “campus experimental” com a finalidade de alterar formas condicionadas de comportamento.

Entre 1970 e 1978, Oiticica fixa residência em Nova York. Sua atividade passa a ser “subterrânea”, saída drástica da instituição (museus e mercado). A investigação do problema da imagem o leva a desenvolver linguagens não-narrativas e a cunhar o termo Quase-cinema. Dedica-se à conceituação de *Newyorkaises*, livro-conglomerado que reúne seus novos projetos. Em “Bodywise”, está delineada a sua concepção de corpo, estabelecendo linhas transversais com Lygia Clark, Yoko Ono, Andy Warhol e Vito Acconci, entre outros. A COSMOCOCA — programa *in progress* articula “Bodywise” com “Mundo-abrigo”, outro capítulo de *Newyorkaises*. A saída de Oiticica para o espaço ambiental o coloca em sintonia com outros artistas de seu tempo, como por exemplo Robert Smithson e Gordon Matta-Clark. De volta ao Rio, Oiticica se propõe a “tomar posse” do espaço público.

Integra esta tese um “Glossário do Programa ambiental”, com os verbetes essenciais para a compreensão das invenções de Oiticica.

Palavras-chaves:

Ambiental; Corpo; Estética; Experimental; Representação

RÉSUMÉ

Cette étude, fondée sur les manuscrits jusqu'alors inédits de Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980), se propose de mettre en évidence la méthode qui sous-tend une écriture théorico-pratique, "sans le souci de créer quelque chose qui évolue en une ligne d'ici jusque là-bas", comme dirait l'artiste. Pour connaître la carte du Programme de l'environnement, fondé en 1959, il suffit d'y pénétrer par n'importe quel biais; chacune de ses propositions, choisie au hasard, est capable de mettre en branle le réseau conceptuel.

Oiticica inclut le temps dans la genèse de l'œuvre, en tirant son origine de l'expérience de la couleur. Il rompt la forme du rectangle du tableau et fait ses "adieux à l'esthétisme". Sans cesser d'exiger une participation du spectateur, il établit des Ordres nouveaux pour l'espace ambiant: "Núcleo" (Noyau), "Penetrável" (Pénétrable), "Bólido" (Bolide), "Parangolé" et Manifestation ambiante. Ayant passé par le Néoconcrétisme, il formule, avec "Tropicália" et le "Schème Général pour une Nouvelle Objectivité" (1967), les bases pour un art brésilien d'avant-garde. En 1969, il réalise son plan appelé "Éden", "campus expérimental" dont le but est d'altérer les règles de comportement.

Entre 1970 et 1978, Oiticica fixe résidence à New York. Ses activités deviennent "souterraines", quittant tout-à-fait l'institution (muséale et mercadologique). L'investigation du problème de l'image le conduit à des langages non narratifs et à fonder le terme Quasi-cinéma. Il se dédie à la conception de *Newyorkaises*, livre-conglomérat qui réunit ses nouveaux projets. En "Bodywise", on trouvera les lignes de sa visée sur le corps, ayant pour raies transversales Lygia Clark, Yoko Ono, Andy Warhol et Vito Acconci, parmi d'autres. "COSMOCOCA — program in progress", "Bodywise" et "Monde-abri" sont des chapitres de *Newyorkaises* qui s'articulent entre-eux. L'investissement d'Oiticica sur l'espace ambiant le place en rapport avec d'autres artistes de son temps, comme Robert Rauschenberg et Gordon Matta-Clark. Revenu à Rio, l'artiste met en marche son projet de s'emparer de l'espace public. Un "Glossaire du Programme de l'environnement" s'intègre à la thèse, rassemblant les définitions des mots essentiels à la compréhension des inventions d'Oiticica.

Mots-clé:

Corps; Environnement; Esthétique; Expérimental; Représentation

*Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo
válido e palpável: a nossa realidade.*
Hélio Oiticica, “Posição e programa”, 1966

*Para Celso Favaretto,
com quem derrubo furiosamente,
e para Ana Maria Amaral,
com quem ergo algo válido e palpável.*

Índice

Introdução:	Penetrando o arquivo de Hélio Oiticica	9
Capítulo I:	Adeus ao esteticismo.....	20
Capítulo II:	Corpo ciente, <i>Bodywise</i>	67
Capítulo III:	Mundo-abrigo, mundo como <i>playground</i>	121
Capítulo IV:	De volta ao Rio	164
Conclusão:	Campo experimental e estado de vigília	193
Bibliografia	206

AGRADECIMENTOS

Ao Instituto Itaú Cultural, São Paulo, que, em convênio assinado com o Projeto HO, convidou-me para a Coordenação do Arquivo Hélio Oiticica, de setembro de 1999 a junho de 2002. Minha gratidão especial ao então Diretor Superintendente da instituição, Ricardo Ribenboim, e a meus assistentes da pesquisa: Cauê Alves, Bruno Favaretto, Marina Freire e Alexandra Pescuma.

A Sybil Safdié Douek, que me ajudou a desbloquear o processo da escrita. Aos amigos que me ampararam a cada incapacidade de avaliar a realidade externa: Jeanne Marie Gagnebin, Denise Grinspum, Marcos Moraes, Rivane Neuenschwander e Marina Saleme.

A minha querida irmã Grace, que compreende porque testemunhou.

A Albert, pela persistência comigo. A Maurício e Dahlia, que só me dão alegria.

INTRODUÇÃO

PENETRANDO O ARQUIVO DE HÉLIO OITICICA

Entraremos então por qualquer extremidade, nenhuma vale mais que a outra, nenhuma entrada é privilegiada, mesmo se for quase um beco sem saída, uma estreita passagem, um sifão etc. Procuraremos apenas com quais outros pontos se conecta aquele pelo qual se entra, por quais cruzamentos e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do rizoma, e como imediatamente ele se modificaria se entrássemos por um outro ponto. O princípio das entradas múltiplas impede somente a introdução do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que na verdade se propõe apenas à experimentação.

Gilles Deleuze e Félix Guattari¹

¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975, p. 7. Trad. bras. de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

Parangolé

- | | | |
|-------------------|-----------|--|
| P1 - Estandarte 1 | : 1964 | |
| P2 - Bandeira 1 | : 1964 | |
| P3 - Tenda 1 | : 1964-65 | |
| P4 - Capa 1 | : 1964 | |
| P5 - Capa 2 | : 1964-65 | |
| P6 - Capa 3 | : 1965 | "Pedrosa" |
| P7 - Capa 4 | : 1965 | "Hom. a Hígia Clark" |
| P8 - Capa 5 | : 1965 | (venderosa) "Hom. a Mangueira" |
| P9 - Estandarte 2 | : 1965 | |
| P10 - Capa 6 | : 1965 | (infantil) Dedicada ao |
| P11 - Capa 7 | : 1966 | Capa poema (sexo, violência) |
| P12 - Capa 8 | : 1966 | Capa da hibridade |
| P13 - Capa 9 | : 1966 | Capa: "Cidade, com o" |
| P14 - Capa 10 | : 1966-67 | Capa Poema (estêira) |
| P15 - Capa 11 | : 1967 | Capa Protesto |
| P16 - Capa 12 | : 1967 | Capa Poema (Faixa) |
| P17 - Capa 13 | : 1967 | Capa Protesto |
| P18 - Capa 14 | : 1967 | Capa Protesto |
| P19 - Capa 15 | : 1968 | Capa Guevarista |
| P20 - Capa 16 | : 1968 | Faixa - corpo estranha |
| P21 - Capa 17 | : 1968 | Capa branca - judgou |
| P22 - Capa 18 | : 1968 | Co-autor: Antônio Lame |
| P23 - Capa 19 | : 1968 | Quando capa (complexa) |
| P24 - Capa 20 | : 1968 | Hom. a Caetano Veloso |
| P25 - Capa 21 | : 1968 | Algodão C/6 - Jota 1032 |
| P26 - Faixa 1 | : 1967 | Faixa escrita: Guevarista |
| P27 - Cabeleira 1 | : 1968 | Apropriação de cabeleira de esc. samba |

FASE
PARIS

texto:

hélío oiticica new york mar.22,72

EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL

INSTRUÇÕES PARA IMPRESSÃO

- a) manter a construção do texto como no original, isto é, sem transformar as minúsculas dos comêços de parágrafos-fragmentos, pontuação ,etc. ;não colocar pontos onde não existirem,etc.
- b) as palavras sublinhadas devem figurar em itálicos.
- c) nas citações verificar que maiúsculas e pontuação aparecem como são os originais das mesmas.
- d) cada fragmento é separado do outro por um espaço maior; nos fins de páginas em geral acabam os fragmentos e há portanto espaço duplo entre o último e o da página seguinte, exceto da página 4 para a 5 , onde a primeira linha da 5 é a conclusão do parágrafo-citação de um fragmento de JOHN CAGE.
- e) verificar que na página 4 aparece um ideograma chinês (sol) que deve ser assim reproduzido ou redesenhado para clichê.

êsse texto foi especialmente escrito para JORGE DA CUNHA LIMA,
destinado ao tabloide especial sôbre a Semana de 22 ,Dmingo Ilustrado.

1. O conjunto de documentos

Reunidos, os escritos de Hélio Oiticica formam o Arquivo HO, que revela um percurso singular. Sem hipostasiar o mito do gênio artístico, pode-se dizer que não há precedência desse porte na arte brasileira contemporânea: um artista que não somente deixou uma obra referencial, mas também criou um patamar de reflexão para uma consciência dos fenômenos da cultura, conseguindo abranger poesia, teatro, música, dança, performance, cinema, televisão e comportamento, tudo isso rigorosamente pontuado por uma necessidade de situar a sua “posição estética em relação às suas origens”.

Oiticica cunha uma data-base, 1959, para assinalar o estopim que deflagra um redemoinho de cruzamentos. De 1959 a 1969, suas anotações revelam um artista tomado por um duplo ímpeto: escreve para situar sua posição numa inscrição coletiva², mas também para sinalizar os estados de um pensamento movediço, constantemente reconquistado: “volto novamente a pensar no que vem a ser o ‘corpo da cor’”³; “hoje está para mim mais claro do que nunca”⁴; “quando em 1959, escrevi”; “desde o primeiro ‘estandarte’”⁵; “a descoberta do que chamo Parangolé marca o ponto crucial”⁶; “chamarei, então, Parangolé, de agora em diante a todos os princípios definitivos formulados aqui”⁷; “não há porque levar a sério minha produção pré-59”⁸. Com essa característica, a passagem do quadro para o espaço não pode ser reduzida a uma operação formal nem individual. Oiticica escreve para objetivar uma empreitada que não se limita nele, mas diz respeito à fundação de um espaço, naquele momento, para erguer uma prática artística baseada na experimentação.

O vislumbre de que a obra se constrói no tempo aporta em texto de maio de 1960. Tendo banido de seu repertório os suportes tradicionais (notadamente a pintura-quadro e a escultura com base), Oiticica foi tornando viável aquilo que chamou de “novas ordens”: Núcleo, Bólide, Penetrável, Parangolé — todas com a ação do Participador em sua base, todas convergindo para a “participação ambiental”. Não devem ser apreendidas como “categorias

² “Cada vez que procuro situar a posição estética do meu desenvolvimento, historicamente em relação às suas origens, chego à conclusão de que não só é um desenvolvimento individual muito forte e pessoal, como completa um contexto histórico e cria um movimento, junto a outros artistas. É uma necessidade de grupo, ativa.” Notas. Rio de Janeiro, 13/08/1961. In: FIGUEIREDO, Luciano, PAPE, Lygia e SALOMÃO, Waly (orgs.). *Aspiro ao grande labirinto (AGL)* – seleção de textos de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 33.

³ Notas. Rio de Janeiro, 5/10/1960. In: *AGL*, p. 23.

⁴ Notas. Rio de Janeiro, 21/04/1961. In: *AGL*, p. 30.

⁵ Notas. Rio de Janeiro, 25/11/1964. In: *AGL*, p. 70.

⁶ “Bases fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’”. Rio de Janeiro, novembro de 1964. In: *AGL*, p. 65 (publicado também no catálogo da exposição “Opinião 65”, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro).

⁷ “Posição e programa”. Rio de Janeiro, julho de 1966. In: *AGL*, p. 79.

⁸ Catálogo *Metaesquemas 57/58*; São Paulo: Galeria Ralph Camargo, 1972. Reproduzido no catálogo da exposição itinerante *Hélio Oiticica* (Rotterdam, Paris, Barcelona, Lisboa, Minneapolis, Rio de Janeiro), pp. 27-28.

substitutivas”; são, antes, dispositivos que recusam as tradicionais modalidades artísticas. A partir dessa empreitada, Oiticica ambiciona descondicionar comportamentos.

A partir do texto “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé” (novembro de 1964), Oiticica chega a aventar que as ordens “não estão estabelecidas a priori mas se criam segundo a necessidade criativa nascente”. Preocupado com uma sistematização, mantém algum compromisso com uma hierarquia de ordens e parece apostar tudo na teoria do Parangolé. Nessa perspectiva, a Manifestação ambiental desponta como Ordem de todas as Ordens:

Há como uma hierarquia de ordens na plasmação experimental de Núcleos, Penetráveis e Bólides, todas elas, porém, dirigidas para essa criação de um mundo ambiental onde essa estrutura da obra se desenvolva e teça a sua trama original. A participação do espectador é também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte em geral: é uma ‘participação ambiental’ por excelência. Trata-se da procura de ‘totalidades ambientais’ que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano etc. Essas ordens não estão estabelecidas a priori mas se criam segundo a necessidade criativa nascente.⁹

No catálogo da Whitechapel Gallery, que sediou em 1969 a maior reunião de trabalhos do artista em vida, encontra-se o esboço de uma “gradação” constituída de ordens iniciais e ordens mais abrangentes. Essas Ordens geram uma linguagem própria para compreender as novas formas de manifestação artística, uma vez que as palavras estavam perdendo a eficácia para designá-las. À medida que as invenções surgem, vão sendo simultaneamente classificadas. Ao denominar de Ordem cada etapa de seu Programa, Oiticica desenhou um arco histórico do Renascimento até ele próprio, da pintura de cavalete à utopia urbana preconizada pela Bauhaus. Ora, se este empreendimento narrativo se apresenta pela primeira vez no horizonte brasileiro, no mesmo período em que Oiticica foi ativo, é possível lembrar, sem fazer esforço, uma grande parcela de “artistas críticos” na cena norte-americana que publicam suas estratégias conceituais: Robert Smithson, Dan Graham, Robert Morris, Sol LeWitt, Mel Bochner, Dan Falvin, Yvonne Rainer, Donald Judd, para ficar apenas com os casos de maior notabilidade.

Oiticica não foi apenas um teórico de seu próprio trabalho, mas também de muitos interlocutores, diretos ou distantes.¹⁰ O Arquivo HO compreende tipos variados de

⁹ “Bases fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’”. Rio de Janeiro, novembro de 1964. In: *AGL*, pp. 65-69.

¹⁰ Escreveu notadamente sobre Amílcar de Castro, Ângelo de Aquino, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Jackson Ribeiro, Hugo Rodrigues, Lygia Clark, Lygia Pape, Raimundo Colares, Rubens Gerchman, Solange Escosteguy.

documentos: agendas¹¹, cadernos com pautas e folhas soltas, ora escritas à mão, ora datilografadas. Os assuntos se agrupam em dossiês temáticos, com estudos, plantas ou maquetes para a construção de um trabalho, roteiros para performances e filmes, homenagens e fotografias de artistas que ele acompanhava, anotações para artigos em andamento, entrevistas com seus pares mais próximos, para não falar dos rascunhos em diferentes estágios, versões preparativas e definitivas, sempre com muitas cópias, iguais ou modificadas, transcrições de trechos dos livros que Oiticica estava lendo, formando adendos invariavelmente repletos de instruções de toda sorte. Nos anos 1960 e 70, fichários e cadernos foram suportes privilegiados para artistas, conforme podemos ver na trajetória de exemplos tão díspares quanto Andy Warhol e Vito Acconci. Assim, Oiticica também pertence a essa “família” apegada a registros documentais (que ele titulava e numerava, usando a sigla NTBK¹²), anotações tomadas na rua, e depois passadas a limpo e guardadas em pastas. Oiticica dizia que eram notas de natureza menos pensada, “imprescindíveis”, “rápidas e inadiáveis” e que portanto não poderiam ter sido escritas em casa. Reflexão obsessiva, que atravessava diversas rumações, do ônibus à datilografia com papel-carbono, da mesa de trabalho às incessantes idas ao correio.

Além de numerosos artigos para publicações *underground* (*Flor do Mal*, *Navilouca*, *Pasquim*, *Presença*), parte significativa desse arquivo é constituída de cartas — escrita da profusão e da disseminação. Para uma situação brasileira marcada pela carência de veículos de informação e pela censura militar, esse tipo de comunicação, interpessoal mas com uma tiragem doméstica feita com cópia carbono, foi, além de um meio de armazenar a memória do Brasil sob os anos do autoritarismo, sobretudo a invenção de um meio alternativo para sanar a precariedade de circulação da notícia. Sem abrir mão da crônica comportamental da época, as cartas evidenciam um Oiticica que nunca cessou de pensar o desenvolvimento de seu trabalho. É interessante observar que ele usou o termo “diário” para reunir certas idéias, dando um significado mais denso àquilo que se entende comumente por um registro de

É interessante analisar como a história foi seletiva com alguns expoentes da época que desapareceram da cena, da mesma forma que testemunhamos os valores que restaram dos Salões descritos por Baudelaire. A versatilidade multidisciplinar levou HO a escrever também sobre música popular brasileira (Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Gilberto, Jorge Ben, Jards Macalé) e sobre seus ídolos do rock internacional (Alice Cooper, Bob Dylan, Mick Jagger, Jimi Hendrix, entre outros).

¹¹ O Arquivo HO denominou “agenda” tanto o caderno com a seqüência impressa do dia-a-dia, como anotações de compromissos, encontros, apontamentos pessoais, tarefas, despesas e informações práticas – pistas valiosas para a reconstituição de uma cronologia biográfica. Em 20/05/1978, o artista se auto-alegoriza e inicia um caderno sob a rubrica “Diajournalio”. Toda vez que for mencionado o Arquivo HO, estamos remetendo aos documentos do Programa Hélio Oiticica, disponíveis no endereço eletrônico www.itaucultural.org.br

¹² NTBK: notebook, sem as vogais. A supressão de vogais das palavras é uma síncope praticada também pelos grafiteiros de rua. A sucessão de consoantes permite criar uma aspereza na linguagem.

impressões cotidianas: “Esse diário é para mim, desenvolvimento de pensamentos que me afligem noite e dia, mais ou menos imediatos e gerais. Não sei se há continuidade de um dia para o outro ou se há fragmentação de assuntos ou idéias, o que sei é que é vivo, documento do que quero fazer e do que penso. Para mim anotações e não formulações de idéias é o que são mais importantes. São, pelo menos, menos ‘racionais’ e mais espirituais, cheias de fogo e tensão. Detesto formulações e dogmas. Chega de intelecto”¹³.

Face a um academicismo que ele denunciava, contra os excessos racionalistas e a “patrulha” intelectual, Oiticica inventou um léxico de conceitos. Hoje, fazem parte do vocabulário artístico e constituem novas formas de pensamento — “categorias vivas”, digamos assim. Diante da multiplicidade dessa terminologia, é preciso distinguir duas famílias de palavras: as que ele cunhou e aquelas que já circulavam entre os teóricos da arte mas que foram desviadas de seu sentido, apropriadas para serem afinadas dentro de seu Programa. Deste grupo de palavras redefinidas, que ganham uma especificidade ausente dos manuais vigentes da história da arte — assim como o uso do termo “pós-moderno” por Mário Pedrosa se diferencia daquele difundido por autores como Jean-François Lyotard —, fazem parte Ambiental, Antiarte, Apropriação, Construtivo, Experimental e Vanguarda brasileira, para ficarmos por enquanto apenas com os mais recorrentes.

É necessário ter cautela para não tratar o vocabulário de Oiticica como jargão.¹⁴ Sem esse cuidado, acaba-se passando por cima do princípio das “entradas múltiplas” tão valorizado por Deleuze e Guattari, traindo “uma obra que na verdade se propõe apenas à experimentação”. Mesmo assim, o caráter nômade desse repertório e o estorvo que representa sua tradução para outras línguas continuam constituindo desafios para os defensores de “uma presumida competência”.

Seguindo passo a passo a terminologia conceitual de Oiticica, torna-se perceptível a crítica contra, em primeira instância, os formalistas¹⁵ e, nos anos 70, as descrições

¹³ Arquivo HO. Notas em fichário preto com folhas datilografadas. Rio de Janeiro, 22/02/1961.

¹⁴ Lembramos aqui de uma resposta dada por Gilles Deleuze em entrevista para o jornal *Libération* (Paris, 23/10/1990): “Às vezes censuram-nos por empregarmos palavras complicadas a fim de ‘parecer chique’. Isso não só é maldoso, é idiota. Um conceito ora necessita de uma nova palavra para ser designado, ora se serve de uma palavra ordinária à qual dá um sentido singular.”

¹⁵ Para HO, “formalistas” designa artistas geométricos. Trata-se de um uso pejorativo do termo, com a finalidade de criticar a não-dinamização do espaço; o artista preferia o termo “construtor”, em consonância com a proposta de Mário Pedrosa para um “novo construtivismo”. O sentido de “formalista” não corresponde, portanto, a nenhum dos usos consagrados: não se refere ao formalismo russo, nem à crítica formalista comumente atribuída a Clement Greenberg. A questão da “forma” permeia vários textos de HO até a primeira metade dos anos 60, notadamente “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade” (1962, reproduzido no *AGL*, pp. 50-63). O artista procura eliminar a representação e valorizar a “apresentação”: “Forma é então uma síntese de elementos tais como espaço e tempo, estrutura e cor, que se mobilizam reciprocamente.”

periodicizantes das narrativas históricas do Modernismo — o que nos permitirá inclusive alinhá-lo aos movimentos antiformalistas que emergiram em meados dos anos 60 nos Estados Unidos, questionando as categorias tradicionais na arte (a pintura, a escultura, o objeto). Até hoje, as anotações de trabalho de Oiticica configuram um acervo que transcende os paradigmas da Estética entendida como disciplina, prestando-se a uma tentativa de incluir em seu Programa práticas “menores” de expressão na sociedade (não confundir com as minorias antropológicas que serviram de base para o multiculturalismo).

2. Uma escrita teórico-prática

Fosse apenas isso, já seria o bastante. Mas a escrita de Oiticica não se reduz às notas de conteúdo teórico. Dentro de seus Bólides e Parangolés, certas expressões verbais persistem e se tornaram estribilhos para uma geração que sequer o conheceu: “Da adversidade vivemos” (1964), “Estou possuído” (1966), “Incorporo a revolta” (1967), “Mergulho do corpo” (1967), “Seja Marginal Seja Herói” (1968). Há de ser observado que Oiticica, cujos mais antigos manuscritos são peças de teatro¹⁶, redigiu ainda uma pequena série de “lyrics: poemas”, talvez numa vontade de eventualmente musicá-la. Chamou esses escritos de “poética secreta”: correspondiam, segundo ele, a uma “imperiosa necessidade verbal”, “exatamente o oposto da minha obra plástica, toda orientada para uma expressão que exclui o passageiro, os acidentes mesquinhos, apesar de os abarcar”¹⁷.

Em sua compulsão classificatória, conceituou uma “escrita prática”, em oposição aos artigos de cunho “teórico”. Em 1968, Oiticica afirma estar atravessando uma fase rica de redação, cujos produtos separa em duas categorias: de um lado, as cartas e as notas focadas em problemas advindos de posições artísticas; de outro, os “textos práticos”, ou vivências, que, por sua vez, são divididos em “contos” e “autos”.¹⁸ Quis reinventar o “conto”, por meio de narrativas breves e não-lineares, sem regras de sintaxe, seguindo um fluxo de associações livres de idéias. Os contos, afirma, “são para mim o que de mais importante escrevi”. Gênero do ritmo puro, não poderiam corresponder aos equivalentes de “conto” na língua inglesa, “tale” ou “short story”. O artista prefere ficar com a não-tradução, “assim como aqueles CANTOS de Pound são cantos em não importa que canto sejam traduzidos”. Já o vocábulo

¹⁶ Várias peças de teatro, escritas em sua maioria entre 1952 e 1953, estão digitalizadas no Arquivo HO, uma delas com o sugestivo título “A primeira peça existencialista brasileira”.

¹⁷ Arquivo HO. Notas. Rio de Janeiro, 21/07/1964.

¹⁸ Cf. Arquivo HO. “Carta para Raimundo Amado”. Londres, 14/11/1968.

“auto” reúne escritos de teor “autobiográfico”, em que “o factual se reveste mais de percepções do que de relatos.”

Todas essas referências chegam de amizades cultivadas no ambiente da poesia concreta, de Haroldo de Campos em especial. Expressões propositalmente “redundantes”, como “cor-cor”, “propor propor”, “consumir o consumo” e “experimentar o experimental”, são indicadores de uma espessura que o artista queria atribuir à linguagem. Cunhar pares híbridos é outro jogo semântico freqüente, como em “Quase-Cinema”. Ora Oiticica chega às coisas por aproximações (“quase” significa permanecer no limite), sem querer defini-las a fim de não aprisionar as infinitas possibilidades de sentidos por vir, ora usa o hífen e efetua fusão de vocábulos. Deste modo, qualquer revisão ortográfica deveria ser ponderada, sob o risco de provocar leituras equivocadas. Há claras diferenças, por exemplo, entre escrever “cor, tempo e estrutura” ou, criando uma palavra composta, “cor-tempo e estrutura”. Em dezembro de 1959, “cor tempo” ainda é grafado sem hífen, ao passo que “cor-luz” já possui este sinal. Nessas alturas, “cor tempo” é sinônimo de “cor metafísica”, denotando fortes ressonâncias da leitura de *Do Espiritual na Arte* (1911) de Wassily Kandinsky. Sabe-se que com “cor-tempo” a cor passa a ser compreendida em sua dimensão temporal, a duração, e portanto na dimensão vivencial do sujeito dentro da cor. Transcrições, encontradas no arquivo, de suas leituras pessoais de Henri Bergson acerca de “duração” e “intuição” permitem recuperar a mobilidade dos sentidos da cor para Oiticica, elemento a partir do qual inaugura sua vontade de transformação.

Embora dono de uma sólida bagagem teórica, Oiticica não a utilizou sem manifestar uma necessidade de “desintelectualização”, acompanhada de comentários ferozes contra a crítica de arte e os acadêmicos, parodiando os “artistas sérios” nas linhas e entrelinhas. Fez a opção pela vida e amou autores de escrita delirante, como Antonin Artaud, Arthur Rimbaud, Ezra Pound, Gertrude Stein, James Joyce, Joaquim de Souza Andrade, Freud e Nietzsche, entre muitos outros. Quando passa a residir em Nova York, sua escrita envereda por um bilingüismo particular que traduz a fusão cultural na qual mergulha. Assim, não se pode alegar que ele tenha se desligado das referências brasileiras. Pelo contrário: os textos do período vivido em Nova York (*Newyorkaises*) absorvem as informações da metrópole eleita pelas neovanguardas, mas mantêm os olhos voltados para o Brasil — terra que, após ter inspirado *Tropicália*, ganhara um fraseado musical: “subsolo, sub América, subterrâneo do desconhecido, subfraseado, submar, subir ou descer no hemisfério sul, subverter ou correr,

subliminar desejo de vencer e construir”. Esse trecho se encontra em “Subterrânia 2”¹⁹, momento de glorificação do tropical e anteparo ao *underground*.

A palavra “subterrânia” inexistente no dicionário de língua portuguesa. Poderia designar simplesmente o “subterrâneo”, mas trata-se de um conceito. Tudo indica que houve uma modificação voluntária da grafia, já pensando na consonância com outras posições do Programa ambiental que terminam em “ália”, como *Tropicália* e *Marginália*. Oiticica converte as palavras em equipamentos de uso pessoal, acessórios a serviço de sua “parafernália”, diz Haroldo de Campos, fazendo *Subterrânia* adquirir a dimensão simbólica de uma extensão territorial, continente inventado. Há muitos exemplos: *RHODISLÂNDIA*, nome dado ao projeto ambiental realizado na Rhode Island University de Kingston (29/11 a 17/12/1971), e *MACALÉIA*, a ser construído em homenagem a Jards Macalé²⁰. Onde fica o “sub-sub”?

O sufixo “ália” pretendia operar o corte epistemológico. Acopla-se para combater a doutrina dos ismos e neos, da historicização dos movimentos de vanguarda, da conversão de *Tropicália* em Tropicalismo. Não há continuísmo sem conformismo — esta é a guarda que não se pode baixar. Em 1974, Oiticica constata que o Parangolé não alcançou a tão desejada “posição ética”, não conseguiu deixar de ser objeto estético para tornar-se um modo vivencial. Seria preciso voltar a ele, sem contudo fazer conciliações.

Compor expressões complexas, nem sempre utilizando hífen, indica a prática de um pensamento à deriva, todos os pontos do Programa ambiental podendo se encadear infinitamente — corpo-ambiente, ambiente-comportamento, célula-comportamento. Outras vezes, trata-se de eliminar uma ambivalência, aproximar valores distantes e estabelecer uma reciprocidade. Há casos estridentes de terminologias quilométricas, como “Ready Constructible (Made) Object”. Ou casos em que a linguagem entra em combustão e as palavras se amalgamam, produzindo vocábulos intensos como “Apocalipopótese” e “margintropicália”²¹.

Em suma, basta ler as obsessivas “instruções para impressão” anexadas aos artigos que seguiam para publicação, nas quais Oiticica menciona uma série de recomendações acerca da tipografia, do espaçamento das linhas e da divisão dos parágrafos. Por exemplo: “transcrever a palavra composta plasmística exatamente como está escrita, com dois acentos, um grave e

¹⁹ Arquivo HO. Notas manuscritas. 29/10/1969. Uma versão similar se encontra em *AGL*, p. 127.

²⁰ Arquivo HO. Index Card, Rio de Janeiro, 01-05/set/1978: “telas de arame cores primárias / + branco: B(lue) R(ed) Y(ellow) / W(hite) / entrada / jardim / JARDIM feito de areia branca e choice de plantas pedras escombros.”

²¹ Arquivo HO. Poesia sem título. Rio de Janeiro, 10/09/1968.

um agudo. Grato. HO.”²² Inserindo-se no tempo de produção capitalista da imprensa, insiste que sua minúscula é minúscula e sua maiúscula, maiúscula; seu negrito é negrito e seu sublinhado assim deve vir; que subterrânea será doravante sublinhada e grafada em minúscula. Isso não é mero capricho. Com instruções tão precisas, é possível afirmar que, mesmo encontrando grafias fora das regras, havia um rigor regendo a escolha entre antiarte ou anti-arte, metaesquema ou meta-esquema, supra-sensorial ou suprassensorial, subterrânea ou subterrânea. Um dos primeiros rascunhos da Cosmococa se refere a idéias como “não-script fala-script falácia etc.”²³. Não há como deixar de ventilar tamanho tributo ao patrimônio do pensamento - fino tratamento da escrita e a exuberante oralidade²⁴.

²² Arquivo HO. Trecho de documento sem título sobre o Crelazer. 14/01/1969.

²³ Arquivo HO. “just before midnight”. Nova York, 24/06/1973. In: NTBK 2/73, p. 51.

²⁴ Cf. verbetes *Héliotape*, *Play-papo* e *Rap-play* no vol. II desta tese (“Glossário do Programa ambiental de Hélio Oiticica”).

PLANTA DA PROJEÇÃO NO CHÃO DO NÚCLEO MÉDIO 1 (NC 3)

Os números correspondem à numeração das placas.

As letras em parenteses que se seguem a esses números, ao nível:

A - alto

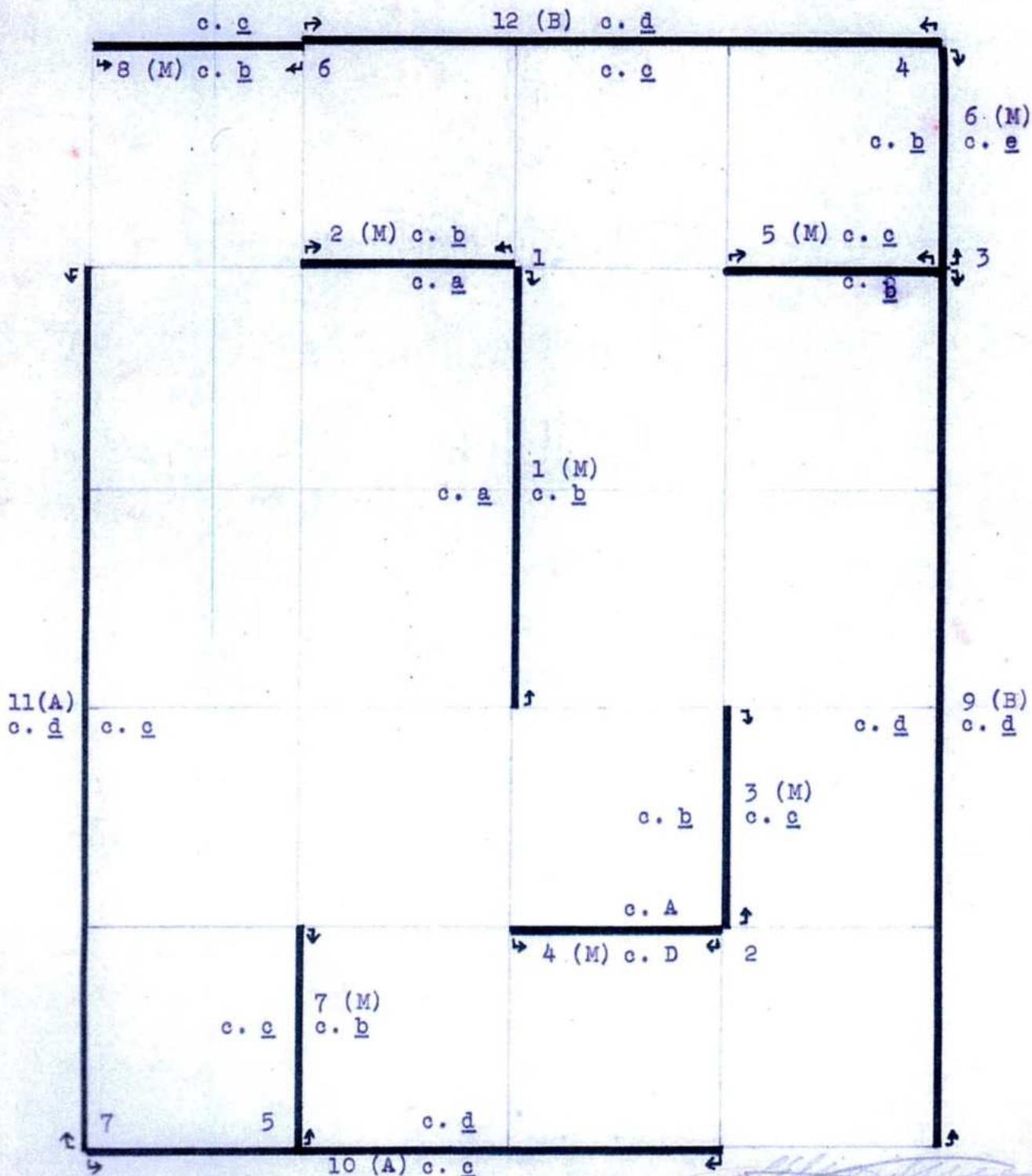
M - médio

B - baixo

(ver corte lateral do núcleo, também)

Os números em círculo são os correspondentes às junções, e são colocados nas extremidades das placas onde estas se encontram.

A letra c. e a cor e a letra que se segue de a a e, corresponde a qualidade da mistura, que está especificada no catálogo do autor.



Planta de projeção no chão do Núcleo médio 1 (NC3)
Cf. Catálogo "Obra e Estratégia"

CAPÍTULO I

ADEUS AO ESTETICISMO

Adeus, ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre, do tema ou do lema.

HO, “Crelazer”, Londres, 14/01/1969

Nous choisissons notre monde et le monde nous choisit.

Maurice Merleau-Ponty, “La liberté”, *Phénoménologie de la perception*



B47 Bólido-caixa 22 (poema-caixa 4), *Mergulho do corpo*, 1966-67
Cf. Catálogo "Obra e Estratégia"

1. Da vontade construtiva à posição ética

Há dois fatores pontuais que determinam a pertinência da produção teórica e prática de Hélio Oiticica no debate contemporâneo: o sentido de construção, que está na base da experiência neoconcreta, e o de desestetização, processo que deriva do rombo aberto por Marcel Duchamp com o *ready-made*²⁵. Ao longo de cerca de vinte anos, Oiticica falará de inúmeras “superações”, mas apenas duas serão efetivamente realizadas, não porque as demais tenham malogrado, mas porque são precisamente estas as que sintetizam toda sua marcha, a primeira sendo condição necessária para a segunda: a superação da pintura-quadro (e do objeto-escultura) e a superação do modelo de exposições (com as Manifestações ambientais). A finalidade dessas estratégias é liquidar a mediação, isto é, a representação.

A importância de Oiticica para uma discussão contemporânea do espaço pictórico é equiparável à de Jackson Pollock, ambos tendo estendido os limites da pintura para o espaço, e, por meio da ação, aspirado a uma “arte total”. A presença deste artista no Programa HO ficou um tanto apagada em virtude da resistência, de modo talvez excessivo, ao gestual e ao tachismo, estilos acusados de “irracionalismo” pelos artistas concretos. Somente recentes contribuições críticas conseguiram restituir a Pollock seu caráter “construtor”, independente da tônica informal do *dripping*²⁶. Mais entusiasta que Mário Pedrosa, Oiticica compreendia Pollock como desintegrador do espaço bidimensional, responsável por uma arte não-naturalista — “explosão” é o termo-chave que qualifica seu interesse por Pollock. Em frase lapidar, sugere um *virtual* em processo, com ressonâncias do *élan vital* de Bergson: “Para mim a pintura de Pollock já se realiza virtualmente no espaço”²⁷. “Élan vital” significa aqui

²⁵ Cf. FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 18: “Ao situar-se no cruzamento de duas grandes linhas de modernidade, a construtivista e a duchampiana, a experimentação de Oiticica estabelece uma original composição de sentido de construção e desestetização.” Cf. também, do mesmo autor, “Por que Oiticica?”. In: *Por que Duchamp?* São Paulo: Paço das Artes, Instituto Itaú Cultural, 1999.

²⁶ A importância de Pollock encontra justeza no Brasil quando o crítico Clement Greenberg, conhecido por sua defesa da abstração da pintura norte-americana, é traduzido para o português (*Arte e Cultura*, São Paulo, Ática, 1996). Para ligar a abstração à modernidade, Mário Pedrosa elege Calder, artista com sala especial na II Bienal Internacional de São Paulo. Klee e Mondrian também ganham destaque nessa mostra de 1953. As frases de Pedrosa sobre Pollock serão sempre de natureza restritiva: “Pollock emaranha-se sem saída no próprio gesto, como um soldado da guerra nos arames farpados das trincheiras [...]. O artista americano, sem perspectiva, não consegue fazer *distância* entre o seu ego e a realidade, entre o mundo e sua visão estática e sua obra: daí emaranhar-se nela, *transformando sem o querer em ator*. (Eis aí as belezas da *action painting*). Conseqüentemente, coerentemente, acaba destruído na própria trama, na própria engrenagem (e não apenas em sentido estrito, mas moralmente também, pois volta, antes de morrer, à figura).” PEDROSA, Mário. “Da abstração à auto-expressão” (1959). Reproduzido em AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 35-47. Essa opinião se mantém na entrevista publicada em COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella (orgs.). *Abstracionismo geométrico e informal*, p. 107: “Pollock era um improvisador, de um individualismo chegado ao extremo.”

²⁷ Notas, 16/02/1961. In: *AGL*, p. 27.

uma inserção do tempo (a duração) na matéria (a pintura). Com efeito, a expansão dos gestos do artista norte-americano para fora do plano da parede, convertendo a tela em arena, na célebre formulação de Rosenberg, constitui para a teoria da arte contemporânea um passo decisivo na discussão do ilusionismo pictórico. Ajuda a compreender que as telas de Pollock, embora bidimensionais, são “acontecimentos”: “What was to go on the canvas was not a picture but an event.”²⁸ Para Oiticica, a contribuição de Pollock “parte da estrutura”, “provoca um verdadeiro abalo sísmico na própria estrutura do quadro”, “quebrando assim todo e qualquer privilégio do quadro de cavalete”: “A ação [...] é o ‘princípio gerador’ da pintura pollockiana. Sua atitude diante dos problemas da pintura o coloca ao lado de artistas como Kandinsky e Mondrian, pela sua radicalidade completa e pela precisão das suas intenções.”²⁹

Em seu estudo sobre o Neoconcretismo, Ronaldo Brito afirma que “à idéia concreta do tempo como movimento mecânico ele opôs o tempo como *duração* e como virtualidade.”³⁰ A recorrência da palavra “virtual” nos escritos de Oiticica tampouco é capturável pela percepção fenomenológica. Torna-se essencial uma revisão da leitura fenomenológica do desenvolvimento do Programa ambiental. Leitor de Bergson, Oiticica faz uso de uma noção cuja embreagem ativa reflexões muito precisas na filosofia³¹. Tudo indica que inclui o tempo na gênese da obra assim como Bergson insere a duração na matéria — e nesse sentido ambos convergem ao confundir este movimento com a Vida, proporcionando o *élan vital* anteriormente evocado. De fato, o que vale tanto para Pollock quanto para Oiticica é que a trajetória para o espaço começa com a ambição de uma inscrição no campo da experiência e não mais da representação. Oiticica se interessa por Pollock para angariar argumentos a favor do processo de transformação da pintura-quadro. Os *Metaesquemas* (realizados em sua maioria entre 1957-58), embora formalmente muito diferentes da pintura-ação, exibem conceitualmente o mesmo problema, isto é: o “conflito entre espaço pictórico e extra-espaço”. As várias definições dos *Metaesquemas* sempre apontam para um virtual que se atualiza:

²⁸ ROSENBERG, Harold. *Tradition of the New*. Nova York: Horizon Press, 1959. Publicado originalmente sob o título “The American Action Painters”, na revista *Art News*, nº 8, dezembro de 1952.

²⁹ “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. In: *AGL*, p. 59.

³⁰ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 49. Para o autor, “o neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão”. Sobre a questão do tempo neoconcreto, ver pp. 67-70.

³¹ Cf. DELEUZE, Gilles, “L’*élan vital* comme mouvement de la différenciation”. In: *Le bergsonisme*. Paris: PUF, 1966, p. 99: “[.] quelle est la nature de ce Virtuel, un et simple? Comment se fait-il que, déjà dans *Les Données immédiates*, puis dans *Matière et Mémoire*, la philosophie de Bergson ait donné tant d’importance à l’idée de virtualité, au moment où elle récusait la catégorie de possibilité? C’est que le ‘virtuel’ se distingue du ‘possible’, au moins de deux points de vue. D’un certain point de vue en effet, le possible est le contraire du réel, il s’oppose au réel; mais, ce qui est tout différent, le virtuel s’oppose à l’actuel. Nous devons prendre au sérieux cette terminologie: le possible n’a pas de réalité (bien qu’il puisse avoir une actualité); inversement, le virtuel n’est pas actuel, mais possède en tant que tel une réalité.”

“nem pintura, nem desenho”; “uma coisa que fica entre”; “uma evolução da pintura”; “abertos às estruturas abertas”; “prevêem possibilidades paralém da pintura”. É curioso observar que existem poucas notas sobre os *Metaesquemas* enquanto estes estão sendo feitos e que, entre 1972-73, Oiticica reflete acerca desse momento da produção, anterior a 1959, afirmando que “não há porque levar a sério” esses guaches sobre papel, mas reiterando sua condição em termos potenciais:

são metaesquemas porque eu me sentia fazendo algo como q preparação para algo mas q não era: era processo q conduziu à saturação crítica do “fim do quadro” no meu processo geral evolutivo: daí a sensação erroneamente tomada como “preparação para algo” de estar sempre fazendo algo inacabado sem q unitariamente fossem metaesquemas-obras terminadas: lembro-me q eram pintura na minha abordagem na época: a sensação de preparação e de inacabado não advinham de q eu os tomasse como ‘desenho’ inferior à ‘pintura’ mas sim ao q a pintura ficava na época reduzida pra mim: o conceito de metaesquema me veio há pouco tempo, muito depois portanto.³²

Percebe-se que um trabalho pode anteceder quinze anos sua conceituação. Nesse caso, Oiticica tira partido do prefixo “meta”. Os Metaesquemas se apresentam como uma nebulosa no Programa HO, acompanhada de uma auréola intuitiva e virtual, as “possibilidades paralém da pintura”. O artista reconhece que não havia inserido o tempo nessas obras (“espaço sem tempo: frestas no plano mudo”³³) e que, por isso, os *Metaesquemas* eram circunscritos a uma discussão da pintura bidimensional. O ilusionismo inerente ao espaço pictórico, primeiro inimigo declarado, conduz Oiticica a perfazer uma obsessiva análise de suas eleições³⁴. As notas que refutam o quadro revelam uma dedicação para “reescrever” os problemas basilares da arte (espaço e tempo, cor e luz) e combater as categorias estéticas, sem contudo deixar de inaugurar vínculos com a teoria da arte.

“A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”³⁵, redigido em 1962, é um texto-baliza de Oiticica para acompanhar as particularidades do projeto construtivo brasileiro em relação ao Construtivismo russo. A redefinição do sentido de construtividade surge de saída a partir de uma chave brasileira, o “novo construtivismo”

³² Arquivo HO. Notas. Nova York, 18/07/1973. In: NTBK 1/73, pp. 18-19.

³³ Publicado em folheto de exposição na Galeria Ralph Camargo, São Paulo, 30 out. a 17 nov. de 1972. Em Nova York, HO, tomado por graves crises financeiras e refratário às solicitações do mercado, encontra nos *Metaesquemas* um meio de revalorizar sua própria “evolução”.

³⁴ A “revolução” na cor será creditada a Seurat e Robert Delaunay. A propósito dos predecessores de HO, ver FAVARETTO, Celso. “Margens do Programa”. In: op cit, p. 33: “Já a experiência neoplástica, especialmente a de Mondrian — este, juntamente com Maliévitch, um dos deuses de Oiticica —, interessa-lhe enquanto esforço de codificação rigorosa de um sistema de arte: invenção de uma gramática”.

³⁵ Publicado na revista *Habitat*, nº 70 (São Paulo, dezembro de 1962) e em *AGL*, pp. 50-63.

alentado por Mário Pedrosa. De olho na definição da vanguarda brasileira, Oiticica faz um apelo para consolidar sua premissa: “Mário Pedrosa foi o primeiro a sugerir de que se trata essa experiência de um novo construtivismo, e creio ser esta uma denominação mais ideal e importante para a consideração dos problemas universais que desembocam aqui através dos múltiplos e sucessivos desenvolvimentos da arte contemporânea. A tendência, porém, é a de abominar os ‘neos’, ‘novos’ etc., pois poderiam retomar como indicação a relação com certos ‘ismos’ do passado imediato da arte moderna.”³⁶ Em seguida, Oiticica reconsidera o construtivismo a partir da experiência russa de Wladimir Tatlin, El Lissitzky e Kasimir Malévitch, dos irmãos Antonin Pevsner e Naum Gabo; atravessa as várias fases do cubismo, as teorias kandinskianas da arte abstrata; faz um compêndio de “artistas-construtores” com dezenas de nomes, de Max Bill a Willem de Kooning, passando por Yves Klein, Pollock, Louise Nevelson, Mark Tobey e Rothko, para citar apenas alguns. O “construtivismo” de Oiticica se funda portanto sobre duas torrentes, as vanguardas históricas européias e a necessidade de um Brasil moderno, sem deixar de reiterar, a cada instante, a luta contra o formalismo:

É lógico que o espírito de construção frutificou em todas as épocas, mas na nossa esse espírito tem um caráter especial; não a especialidade formalista que considera como “construtivo” a forma geométrica nas artes, mas o espírito geral que desde o aparecimento do Cubismo e da arte abstrata (via Kandinsky) anima os criadores do nosso século. [...] Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os *construtores*, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea [...].³⁷

Ora, o Brasil daqueles anos exige uma equação difícil: veicular valores universais sem perder a fisionomia da singularidade. O que equivale a difundir valores próprios sem cair na chave do nacionalismo. O construtivismo em pauta na época de Oiticica permanecia em consonância com o imperativo moderno dos anos 20³⁸: dar continuidade ao projeto de “construir um Brasil”. Em seu estudo sobre o artista, Favaretto estabelece uma

³⁶ “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. In: *AGL*, p. 54.

³⁷ *Idem*, p. 55.

³⁸ Cf. FAVARETTO, Celso. “Modernité et nationalisme: l’art moderne au Brésil”. In: GALARD, Jean (org.). *Ruptures: de la discontinuité dans la vie artistique*. Paris: Musée du Louvre / École nationale supérieure des beaux-arts, 2002.

correspondência entre “vontade construtiva” na arte, daqui e de fora, para reforçar a tese de um Brasil engajado na construção de uma nova sociedade³⁹:

“O ‘sentido de construção’ vem de encontro à ‘máxima contingência’ a que se submetem os artistas: entregar-se à ‘construção do mundo do homem’ — utopia moderna, especialmente do construtivismo, de estabelecimento de novas relações estruturais e humanas, através da criação de ambientes que não sejam meramente utilitários e racionais. Para isso, a contribuição da nova realidade plástica construtiva em que se fundem arquitetura, escultura e pintura é da maior importância. O fim da arte é a sua realização no urbanismo generalizado: a isto se dedicariam os artistas marcados pelo ‘sentido de construção’.”⁴⁰

Ao longo dos escritos de Oiticica deve-se ainda prestar atenção ao emprego da palavra “estrutura”. Ela já diz “construção” e “processo”, essenciais na elaboração de um método próprio que vai se esclarecer no bloco “Bodywise” de *Newyorkaises*. Sem ela, toda a compreensão da cor seria reduzida a uma mera superposição de pigmento sobre um suporte circunscrito (a saber, o retângulo do quadro). No diálogo entre artista e matéria, a cor se temporaliza. O que significa ler “branco em cima, branco em baixo”, sentença que abre a página de maio no fichário de 1960? Ou trabalhos com uma só cor e pinceladas em duas direções?⁴¹

Toda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Havia eu então chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores diferenciadas, ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em uma ou duas direções. Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes *fundo*, ou também *suporte* para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro.⁴²

Oiticica procura transcender as propriedades físicas dadas *a priori* pelos materiais da arte. Na gênese de seu conceito de espaço reside, novamente com uma forte ressonância de

³⁹ Cf. FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*, p. 34-35: “A integração da arte abstrata no Brasil, durante os anos 50, significou a assimilação programática de desenvolvimentos construtivos, a reproposição da modernidade, ao estender as pesquisas do modernismo de 22 e, particularmente, a reposição da questão do valor social da arte.”

⁴⁰ Idem, p. 30.

⁴¹ As placas quadradas que aderem ao muro, chamadas de *Invenções*, têm uma única cor num só tom.

⁴² “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. In: *AGL*, p. 50

suas leituras de Bergson⁴³, uma percepção da extensão da cor como “duração”. “Desenvolvimento nuclear da cor”, definiu Oiticica: “Daí, ao se desenvolver tudo para o espaço, a cor começou a tomar a forma de um desenvolvimento a que chamo nuclear; um desenvolvimento que seria *como se* a cor pulsasse do seu estado estático para a duração [...]”.⁴⁴ A intuição desempenhará um papel fundamental no diálogo do artista com a obra:

O que vale não é a relação matemática da cor, ou eurrítmica, ou medida por processos físicos, mas a sua significação. Um laranja puro é laranja, mas se colocado em relação com outras cores, ele será ou vermelho-claro ou amarelo-escuro, ou outro tom de laranja; seu sentido muda conforme a estrutura em que esteja contido, nascida do diálogo intuitivo do artista com a obra, na sua gênese, varia intimamente de obra para obra. A cor é, portanto, significação, assim como os outros elementos da obra; veículo de *vivências* de toda espécie (*vivência*, aqui, num sentido englobativo, e não no sentido vitalista do termo). A gênese da obra de arte é de tal modo ligada e participada pelo artista, que já não se pode separar matéria de espírito, pois, como frisa Merleau-Ponty, matéria e espírito são dialéticas de um só fenômeno. O elemento condutor e criador do artista é a intuição, e, como disse certa vez Klee, “em última análise a obra de arte é intuição, e a intuição não poderá ser superada.”⁴⁵

Estas considerações conectam-no com a arte não-representativa de Mondrian, cujas palavras são qualificadas de “proféticas” por se referirem a um futuro, próximo ou distante, “em direção ao fim da arte como uma coisa separada do ambiente que nos circunda”⁴⁶. Contudo, levam-no também a abandoná-lo em virtude de outra necessidade: Oiticica enfrenta o conceito de “temporalidade”, subjacente ao de duração. O tempo se insinua nesses

⁴³ Em dezembro de 1959, aos 22 anos, HO já sublinha a importância da inserção do tempo no espaço: “O espaço existe nele mesmo, o artista temporaliza esse espaço nele mesmo e o resultado será espaço-temporal. O problema, pois, é o tempo e não o espaço, dependendo um do outro. Se fosse o espaço, chegaríamos, novamente, ao material, racionalizado. A noção de espaço é racional por excelência, provém da inteligência e não da intuição (Bergson).” (AGL, p. 16). Franklin Leopoldo e Silva explica como a música constitui uma crítica à concepção de um tempo que “não passa” na filosofia platônica e se aproxima melhor do conceito de Duração: “A sucessão difere da justaposição porque na sucessão o movimento de passagem importa mais do que os estados que se sucedem. Por isso a sucessão, quando não contaminada pela justaposição espacial, nos fornece uma representação mais verdadeira do tempo, já que este é inseparável de passagem e movimento. Essa continuidade sucessiva pela qual os estados engendram-se como que fluindo uns dos outros, sem que isso anule a diferença entre eles, Bergson chama de *duração*. É algo que apreendemos na instância profunda do nosso Eu, sem que possamos representar adequadamente por palavras ou imagens.” Cf. Programa Hélio Oiticica (www.itaucultural.org.br).

⁴⁴ “Cor tonal e desenvolvimento nuclear da cor”. Rio de Janeiro, 17/03/1962. In: AGL, p. 40. “Como se” é grifo nosso para acentuar o sentido de virtual que sobressai dessas linhas.

⁴⁵ “Espaço”, texto reproduzido sem localização e sem data. In: AGL, p. 49. Rascunho encontrado em fichário do Arquivo HO, 08/11/1960.

⁴⁶ “Mas este fim é ao mesmo tempo um novo começo. A arte não apenas continuará, mas realizar-se-á mais e mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será criada. A pintura e a escultura não se manifestarão como objetos separados, nem em forma de ‘arte muralista’ ou ‘arte aplicada’, mas, sendo puramente construtivas, ajudarão na criação de ambiente não meramente utilitário ou racional, mas também puro e completo em sua beleza.” Citação de Mondrian transcrita por Oiticica no Rio de Janeiro, natal de 1959, e reproduzida em AGL, p. 17.

precursores da superação do quadro, mas será preciso uma experiência alargada, só proporcionada ao se inserir duração na matéria, para realmente “ativar o espaço”, como escreve Oiticica, criticando o espaço estático. Com a primeira série de maquetes dos *Núcleos* tendo definido, em 1961, que cor é estrutura e que o espaço é ativado com a incidência do tempo, a cor se expande em duração *no* espaço, possibilidade que permite ao artista dilatar a estreita noção de superfície que, após o Neoplasticismo, estaria fadada a produzir, de novo, o mesmo. A duração implica, para ele, ultrapassar as limitações da arte, “modificar a maneira de ver e sentir”. Por essa razão, Oiticica situa seu Parangolé longe do cubismo, embora ambos apresentem um interesse “pela primitividade construtiva popular que só acontece nas paisagens urbanas, suburbanas, rurais etc., obras que revelam um núcleo construtivo primário mas de um sentido espacial definido, uma totalidade.”⁴⁷ Sem diminuir a contribuição do cubismo na evolução historicista das formas (“era a tentativa primeira e decisiva do desmonte da figura na arte ocidental, da dinamização expressiva da figura, da procura da dinamização estrutural do quadro tradicional, da escultura etc.”), Oiticica sugere contudo que os limites da representação permaneceram e que a transição para o “espaço real” não fora feita.

Já se pode então falar em sentido ético, embora esse item só mereça um parágrafo destacado em 1966, no texto “Posição e programa”. Ora, como não estabelecer uma relação de eticidade com percepções anti-contemplativas, que demandam do indivíduo vitalidade e *devenir in progress*, “devenir que dura” numa acepção mais bergsoniana? Sabemos que a superação, tanto da tradição artística como do cotidiano existencial, ganha um impulso mais explícito com a formulação do Supra-sensorial, em final de 1967, assim como o conceito de duração é paulatinamente substituído pelo termo *in progress*, inseparável das experiências de Oiticica na década de 1970. Suas mudanças terminológicas obedecem rigorosamente a mudanças de significados no desenvolvimento do Programa ambiental⁴⁸. O Metafísico e o sublime, que caracterizam as notas de 1959-62, sobretudo acerca das *Invenções* e dos *Núcleos*, desaparecem quando a reflexão começa a teorizar um “objeto pluridimensional” e conceitualizar o Bólido. E este, por sua vez, será pontuado pela relação do homem com o

⁴⁷ “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”. Rio de Janeiro, novembro de 1964. In: *AGL*, pp. 65-69. A respeito da ligação entre o Cubismo e o Parangolé, HO afirma que não pretende desenvolver esse argumento, pois “cabe também à crítica de arte a tomada do assunto sob seu ponto de vista”.

⁴⁸ Há palavras que desaparecem do vocabulário do Programa ambiental, como, por exemplo, o “universal” e o “cósmico”. A palavra “criação” será substituída por “invenção” – que também se aplica às Ordens do Programa HO. O artista abdica ainda do “universal” e elege o “circunstancial”. Os termos “transcendental” e “espiritual”, vinculados à leitura de Kandinsky, praticamente inexistem no período vivido fora do Brasil.

mundo, cuja carga “existencial”, tão própria à Fenomenologia, eclipsa-se diante da valorização do Experimental.

Como Oiticica articula esta relação do homem com o mundo, e quais as qualidades deste homem e deste mundo?

Com a integração da música e da dança em sua estrutura, a pintura, esta que nos vem “depois do quadro”, afirma-se como experiência de “tempo espacializado”, cuja percepção passa necessariamente pelo corpo. O primeiro capítulo de Bergson em *Matéria e Memória* csmiúça precisamente o problema da representação a partir do corpo. E, a partir do corpo, a percepção só pode ser subjetiva. Nem poderia ser diferente se passasse pela consciência, pois para Oiticica o conhecimento da realidade exterior e do mundo interior não é fruto de uma racionalidade mas de uma vivência, e de uma vivência da imponderabilidade do outro⁴⁹. Por enquanto, este “outro” não tem ainda função tão bem definida como o conceito de Participador (1964). Mas ele já está mais do que em latência com os Penetráveis e Labirintos (1960-61). Oiticica escreve vários textos para ajustar essas reflexões ao “problema da mobilidade do espectador na obra”, que acompanha simultaneamente o surgimento de placas rodantes de cor. Aqui, é preciso tomar o “movimento” como uma operação heterogênea: ocorre uma alteração física da peça devido à mobilidade de suas partes, e uma alteração psicológica do espectador que, ao penetrar dentro de um espaço ativado, tem o corpo envolvido por todos os lados⁵⁰. Neste sentido, o ponto comum entre Oiticica e Bergson é que “o espaço não será mais meramente uma forma de exterioridade”, mas se funda junto com as relações do espectador com a obra⁵¹. E essa dinamização do espaço se dá simultaneamente à dinamização da cor, um passo não concebido por Mondrian:

⁴⁹ Podemos rastrear precisamente a intersecção do “campo fenomenal” com a “síntese do corpo” para HO na seguinte passagem de M. Merleau-Ponty: “La plus importante acquisition de la phénoménologie est sans doute d’avoir joint l’extrême subjectivisme et l’extrême objectivisme dans sa notion du monde ou de la rationalité. La rationalité est exactement mesurée aux expériences dans lesquelles elle se révèle. Il y a de la rationalité, c’est-à-dire: les perspectives se recourent, les perceptions se confirment, un sens apparaît. Mais il ne doit pas être posé à part, transformé en Esprit absolu ou en monde au sens réaliste. Le monde phénoménologique, c’est, non pas de l’être pur, mais le sens qui transparaît à l’intersection de mes expériences et à l’intersection de mes expériences et de celles d’autrui, par l’engrenage des unes sur les autres, il est donc inséparable de la subjectivité et de l’intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présentes, de l’expérience d’autrui dans la mienne.” In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, “Avant-propos”. Paris: Gallimard, 1945, p. xv.

⁵⁰ Temos restrições às escolhas semânticas de HO para descrever o tipo de visão do espectador dentro do Núcleo (“visão cíclica”) e do Penetrável (“visão global ou esférica”). Cf. AGL, “A transição da cor do quadro.”. A palavra “cíclica” sugere uma repetição periódica, um retorno ao mesmo ponto, contrariando a estrutura em aberto, onde algo novo pode ser (re)descoberto.

⁵¹ DELEUZE, Gilles. *Le Bergsonisme*. Paris: P.U.F., 1966, p. 44: “Car l’espace ne sera plus simplement une forme d’extériorité, une sorte d’écran qui dénature la durée, une impureté qui vient troubler le pur, un relatif qui s’oppose à l’absolu; il faudra qu’il soit lui-même fondé dans les choses, dans les rapports entre les choses et

Partamos de Mondrian, para quem o espaço era estático, mas não o estático simétrico, e sim o estático relativo ao espaço da representação: p. ex., oposto ao *dinamismo* do futurismo, que era um dinamismo *dentro da tela*, ao passo que o estático-dinâmico de Mondrian é a estatização desse dentro da tela e a dinamização virtual da sua estrutura horizontal-vertical. Mondrian não concebe o tempo, seu espaço é ainda de representação.⁵²

É nesse sentido que nos parece insuficiente compreender a “virtualidade” nos trabalhos de Oiticica como mera suspensão do “tempo de produção de modo a permitir a intervenção do espectador quase no sentido de completar os trabalhos”⁵³, pois o texto já está enunciando que o espectador “se transformou no ‘descobridor da obra’”.⁵⁴ Em 05/08/1962, o que importa é a “conseqüência espacial do plano do quadro”, observação que, no entanto, gerara o equívoco de “considerar essa geometrização como um processo puramente formalista”. Em nota do dia seguinte, Oiticica retoma a questão: “Esses dois movimentos [Suprematista e Neoplasticista] e as experiências dos artistas da Bauhaus, principalmente Kandinsky, foram os responsáveis pela nova problemática espacial, que muitos, pensando e levando em conta somente o lado ‘formal’ da obra de arte, consideram como ‘arte geométrica’”. As experiências da escola da Bauhaus (1919-1933) são importantes para compreender o desenvolvimento do Programa ambiental — não somente na transição do quadro para o espaço (e aqui as homenagens de Albers ao quadrado exercem efeitos com uma dupla função, ótica e pictórica), mas porque, graças à noção de Teatro Total, Oiticica vai adensando a definição de um espectador-participante. Fundamenta também sua vontade de inter-relação das artes (arquitetura, dança, música e teatro), formulada em texto de 1960, que ganhará um corpo na década seguinte com subterranean TROPICÁLIA PROJECTS, projetos de Penetráveis urbanos concebidos em Nova York. Como lembra Argan, “*Bauhaus* significa ‘casa da construção’; por que uma escola democrática é uma escola da construção? Porque a forma de uma sociedade é a cidade e, ao construir a cidade, a sociedade constrói a si mesma. [...] O método projetual da *Bauhaus*, porém, não é um método para encontrar a forma correta, a *gute Form*: estimulante para os processos psíquicos da consciência é a forma que não se

entre les durées, qu’il appartienne lui aussi à l’absolu, qu’il ait sa ‘pureté’. Telle va être la double progression de la philosophie bergsonienne.”

⁵² “Espaço”. In: *AGL*, p. 48. Embora a publicação esteja sem data e apareça na seqüência de notas de 1962, induzindo erroneamente o leitor a creditar uma datação posterior, rascunho encontrado em Arquivo HO indica que sua redação se deu em 08/11/1960.

⁵³ BRITO, Ronaldo. Op. cit., p. 69.

⁵⁴ “A transição da côr do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. In: *AGL*, p. 53. Notas anteriores sugerem que Mondrian chega ao limite da representação sem conseguir ultrapassá-la por “não ter incluído o tempo na gênese de sua obra” (cf. notas de maio de 1960. In: *AGL*, p. 18).

apresenta como dada, mas é captada em sua formação, isto é, no dinamismo que a produz. Tão importante quanto o problema da forma (*Gestalt*) é o da formação (*Gestaltung*).⁵⁵ Pois a forma, para Oiticica, não existe *a priori*: “O tempo tudo inicia e tudo faz; até o próprio tempo se faz por si mesmo.”⁵⁶ Esta é a chave na qual Oiticica compreende não somente a Bauhaus mas também a expressão “o espiritual na arte”, cunhada por Kandinsky em 1910 e registrada em livro publicado dois anos mais tarde, que estimula Oiticica a fazer a síntese entre interior e exterior, instinto e inteligência, em busca de uma “arte-total”.⁵⁷

Voltamos ao que faltara à “pintura-ação” de Pollock, isto é, envolver o espectador além do fascínio retiniano. Para um país com as características do Brasil, ainda novo e sob a opressão da ditadura militar, a busca desse outro mais ativo, implicado no coletivo, é um imperativo de sobrevivência. A maioria das interpretações converge para marcar este “momento ético” em 1965-66, com *Bólido-caixa 18* (B33), “contra todos os tipos de forças armadas” e concebido a partir da fotografia de Cara de Cavalo, amigo de Oiticica morto pela polícia. Mas, um outro sentido de posição ética já pode ser encontrado no *Projeto Cães de Caça*, composto de cinco Penetráveis, do *Poema Enterrado* de Ferreira Gullar e do *Teatro Integral* de Reinaldo Jardim. Lá coloca-se claramente a necessidade de criar junto a outros artistas⁵⁸ e erguer uma obra coletiva. Desse ponto em diante, os exemplos de co-autorias abundam, com parcerias múltiplas (Rubens Gerchman, Antonio Dias, Antonio Manuel, Neville de Almeida, Andreas Valentin, entre outros), dissolvendo qualquer atribuição de uma responsabilidade inequívoca. O próprio Oiticica se põe a divulgar o trabalho de colegas, a maioria com menor projeção: privilegia fotografias que mostrem seus parceiros, insiste para a imprensa colocar o crédito dos passistas que vestem suas capas (Lilico, Maria Helena, Miro, Mosquito, Nildo, Roseni e Jerônimo, todos da Mangueira), enquanto, nos anos 70, de Nova York, os Parangolés celebram novos nomes como Romero, Luís Fernando Guimarães e Omar Salomão.

⁵⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 269 e 272.

⁵⁶ Notas. Rio de Janeiro, maio de 1960. In: *AGL*, p.18.

⁵⁷ Cf. “Inter-relação das artes”. In: *AGL*, pp. 19-21: “Kandinsky é o primeiro a procurar relações da pintura com a música, mas não relações transpositivas, como p. ex. transposição de temas musicais em imagens plásticas, tradução de temas musicais, mas sim uma relação intrínseca, relação de pintura pura, dona de seus elementos. Para Kandinsky esse elemento musical, a sonoridade da cor, como costumava dizer, é o verdadeiro elemento de não-objetivação da sua pintura, e por isso mesmo toma um sentido de absoluta importância, altamente transcendental, eixo mesmo de sua obra.”

⁵⁸ Notas. Rio de Janeiro, 13/08/1961. In: *AGL*, p. 33. “Cada vez que procuro situar a posição estética do meu desenvolvimento, historicamente em relação às suas origens, chego à conclusão de que não só é um desenvolvimento individual muito forte e pessoal, como completa um contexto histórico e cria um movimento, junto a outros artistas. É uma necessidade de grupo, ativa.”

O apelo das manifestações populares, sobretudo das festas de rua, fará parte do reconhecimento de um agente coletivo na fundação de uma “obra” que ganha existência pela ação do outro.⁵⁹ Oiticica atribui a gênese do Participador aos *Bichos* de Lygia Clark, quando ela explora a “concepção de casa móvel, arquitetura que se faz e se desfaz”.⁶⁰ Ele, por sua vez, está na época viabilizando a participação em seus Núcleos por meio da mobilidade do espectador dentro de Penetráveis feitos de placas rodantes. Ambos estão pensando o Participador dentro de um espaço que apresenta as características de uma construção.

Na trama que estrutura esse Bloco, há uma série de seções e subseções, cada qual com suas especificidades, abarcando o anônimo e o ídolo, o marginal e o herói, o não-herói e o anti-herói, a *pop star* e sua imagem, o plágio e a apropriação, a fantasia e a antropofagia. Oiticica ainda contorce várias vezes a definição original do ready-made duchampiano para talhá-lo às vicissitudes do Ambiental. Não trata apenas de inserir objetos não-estéticos (o “neutro”) no circuito da arte, mas de tomar posse de parques, terrenos, um campo de futebol.⁶¹ Oiticica sabe que não há invenção possível em lugares cativos. Logo, transfere suas Ordens para o plano das Manifestações ambientais. “Arte-totalidade”, aqui, não significa “unidade”, mas “multiplicidade”. A noção de sujeito escapa do circuito binário, sujeito em oposição ao objeto. Por um lado, faz a crítica a um sujeito que, enquanto acredita na representação, perde a dimensão da vida. Por outro, acena para a crença (cujo prefixo “cre-” estará na base de sua Proposição Crelazer) não somente na ação do outro mas, sobretudo, numa prática cultural com sentido comunitário, público e ético. O operador de Oiticica é a vida, um “além da arte” que está além da utopia do repertório neoconcreto.

Sem Participador, não há Programa ambiental — todo ele de natureza propositiva e que, numa acepção mais radical, pode também ser compreendido como mera eventualidade, “acontecimento”. A premissa de uma obra incompleta em sua essência fornece a base de ação do Participador: “Antiarte — compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador

⁵⁹ Duchamp transfere ao espectador a responsabilidade da percepção racionalizante da obra: “C’est le regardeur qui fait les musées, qui donne les éléments du musée.” Cf. CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp. Ingénieur du temps perdu*. Paris: Belfond, 1967, p. 123.

⁶⁰ Arquivo HO. Notas. Rio de Janeiro, 28/12/1961.

⁶¹ Cf. “Posição e programa”. Rio de Janeiro, julho de 1966. In: *AGL*, pp. 77-83. Em nota de 10/04/1966, HO usa, entre aspas, a denominação “arte ambiental”. Consideramos que o artista estava ainda formulando algo novo, anterior à visão do Programa em si, e que portanto recorreu um tanto rapidamente à terminologia mais próxima que pôde encontrar. Ora, se “arte ambiental” serviu para elucidar a importância da dança na sua trajetória, será em seguida suprimida de seu repertório quando se tratará de falar da apropriação do mundo.

para a contemplação mas como um motivador para a criação — a criação como tal se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado ‘participador’”.⁶²

A posição com referência a uma ‘ambientação’ e a conseqüente derrubada de tôdas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura, etc., propõe uma manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador. Ambiental, é, para mim, a reunião indivisível de tôdas as modalidades em posse do artista ao criar — as já conhecidas: côr, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participador ao tomar contacto com a obra.⁶³

É preciso ler o sentido de construtividade de Oiticica como alavanca para sua posição ética. Já esse esforço construtivo tem outra conotação política nos Estados Unidos do pós-guerra, e se desenvolverá a partir de configurações sócio-culturais diferenciadas, fomentando a contracultura. Aldeia global de Marshall McLuhan, outro paradigma bibliográfico nas anotações de Oiticica, constituirá a contrapartida basculante que o ajudará a projetar uma possibilidade de lazer produtivo. Oiticica fica atento a essas diferenças quando chega a Gotham City no início dos anos 70. Aventa o “tempo pós-Pollock”, com Jimi Hendrix e os Rolling Stones como estandartes dessa retribalização.

2. “*A face Brasil sem disfarce*”

Articulado a partir do espaço pictórico, o Programa ambiental de Oiticica não pode ser vinculado à morte da pintura. Essa trajetória apresenta um componente histórico e psicológico ímpar: em nenhum momento, diante dos impasses a caminho, seja em virtude da crise da pintura ou da vertigem do dia-a-dia, descobre-se qualquer conotação de luto em relação ao passado, à tradição. Entretanto, velhas noções (como o quadro de cavalete) constituem fardos a serem abandonados, jamais idealizados, por cristalizarem-se negativamente em princípios “morais”. “Ou tudo muda (e há de mudar!) ou continuamos a guerra.”⁶⁴ Dotadas de um otimismo ferrenho, essas linhas confirmam a crença na “vitalidade da experiência humana criativa”. Nem nostálgico, nem iconoclasta — difícil equilíbrio.

Para isso, Oiticica precisa redefinir o sentido de Antiarte, e o faz dentro da expectativa construtiva: “Dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para

⁶² “Posição e programa”. Rio de Janeiro, julho de 1966. In: *AGL*, p. 77.

⁶³ *Idem*, p. 78.

⁶⁴ *Idem*, p. 82.

participante na atividade criadora”.⁶⁵ De saída, Antiarte é sinônimo de muitos conceitos simultaneamente: equivale ao Parangolé, ao Programa ambiental e à “arte pós-moderna” formulada por Mário Pedrosa. A Manifestação ambiental *Tropicália* se aglutina a esse Conglomerado de idéias e consolida a “completa objetivação” do significado de Parangolé. Alguns anos depois, outra camada de significante se sobrepõe, dessa vez por intermédio de Décio Pignatari, em *Marco Zero de Andrade*: “antiarte é pois ser antiarte”.⁶⁶ Antes ético do que estético, Antiarte conecta uma pergunta (para quem o artista faz sua obra?) a uma atitude (“criar ambiente para o comportamento”, “comportamento este de ordem ético-social, que traga ao indivíduo um novo sentido das coisas”⁶⁷) — o que não impedirá Oiticica de rejeitar a palavra quando ela vier paramentada como artifício intelectual ou transgressão vazia.

Originada nas operações duchampianas e vulcanizada nas águas dadaístas, a “antiarte” tradicionalmente entoada na história era uma bomba centrífuga que zerava tudo que produzia. Em nenhuma teoria estética sua definição conquista tamanha positividade ao protagonizar as transformações artísticas registradas em “Esquema geral da Nova Objetividade”.⁶⁸ Rompendo com a continuidade histórica de teorias da vanguarda do início do século 20, Oiticica traça as seguintes linhas de força para uma Vanguarda brasileira: “vontade construtiva; tendência para o objeto;⁶⁹ participação do espectador; tomada de posição no plano ético-social e político; proposições coletivas; reformulação do conceito de antiarte.” O lema — “da adversidade vivemos!” — que desfecha este texto, redigido dentro do gênero do “manifesto”, deve ser conjugado com outro, que encontramos no final de “Posição e programa”: “Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade.”⁷⁰ Ambas as sentenças ostentam o mesmo vigor e a mesma finalidade: partir de “características nossas” e dar impulso ao estado de invenção. Oiticica afirma que *Tropicalia* é uma “espécie de condensação de lugares reais, um tipo de mapa (do Rio e da imaginação) dentro do qual pode-se entrar”.

⁶⁵ “Posição ética”. Julho de 1966. In: *AGL*, p. 82. Esse trecho aparece destacado, na seqüência de “Posição e programa” e “Programa ambiental”.

⁶⁶ Arquivo HO. Notas. Nova York, 01/09/1971.

⁶⁷ “Perguntas e respostas para Mário Barata (fragmentos)”. Rio de Janeiro, 15/05/1967. In: *AGL*, pp. 99-101.

⁶⁸ A exposição “Nova Objetividade Brasileira”, para a qual HO apresenta *Tropicália*, ocorreu em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mas as anotações preliminares do texto para o catálogo datam de 17/12/1966.

⁶⁹ O problema do “Objeto”, crucial para marcar a superação do quadro, e recorrente tanto no pensamento de HO quanto na arte contemporânea, não será explorado em nosso estudo. Consideramos que para voltar à Teoria do Não-objeto de Ferreira Gullar seria necessário um desvio muito demorado de nosso objetivo. Vários críticos já se debruçaram sobre a questão e, afinal, a argumentação de HO pode ser resumida na vontade de abolir as categorias estéticas (pintura, escultura, poema, coisas manuseáveis etc.). Remetemos apenas ao texto essencial “O objeto — Instâncias do Problema do Objeto”, publicado na revista *GAM*, nº 15, 1968.

⁷⁰ Texto parcialmente reproduzido em *AGL*, pp. 77-83.

Mas que realidade é esta, simultaneamente “pós-moderna” (Pedrosa) e antitecnológica (não-moderna)?

Sabe-se que, dentro de *Tropicália*, cada Penetrável aponta para um horizonte: um é eminentemente tátil (com apelos quase primitivos, como “pisar a terra”) e outro traz, no fim de um labirinto escuro, um aparelho de televisão permanentemente ligado. O que esta justaposição pretende desafiar? “Um novo comportamento”, responde Oiticica em entrevista para Mário Barata. Invoca como seu antecedente histórico em linhagem direta a antropofagia de Oswald de Andrade (o receptor de TV “devora” o Participador) e homenageia as paisagens telúricas de Tarsila do Amaral:

o ambiente criado era obviamente tropical, como que num fundo de chácara, e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo pisando a terra. Esta sensação, senti-a eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar “pelas quebradas”⁷¹ da Tropicália lembram muito as caminhadas pelo morro [...]. O ambiente é propositadamente anti-tecnológico, talvez até não-moderno nesse sentido: quero fazer o homem voltar à terra — há aqui uma nostalgia do homem primitivo.⁷²

Há muitos aspectos significativos nesse trecho, mas talvez aquele que consiga reuni-los todos seja o da “objetivação da imagem brasileira”. Ao ingressar no Programa HO, Tropicália — termo entendido agora como Conceito — procura, nas palavras de seu autor, “derrubar o 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”.⁷³ Para a Bienal de Paris, o artista reforça o caráter de “abrasileiramento”, dos materiais das capas (esteiras do Nordeste, aniagem, juta) e de sua fabricação (o “feito à mão”). Como o problema mantém sua pertinência ao longo das anotações do artista? De fato, esse assunto é controverso e será várias vezes reposto no sentido de evitar o processo de estetização — das caixas, do vestir, do penetrar —, continua ameaça ao caráter inovador do Programa.

Quais as imagens do Brasil? A simples formulação da pergunta significa alguma pré-figuração desta imagem, independente do que se queira transmitir. “*Tropicália* é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao

⁷¹ A expressão “pelas quebradas” dará o título do Penetrável PN 28, instalado em São Paulo em maio de 1979 e perdido/destruído.

⁷² “Perguntas e respostas para Mário Barata”. Rio de Janeiro, 15/05/1967. In: *AGL*, p. 99-101.

⁷³ Notas. 04/03/1968. In: *AGL*, pp. 106-109. Para uma discussão acerca do antagonismo entre as razões européias e seu “teste de realidade” no Brasil, ver SCHWARTZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, pp. 13-28.

contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional.”⁷⁴ Essa sentença não deflagraria o risco de uma representação folclórica do país? O próprio Oiticica, dois dias após ter escrito a afirmação acima, acrescenta a seguinte nota de trabalho, incluída em texto maior que convoca uma virada de mesa: “Se alguém deseja saber o que é *Tropicália*, ou o que se quer quando se diz caracterizar uma cultura brasileira é isto, não é fazer folclore não, é caracterizar, isto é dar caráter a uma sociedade castrada pelo universalismo híbrido, criada desde a origem sob um clima de idealidade morna, baseada no passado, nos preconceitos culturais mais ignóbeis de que se tem notícia.”⁷⁵

Ora, essa caracterização tampouco “produz uma idéia totalizadora de Brasil”, mas “estilhaça essa representação”.⁷⁶ Favaretto analisa o percurso das várias polaridades abertas com ela: as questões do nacional e do internacional, do popular e do moderno, do consumo e da diluição. Mesmo reatualizando a antropofagia oswaldiana, “o Brasil não se classifica como imagem”. Boa evidência disso pode ser encontrada no texto “Brasil Diarréia”, redigido no Rio de Janeiro, na primeira semana de fevereiro de 1970. Oiticica já obtivera o enorme e inédito reconhecimento de seu trabalho na Galeria Whitechapel. Em que medida esta experiência altera seu pensamento sobre a situação criativa e crítica no Brasil? Uma urgência no sentido de derrubar a alienação das tramas locais ganha contornos cada vez mais nítidos, a fim de “colocar a linguagem-Brasil num contexto universal”. Mas, “como superar uma situação província estagnatória?”. Como “consumir o consumo”, ou melhor, como deglutir o estrangeiro sem alimentar um “moralismo culposo”, como ser “cultura de exportação” sem sucumbir à diluição, ao paternalismo, à inibição e culpa (Oiticica se refere a um fenômeno que seria uma “doença típica brasileira”)? Qual o destino da modernidade do Brasil?

Em linhas violentas, o Experimental começa a tomar forma como idéia de modernidade e como mola de transformação. Sobretudo porque não é somente feito de “conceito” e “contexto”. Está claro que a “revolução” desse Programa ambiental só começa a funcionar se houver uma mudança de “comportamento”. Essa palavra o arremessa na esfera da responsabilidade social, fusão entre posição ética e posição estética. Com cada projeto, Oiticica ativa um complexo de fatores destinados a provocar a protegida posição do espectador.

⁷⁴ Notas. Rio de Janeiro, 04/03/1968. In: *AGL*, p. 106.

⁷⁵ Arquivo HO. Notas. Rio de Janeiro, 06/08/1968. Onde lemos “dar *caráter* a uma sociedade castrada”, HO havia escrito: “dar *caralho* a uma sociedade castrada”.

⁷⁶ FAVARETTO, Celso. “Programa ambiental”. In: *A invenção de Hélio Oiticica*, p. 140. O autor mostra como *Tropicália*, simultaneamente conceito e Manifestação ambiental, torna-se “um dos momentos mais críticos e criativos da cultura brasileira”, identificando semelhanças com o Grupo Baiano de música popular.

A mudança de estratégia entre a propagação das tais “características nossas” de *Tropicália* (1967) e os anos que sucedem à montagem dos Ninhos na mostra “Information” do MoMA (1970) corresponde a uma necessidade de resistir à diluição daquela vanguarda delineada na Nova Objetividade. Em 1971, Haroldo de Campos se refere a *Tropicália* como manifestação de “uma coisa brasileira mas sem ser provinciana”: “tropicália dá assim uma idéia de uma coleção de coisas dos trópicos, mas vista de um ponto de vista, assim como um museu crítico do trópico, [é] um museu vivo; e um anti-museu também; tropicália tem uma idéia de parafernália; tropicália é uma palavra que termina em ‘ália’”.⁷⁷ Oiticica despreza a questão brasileira entendida como “província” — “o mundo é uma coisa global”, escreve — para poder enfrentar melhor o surgimento do “artista de exportação”. É curioso observar que é de Londres que ele assume a questão da formação cultural brasileira dentro da Proposição Subterrânea, fazendo frente ao *underground*.⁷⁸ No breve período que passa no Rio de Janeiro, antes de “cair de boca” em Nova York, Oiticica se retoma e se explica: “meu trabalho é subterrâneo: porque é de dentro pro mundo, exportável: eu construo a face-brasil sem disfarce.”⁷⁹ De fato, cerca de um ano depois, o Conglomerado de Penetráveis com performances que recebe o título híbrido de *subterranean TROPICÁLIA PROJECTS* sintetiza todas as questões referentes a essa construção de um “dentro” para o mundo, já não mais “exportável”, ou seja, diluído, mas produto de uma fusão — palavra do repertório musical, assim como o verbo “to jam” (fundir, misturar) está na origem da *jam session* no jazz, lugar poético para o improviso. *Geléia geral*, uma das mais emblemáticas músicas do Tropicalismo (1968), de autoria de Torquato Neto e Gilberto Gil, evoca a mistura das referências, da MPB à pop.⁸⁰ Oiticica desenvolve um discurso contra o “colonialismo cultural universalista” que pode ser minado, por baixo, pela chamada “cultura de exportação”. Esta expressão, creditada

⁷⁷ Arquivo HO. Transcrição datilografada de “Héliotapes 1”, 27/05/1971. Em 1968, Torquato Neto publica no jornal de colégio *O Estudo* de Ivan Cardoso um texto intitulado “Torquatália III”, rimando com *Tropicália* e *Marginália*: “escolho a tropicália porque não é liberal mas porque é libertina. A anti-fórmula super-abrangente: o tropicalismo está morto, viva a tropicália.”

⁷⁸ “Subterrânea”. Londres, 21/09/1969. In: *AGL*, p. 125.

⁷⁹ Arquivo HO. Notas. Rio de Janeiro, 10-17/03/1970. Chamamos a atenção para o fato dessa afirmação ter sido escrita no Brasil, em importante momento de transição: em Londres que HO define sua posição relativa à Subterrânea; em seguida, passa um tempo curto no Rio de Janeiro, e estava a quatro meses da inauguração de sua mostra em Nova York.

⁸⁰ “Geléia Geral” é também o nome da coluna que Torquato Neto assinou entre 1971 e 1972 no jornal *Última Hora*, com ênfase na poesia e no cinema marginais. HO colaborava, enviando notícias de Nova York. Todos os artigos (junto com poesias inéditas) foram reunidos no livro *Os Últimos Dias de Paupéria* (ARAÚJO DUARTE, Ana Maria Silva e SALOMÃO, Waly (orgs.). Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1973. 2. ed. rev. ampl., São Paulo: Max Limonad, 1982). Para uma compreensão abrangente da mistura tropicalista, ver FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo: Kairós, 1979. 3. ed. rev., São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

a Haroldo de Campos, consagra a possibilidade de dismantelar imposições de fora.⁸¹ Cresce sua preocupação com o lugar do Brasil no mundo, merecendo um parágrafo contundente em “Brasil Diarréia”:

E a questão brasileira é ter caráter, isto é, entender e assumir todo esse fenômeno, que nada deva excluir dessa “posta em questão”: a multivalência dos elementos “culturais” imediatos, desde os mais superficiais aos mais profundos (ambos essenciais); reconhecer que para se superar uma condição provinciana estagnatória, esses termos devem ser colocados universalmente, isto é, devem propor questões essenciais ao fenômeno construtivo do Brasil como um todo, no mundo, em tudo o que isso possa significar e envolver. [...] A formação brasileira, reconheça -se, é de uma falta de caráter incrível: diarréica; quem quiser construir (ninguém mais do que eu, “ama o Brasil”!) tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarréia — mergulhar na merda.⁸²

O Oiticica que leva os Ninhos para a mostra nova-yorkina “Information”, aberta em 02/07/1970, declara não estar mais interessado em “representar o Brasil”. No catálogo, estampado sobre a imagem de um indivíduo deitado dentro de um Bólido-cama, um curto parágrafo anuncia a necessidade de mudar o tom defendido do discurso:

i am not here representing brazil; or representing anything else: the ideas of representing-representation-etc. are over; tropicália was a tentative to create a synthetic face-brazil: the image taken to a dimension ‘more than that of representation’: but i am not interested in that anymore⁸³

Contrariamente ao que parece, esse partido não corresponde a um abandono das questões brasileiras, cuja exploração o governo militar demagogicamente reduzira à propaganda difundida em adesivos com a mensagem nacionalista “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Oiticica dá uma contribuição virulenta a um debate repleto de ambigüidades, apoiando-se em Pedrosa (“o Brasil é um país condenado ao moderno”) e na metáfora oswaldiana da massa comendo, no futuro, o biscoito fino. Sua análise do consumo é tática: “consumir o consumo” significa apropriar-se criticamente dele para não ser consumido pelo mercado. Oiticica estoura esse limite e concebe um Bólido para ser comida. Essa experiência da obra

⁸¹ Cf. Arquivo HO. “Trama da terra que treme (o sentido de vanguarda do grupo baiano)”, setembro de 1968. “Hoje podemos dizer que essa questão de ‘cultura de exportação’ (H. Campos) é uma realidade e é revolucionária, talvez a mais de todas: é a consciência de que a cultura e seus produtos, por um método crítico-criativo poderá desmistificar toda tentativa de colonialismo cultural universalista, inegavelmente um instrumento de repressão. Mas essa ‘cultura nostra’ não é uma planta isolada num deserto universal: no mundo de hoje isto é estruturalmente impossível: há a necessidade da antropofagia e o tal ato de ‘virar a mesa’ nada mais é do que a própria criação, por impulsos, isolados ou em grupo, dessa cultura.”

⁸² Arquivo HO. “Brasil Diarréia”. 5-10/02/970. Publicado pela primeira vez em: GULLAR, Ferreira. *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.

⁸³ Catálogo “Information”, Museum of Modern Art, Nova York, 2/07 a 20/09 de 1970, p. 103.

consumida, Bólide composto de uma cesta de ovos reais, é relatada como “escárnio ao chamado comércio da arte criado pelas galerias.”⁸⁴

Dois textos de Glauber Rocha, em defesa do Cinema Novo, pontuam as discussões em torno das relações entre a “arte revolucionária” e a indústria do mercado: “Estética da Fome”, de 1965, e “Estética do sonho”, 1971.⁸⁵ As convicções partilhadas pelo cineasta e por Oiticica chegaram a se inflamar, conforme atestam alguns documentos do final dos anos 70 no arquivo do artista, mas o que interessa ressaltar aqui é um tom comum que permeia os discursos da época. Como fazer frente às influências americanas e européias na cultura popular brasileira? Nas palavras de Glauber, trata-se de erradicar “os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais”: “Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.”⁸⁶ Nesse contexto, só a violência é transformadora, “porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação”. Glauber ainda conclama a luta contra o comercialismo, a mentira, o tecnicismo. Na apresentação de 1965, há uma condenação a toda sorte de “mendicância”: “a diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais.”

Ora, na Europa, em 1969, Oiticica escreve um texto que equipara a crítica política da antropofagia oswaldiana à síntese operada por Tropicália. Em direção análoga ao “germe vivo do Cinema Novo”, o artista denuncia a expurgação dos elementos brasileiros por uma mentalidade burguesa com pretensões a exibir uma suposta consciência européia:

The false argument accusing it of a “return to folklore” is completely put down: folklore for all Tropicalia creators is reaction — but, that doesn’t mean that all folkloric elements are reaction: it depends why or by whom or what for this element is recalled. The elements I put on in the Parangolé ideas, that Glauber Rocha puts on his films, that José Celso Correa in the *King of Candles*, that Gilberto Gil in his music etc., that can relate to Brazilian popular roots, they relate in a reinforcing way,

⁸⁴ “Programa ambiental”. Rio de Janeiro, julho de 1966. In: *AGL*, p. 80.

⁸⁵ Reproduzidos em ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981. O diálogo crítico que se trava entre o cineasta e HO mereceria um estudo em separado, sobretudo para apontar as diferenças de ativismo político em jogo nas décadas de 1960-70.

⁸⁶ ROCHA, Glauber. Op. cit., pp. 28-33. Apresentação no Seminário do Terceiro Mundo, em Gênova, Itália, janeiro de 1965.

because it is the way of informing a creative idea that reinforms the general scene. This is just the opposite of static reactionary folkloric conformism⁸⁷

Envolvendo teatro, cinema e música, além das artes visuais, Tropicália está sendo submetida a um severo exame: o da estetização dos usos da arte popular nas práticas da vanguarda. Citado, o autor de *Terra em Transe* avista, agora no Congresso em Colúmbia, de 1971, o mesmo que Oiticica denuncia com o Tropicalismo: “a oficialização que os países subdesenvolvidos costumam fazer de seus melhores artistas”.⁸⁸ A tônica apresenta variações ideológicas: surgem os temas da liberdade do artista e da desrazão. Instigado pelas irrealidades descritas por Borges, Glauber referenda agora uma revolução sob a chancela da arma do “irracionalismo liberador”: “As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à *razão opressiva* com a *razão revolucionária*. A revolução é a *anti-razão* que comunica as tensões e rebeliões do mais *irracional* de todos os fenômenos que é a *pobreza*. Nenhuma estatística pode informar a dimensão da pobreza.”

Os tropicalistas partiram do aspecto comercial de sua atividade como um dado: “compartilhavam do cinismo com que a vanguarda assume a ambigüidade existente entre mercado e crítica da sociedade capitalista.”⁸⁹ A definição de moderno em vigor naquela época girava em torno da resistência à dissolução da forma em fórmula, justificando um fazer Experimental, mas não nutria qualquer sentimento de culpa em relação ao sucesso que acompanha a indústria cultural. “Esta posição”, prossegue Favaretto, “destoava de outras, quer de esquerda, quer de direita”. É preciso distinguir o sentido de apropriação, dispositivo crítico que exerce uma ação de mandíbula antropofágica, da engrenagem capitalista, acusada por Oiticica de ter amolecido a intensidade de *Cara de Cavalo* e *Tropicália*, o marginal das favelas e as escolas de samba. Ora, se pela imagem não há nada a fazer contra a “voracidade burguesa”, “a vivência existencial escapa”. Eis a pista deixada por Oiticica como contraposição aos processos de diluição.

3. O espaço pós-moderno

Esse Vivencial remonta ao estudo de Mário Pedrosa sobre a percepção das formas (*Da natureza afetiva da forma na obra de arte*), e, portanto, à incidência da *Gestalt* e da Fenomenologia no Neoconcretismo. Com Oiticica, não há conhecimento sem experiência

⁸⁷ Arquivo HO. “TROPICALIA: the IMAGE PROBLEM surpassed by that of a SYNTHESIS”. Paris, 31/05/1969.

⁸⁸ ROCHA, Glauber. Op. cit., pp. 217-221.

⁸⁹ FAVARETTO, Celso “Tropicalismo, mercado, participação”. In: *Tropicália Alegoria Alegria*.

(participação) e tais experiências não são isoláveis. O Supra-sensorial, por exemplo, não pode ser considerado separado do Vivencial; assim também, qualquer análise de *Tropicália*, Manifestação ambiental, é indissociável de Parangolé, enquanto conceito, e este último de Antiarte, formando assim cadeias de significação que sempre vão se ampliando, à imagem de um projétil lançado na água que desenha circunvoluções em seu entorno. “Isolar as experiências sensoriais, vivenciais etc.”, afirma o artista a Mário Barata, “seria o lado esteticista da coisa; quero é dar um sentido global que sugira um novo comportamento, comportamento este de ordem ético-social”.

O sentido “esteticista” evocado acima encontra-se alienado de seu elo social e é nisto, precisamente, que incide a condenação de Oiticica. Junto com Lygia Clark nessa empreitada, percebe desde cedo que “obra de arte” não é uma terminologia capaz de trazer consigo o valor da experiência. O termo Proposição surge parcialmente com esse intuito e substitui o ideal formal das belas-artes. É possível compreender que esse “novo comportamento de ordem ético-social” indicia “novas formas de subjetividade política”, para usar a contribuição de Jacques Rancière ao debate sobre a crise do discurso da arte.⁹⁰ Pois não é isso que ouvimos de Oiticica quando define o Programa ambiental (1966)? “[...] pretendo estender o sentido de ‘apropriação’ com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim — coisas que não seriam transportáveis”.

No Programa ambiental, dois vetores ativam o conceito de Apropriação: deslocamento e experiência coletiva. Com eles, o *objet trouvé* adquire um estatuto mais interessante — Oiticica, novamente, ressignificará o *trouvé* dos surrealistas e a *trouvaille* dos situacionistas quando concebe *Delirium ambulatorium*, em 1978. Só o regime artístico é capaz de conferir o atributo de trabalho ao ato da apropriação. Sabe-se que o *objet trouvé* não é resultado de uma produção individual mas de um encontro — o verbo “achar” é mais valorizado nos escritos de Oiticica do que a categoria “trabalho”, comprometida com a indústria cultural. Por outro lado, esse objeto, quando levado para dentro do museu, encontra-se isolado, torna-se uma peça tão autônoma quanto as demais e perde assim sua qualidade de Antiarte.⁹¹ Nos termos de

⁹⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000. O autor defende o uso da expressão “práticas estéticas” para articular os modos de fazer e de pensar as artes. Como HO, Rancière demonstra uma preocupação com a “estetização da política”, bem diferente da partilha do sensível que embasa a política (Aristóteles).

⁹¹ BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 57. Bürger chega a teorizar uma neovanguarda que institucionaliza a transgressão da vanguarda — o que não difere da vertente adotada por Mário Pedrosa em entrevista para o *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 02/04/1980): “Não existem mais vanguardas. O que se pode dizer é que estamos em uma época de decadência, embora em épocas de decadência às vezes surjam grandes obras de arte.” A teoria da neovanguarda de Bürger é retomada e

Oitica, é um equívoco anular a presença de temporalidades heterogêneas, trabalho de assepsia assumido pela instituição museológica. Outrossim, esse diagnóstico não pode ser apartado de uma crítica à lógica do mercado:

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. Lembro-me de como Mondrian, por exemplo, é injustiçado ao ser colocado tão esteticamente dentro de vidro, em larguíssimas molduras inteligentemente boladas para suas obras, em lindas salas como um acadêmico cafona qualquer.

Talvez não tenha Mondrian deixado nenhuma específica instrução quanto a isso; mas, quando vemos as fotos de seu ateliê em Nova York, com a ambientação que criara para a condição, para o nascimento de cada obra sua, vemos que estas “viviam” muito mais ali, antes de entrarem no consumo “cultura-comércio” em que se transformaram posteriormente, guardadas delicadamente atrás de grossos vidros em salas atapetadas etc.⁹²

As linhas acima descrevem uma batalha entre estética e realidade bem diferente destas: “Uma obra de arte de qualquer natureza não é utilitária, pois senão deixa de ser obra de arte. [...] O caráter, pois, desse projeto, é puramente estético. O indivíduo aqui se refugiaria, assim como quem entra num museu, para vivências de ordem estética, como se fosse algo ‘mágico’, capaz de levá-lo a outro plano que não o do cotidiano.”⁹³ Percebe-se, nas entrelinhas, a referência à noção romântica de “gênio” e à idéia kantiana de uma produção desinteressada, sem finalidade. O “abrigo” já se oferece, aninhado no verbo “refugiar-se”. E o museu, tal templo atemporal, compensaria a falta de beleza na dimensão das coisas perenes. Mesmo sem carregar o tema com a leitura benjaminiana da perda do *hic et nunc* da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, é preciso no entanto reconhecer que o problema está por ser enfrentado, isto é, resta conjugar a obra no tempo do profano: como essa vivência da suspensão, também chamada de sublime, pode ser ativada dentro da instituição-museu? Em contraposição à estética do belo, que funciona segundo o axioma da harmonia, não há rastro sequer de equilíbrio no sublime.

criticada por Hal Foster (*The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996), que contesta a forma “evolutiva” desse desenvolvimento histórico e a interpretação da repetição na arte como “pastiche”, trabalhando, no lugar, com a idéia freudiana de “ação diferida”. “Did Duchamp appear as ‘Duchamp’?”, pergunta (p. 8).

⁹² “A obra, seu caráter objetual, o comportamento”. Londres, 01/12/1968. In: *AGL*, p. 118. Para a revista *GAM* nº 18, Rio de Janeiro, 1969.

⁹³ Arquivo HO. Notas. Rio de Janeiro. Seria possível atribuir uma datação aproximada entre 1959-1961.

Outra ressonância romântica — afinal Oiticica está com cerca de 23 anos — vibra nessas linhas de 04/09/1960: “A obra não quer ligar o homem ao cotidiano que ele repugnou, conciliar o temporal com o eterno, e sim transformar esse cotidiano em eterno, achando a eternidade na temporalidade.”⁹⁴ Nesse caso, o cotidiano se apresenta como uma dimensão próxima do tédio, suplantável apenas por um projeto estético. É o juízo estético kantiano aceitável, ou não, aos olhos de quem dedica a vida a derrubar categorias formais?

Ora, se o significado da saída do plano para o espaço foi cuidadosamente analisado no período Neoconcreto⁹⁵, não se pode afirmar o mesmo da passagem do espaço para o Ambiental. Um leque indiferenciado de palavras foi inserido sem propriedade no espólio conceitual do artista: do tridimensional à “instalação”, de uso do próprio Oiticica, porém nunca como sinônimo de Ambiental. Tampouco os projetos ambientais podem ser aproximados dos conceitos de “arte pública” e *de site-specificity* que a linguagem crítica difundiu maciçamente a partir dos anos 70. E o Ambiental, outra distinção a ser feita, não corresponde a uma “ambientalização da pintura”, exemplificável no *pattern* de vacas de Andy Warhol, como se fosse papel de parede. Em nota de 03/06/1962, Oiticica registra três tópicos definidores:

- a. O Ambiental provém do Penetrável (isto é, da transcendência da escultura sobre um *socle*);
- b. O Ambiental manifesta a vontade do artista de colocar sua obra em espaços públicos, coincidindo com seu sentido ético;
- c. O Ambiental implica uma vivência pública da obra.

O artista afirma que tomou conhecimento do “ambiente” a partir de 1960, enquanto trabalha nos *Relevos espaciais*, *Núcleos* e *Penetráveis*. A localização histórica da invenção do Penetrável leva Mário Pedrosa a se engajar numa discussão para reivindicar a anterioridade brasileira do conceito: “Oiticica rompe as barreiras com os núcleos, os ‘penetráveis’ (designação dele, antes de ter sido dada a certos ambientes de J. Soto) e sobretudo os bólides e os parangólés”.⁹⁶ Outros autores atribuem o advento do Penetrável ao venezuelano Jesús Soto, cuja obra cinética nutre uma forte ligação com a música, chegando a propor penetráveis

⁹⁴ Notas. Rio de Janeiro. In: *AGL*, p. 21. Chamamos atenção para a leitura de Henri Focillon (*Vie des formes*) que teria sido formadora das primeiras reflexões de HO, então com 17 anos, a respeito da arte. O tom predominante das notas de 1954-55 denuncia os cânones estilísticos e as fórmulas dos pintores “sociais”, mas privilegia a liberdade da vida e as mutações de um mundo em constante movimento.

⁹⁵ Cf. BRITO, Ronaldo, *op. cit.*

⁹⁶ PEDROSA, Mário. “Por dentro e por fora das Bienais”. In: *Mundo, Homem, Arte em crise*, pp. 299-309.

sonoros constituídos de tiras de metal.⁹⁷ Oiticica introduz o termo em 1960, com seu PN1, pensando em ambientes a serem atravessados pelo espectador. Já a realização dos penetráveis de Soto surge no final dos anos 60; o que existe de 1957 é um protótipo com a designação de *Pre-Penetrable 1* que talvez tenha sido posteriormente atribuída pelo próprio Soto.

Mas há inegáveis pontos de encontro entre os dois artistas. O elemento musical não é o único. Soto também defende a valorização do entorno da obra e uma existência, ou uma realização mais completa — graças à ação do espectador, enfatizando uma percepção antes sensorial do que mental — da experiência artística. O marco do Cinetismo foi a exposição “Le Mouvement”, organizada pela galeria Denise René em 1955, acompanhada do “Manifesto amarelo”, com obras de Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Tinguely e Vasarely. Uma polêmica se instala imediatamente entre o Cinetismo e a Op Art, ambos tendo por princípio a mobilidade (embora Vasarely permaneça um pintor bidimensional).

Nos anos 1960, a galeria Signals de Londres, dirigida por Paul Keeler e David Medalla, era uma referência de ponta, lançando artistas como Soto, Lygia Clark e o próprio Oiticica, além divulgar as obras de Mondrian, Pollock e Rothko na Europa. Quando Guy Brett aproxima Oiticica e Lygia ao Cinetismo⁹⁸, não está somente interessado nos aspectos formais dos Penetráveis. A questão, para ele, é descrever a vontade de modernidade de alguns artistas latino-americanos que exploram, a partir dos anos 50, o Dada do pré-guerra na Europa, assim como Mondrian, Malévitch, Vantongerloo, Duchamp. As pesquisas das obras cinéticas cotejam o campo das ciências físicas, elegendo como estrutura alguns de seus elementos fundamentais (tempo, espaço, movimento, luz). Seu objetivo, inspirado no Construtivismo russo, no Neoplasticismo e no Suprematismo, é a desmaterialização do espaço físico em espaço virtual a fim de alcançar a quarta dimensão, a integração do tempo na obra.

Quelle qu'en soit la définition, le phénomène de l'“art cinétique” soulève encore de nombreuses interrogations sur la façon dont l'histoire de l'art peut-être conçue et écrite. [...] Il est possible, en 1991, d'écrire sur l'art cinétique en ayant bien conscience qu'il s'agit soit d'un épisode oublié, soit d'un phénomène limité à une sous-catégorie avec une histoire purement “locale” qui n'a aucunement affecté le courant dominant de l'art. Loin d'être accidentel, ce processus est dû, me semble-t-il, au fait que le courant dominant de l'art et de l'histoire de l'art s'appuie sur le maintien des frontières de certaines catégories traditionnelles, notamment de la peinture et de la sculpture, dans lesquelles on a énormément investi tant dans le domaine professionnel

⁹⁷ MORAES BELLUZZO, Ana M. de. *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina/Unesp, 1990, p. 316. Cf. cronologia estabelecida por Ivo Mesquita, que data o surgimento do conceito em 1957.

⁹⁸ BRETT, Guy. *Kinetic Art – The Language of Movement*. Londres: Studio Vista, 1968. HO é incluído pelo crítico no Cinetismo.

qu'académique ou financier. [...] Il existe une autre question qui se rapporte à l'art cinétique et qui n'a pas encore été évoquée: il s'agit du fait que bon nombre des instigateurs de ce mouvement venaient des frontières du monde de l'art occidental, de ce que l'on appelle le Tiers Monde. On ne voit pas immédiatement de quelle façon traiter cet état de fait. [...] L'art cinétique fut, de bien des façons, en son temps, le type même du mouvement artistique multidimensionnel. Il n'a pas suivi le modèle d'une explosion qui se serait produite au centre et aurait ensuite propagé des ondes de plus en plus faibles vers la périphérie. Des innovations furent faites à la périphérie et se répercutèrent vers le centre.⁹⁹

No entanto, não se pode dizer que as lutas contra a estetização da vida e a institucionalização da arte se encontrassem consolidadas nas primeiras descrições ambientais que remontam ao Penetrável. Sua “repugna pelo cotidiano”, como escreve, atravessa duas décadas de transformações: em início dos 60, há um desejo de “eternidade” (palavra recorrente no seu vocabulário) e o museu é citado como lugar apto a proporcionar “vivências de ordem estética”. Em 1968, quando declara que não quer mais separar sua experiência da vida real¹⁰⁰, não se trata de um súbito clarão, mas da reverberação natural dos Núcleos, Bólides, Parangolés. Tampouco essa “vida real” significa justificar qualquer vida, qualquer cotidiano. Esse cotidiano não seria a própria realidade que, em outra nota do artista, pode ser louvada nas ruas, nos morros, na própria existência do dia-a-dia?

Parece haver, e há, uma ambigüidade em relação à valoração do cotidiano no Programa ambiental. Em “Aparecimento do Supra-sensorial na arte brasileira”, Oiticica explicita uma opinião que poderia ser assim esquematizada: é como se fosse possível depreender dois cotidianos, um deles “adormecido” e “condicionado” (este, portanto, deve ser “derrubado”) e outro, cuja capacidade sensorial se encontraria em estado “dilatado” (com o uso, ou não, de drogas alucinógenas). Somente esse último propiciaria a “proposição vivencial” do Ambiental. Por outro lado, o Supra-sensorial é inseparável de uma prática feita “à margem”. A palavra MARGINetical explicita uma recusa de estetizar o ambiente: “Supra (*aboutissement*) — a chegada ao *suprasensorial* é a tomada definitiva da posição à *margem*. Supramarginalidade — la vita, malalindavita, o prazer como realização, vitacopulacer. Obra? Que é senão gozar? gostozar. Cair de boca no mundo. Cannalinibidinar.”¹⁰¹

⁹⁹ BRETT, Guy. “Le cinétisme et la tradition en peinture et sculpture”. In: *Artstudio*. Nº 22, Paris, outono de 1991, pp. 84 e 88-89, citado no catálogo da exposição “Jesús Rafael Soto”, Galerie Nationale du Jeu de Paume (Paris, 1997) – cf. “Chronologie”, pp. 220-221.

¹⁰⁰ Carta para Guy Brett, 02/04/1968. Publicada no catálogo da exposição itinerante *Hélio Oiticica*, op. cit., p. 98.

¹⁰¹ Arquivo HO. Notas. Rio de Janeiro, 20/08/1968.

As manifestações do Programa ambiental ganham intensidade com mais um vetor em sua órbita, o “exercício experimental da liberdade” de Mário Pedrosa¹⁰², célula equivalente à Antiarte (redefinida). Oiticica rende-lhe tributo, fazendo a capa *Liberdade*, junto com Rubens Gerchman.¹⁰³ Em 1970, Pedrosa retoma e realça a expressão dentro de uma crítica à mercadoria na lógica capitalista:

E a primeira consequência disto é não criar para o mercado capitalista, é não criar para que tudo de novo se metamorfoseie em valor de troca, isto é, em mercadoria. Não fazem obras perenes, mas antes propõem atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade-criatividade. É possível que muitos desses artistas sonhem ou já se inspirem numa aspiração utópica (os artistas são sempre antecipadores do *devenir* histórico) de uma sociedade em que o homem não trabalhe mais para ganhar a vida com o suor de seu rosto, para que pelo trabalho e pelo lazer, sem mais diferenças entre um e outro, aprenda a viver (o artista já é o único ser para quem, hoje mesmo, o lazer não é uma ociosa ausência de trabalho, como na concepção burguesa).¹⁰⁴

Oiticica, com propriedade, cunha a expressão “Whitechapel Experiment” para preparar sua saída da diluição do consumo. Só *a posteriori* faz a conexão com Apocalipopótese, Manifestação ambiental realizada em agosto de 1968 no Aterro, e diz que ela lhe “desvendou o futuro”. “Vida real” é o destino que pulsava naquela exposição-não-exposição de Londres. No entanto, o ambiente teve de ser criado, em oposição à rua, feito um “abrigo” que se antepõe à temporalidade do cotidiano.¹⁰⁵ O que seria o espaço institucional foi ocupado por proposições de cunho sensorial, pondo abaixo a supremacia da visão que o caracterizara. Fruição estética e coletiva se enraízam na promessa de um programa para a vida. São essas condições que levaram muitos, no Brasil e no exterior, a encontrar motivos para sustentar que a pintura estaria expirando.¹⁰⁶

¹⁰² PEDROSA, Mário. “Por dentro e por fora das Bienais”. In: op. cit., pp. 299-309. Em texto de 1967, “O ‘bicho-da-seda’ na produção em massa” (op. cit., pp. 109-113), Pedrosa procura rastrear as condições sociais e culturais do advento dessa liberdade. Examina a posição do artista na economia real, a passagem de “produtor independente” para “trabalhador improdutivo” (categoria de Adam Smith), comparando seu fazer ao “dom natural” do bicho-da-seda. A Pop art e a Op art, pesquisas artísticas que se desenvolveram a partir do abstracionismo, confirmam, para Pedrosa, a conceituação de “exercício experimental da liberdade”.

¹⁰³ Arquivo HO. “Parangolé social e Parangolé poético”. Rio de Janeiro, 21/08/1966. Publicado na revista *GAM* nº 6, Rio de Janeiro, maio de 1967, p. 30.

¹⁰⁴ PEDROSA, Mário. “Por dentro e por fora das Bienais”. In: op. cit., p. 308.

¹⁰⁵ “Apocalipopótese”. Brighton, Universidade de Sussex, 22/29 out. 1969. In: *AGL*, pp. 128-130.

¹⁰⁶ Há uma farta bibliografia para acompanhar esse debate que opõe Modernismo e Pós-modernismo, notadamente entre os norte-americanos. Arthur C. Danto procura sintetizar as questões que envolvem a morte de uma pintura baseada na sua autocrítica, na idéia de plano e no suporte retangular em *After the End of Art - Contemporary Art and the Pale of History* (New Jersey: Princeton University Press, 1997). Nos anos 1980, os teóricos da “morte da pintura” elegem a título de exemplo de formas desgastadas o monocromo branco de Robert Ryman e as listras pintadas de Daniel Buren.

Nessas narrativas sobre “inícios” e “fins”, há uma dificuldade em estabelecer matizes entre a ruptura do quadro, a morte da pintura e o fim da arte — três julgamentos críticos com objetos distintos.

As descobertas que acompanham os *papiers collés* do cubismo iam nessa direção, embora as silhuetas recortadas promovessem ainda um diálogo com a figura-fundo. Só Mondrian consegue intervir de fato nesse dilema. Propõe transformações em seu ideário neoplasticista, relativo a questões de ritmo e repetição, e aspira à superfície plana por excelência com o óleo de 1942 intitulado *New York City*.¹⁰⁷

in *New York City*, Mondrian definitely breaks with cubism (or with whatever cubist influence remained in his art), and it is surely not by chance that Mondrian refers explicitly to cubism (in his letters to Sweeney) in order to discuss the series of destructions that led him to do the New York works. More precisely, the chain reaction that he exposed (destruction of space by planes, of planes by lines, of lines by repetition) is supposed to explain “why [he] left the cubist influence”.

Em seu ensaio “Pintura modernista” (1960), Clement Greenberg define o modernismo como um conjunto de normas que chamaram atenção para o problema da ilusão da terceira dimensão. Trata-se, afirma, “de uma terceira dimensão estritamente pictórica, estritamente óptica”.¹⁰⁸ É justamente contra uma bidimensionalidade irreduzível da pintura que Oiticica argumenta. Como negar o estatuto pictórico do Bólide, ao dar corpo à cor, e isto não somente quando apresenta pigmento no seu interior, mas também tijolo amassado, terra, carvão, plástico, água, anilina, conchas trituradas, fogo? Ora, para Greenberg, “a tridimensionalidade é o domínio da escultura” e a planaridade é a única condição que garante a autonomia da pintura em relação às demais artes. Nesse sentido, o ponto nevrálgico de Oiticica é oposto: a representação chegou ao seu limite, o branco no branco malevitchiano sendo o fim da linha, impelindo a saída da dimensão do plano, a conquista do espaço, o combate às categorias estéticas e a promoção tanto da inter-relação entre as artes como, ainda, delas com a vida. No entanto, na acepção do modernismo greenberguiano, a pintura sendo a mais alta forma da arte, uma crise não superada de seu sistema vital fatalmente evolui para uma morte de conotações mais generalizadas, levando a arte nas mesmas águas. Sendo mais específico nessa linha

¹⁰⁷ Argumento desenvolvido por Yve-Alain Bois, no capítulo “Piet Mondrian, *New York City*” de *Painting as Model* (Cambridge: MIT Press, 1990, pp. 157-183). O autor lembra que a questão da “repetição/simetria” levou muitos críticos a estabelecer uma comparação com o ritmo musical do *boogie-woogie* (p. 160).

¹⁰⁸ FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). “Pintura modernista”. In *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, pp. 101-110. “Enquanto os grandes mestres criaram uma ilusão de espaço em profundidade em que podíamos nos imaginar caminhando, a ilusão criada por um pintor modernista permite apenas o deslocamento do olhar; só é possível percorrê-la, literal ou virtualmente, com os olhos.”

interpretativa, percebe-se que há uma conexão entre a queixa da morte da pintura e a da morte da pintura abstrata. Para comparar o estado da pintura nos primeiros anos da década de 1960, entre o Brasil e os Estados Unidos, seria preciso cotejar dois textos contemporâneos: “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade” e “Art-As-Art”, de Ad Reinhardt, publicado em *Art International* (dezembro de 1962). Ambos chegam ao “puro espaço” por caminhos diversos, Oiticica afirmando as propriedades da cor única e Reinhardt elegendo o preto como presença. Mas enquanto o primeiro percebe que “a mudança não é só dos meios mas da própria concepção da pintura como tal”, o segundo reforça essa percepção por meio da atitude contemplativa, reitera o lugar do museu para acolher a arte e descarta qualquer fusão entre arte e vida (“The one thing to say about art and life is that art is art and life is life, that art is not life and that life is no art.”). Não constitui nenhuma surpresa verificar que Oiticica define a arte por processos de amalgamação enquanto Reinhardt demonstra esmero na desconstrução, de como “dizer o que não é”, “separating and defining it more and more, making it purer and emptier, more absolute and more exclusive — non-objective, non-representational, non-figurative, non-imagist, non-expressionist, non-subjective”. Sendo assim, qual dos dois discursos críticos inculca a idéia de um “ponto final” (de morte, em última instância)?

As Manifestações ambientais, sem retroceder aos princípios do realismo e do naturalismo, conferem força e vigor a uma pintura encontrada em decadência. Somar “conceito” e “práxis” é uma característica que acompanha o artista brasileiro desses anos 60-70. Há de ser avaliado se o vocabulário extremamente ativo de Oiticica — característico do estilo-manifesto das vanguardas históricas — o desvencilha do ritmo do modernismo. Pois Greenberg lembra que “o modernismo jamais pretendeu, e não pretende hoje, nada de semelhante a uma ruptura com o passado.”¹⁰⁹ Em termos semânticos, os textos de Oiticica deixam pouca margem para suaves transições históricas; destacamos uma predileção por verbos como “derrubar”, que indicam um desmoronamento total da realidade social ou subjetiva, conforme podemos verificar nessa breve seleção de frases: “já não tenho dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada”, “integração já condena o quadro ao desaparecimento” (16/02/1961); “vontade de libertar a pintura dos seus antigos liames” (16/04/1962); “a derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes etc., seria

¹⁰⁹ GREENBERG, Clement. Op. cit., p. 107: “Pode significar uma transição, uma separação da tradição, mas significa também o prolongamento de sua evolução. A arte modernista estabelece uma continuidade com o passado sem hiato ou ruptura, e seja qual for seu término, nunca deixará de ser inteligível em termos de continuidade da arte.”

inevitável e essencial na realização dessa experiência vital.” (12/11/1965); “antes de mais nada devo esclarecer que tal posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela.”, “ou tudo muda (e há de mudar!) ou continuamos a guerra”, “só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade” (julho 1966); “já não nos satisfazem as velhas posições puramente estéticas do princípio, das descobertas de estruturas primordiais” (novembro de 1966); “faço questão de afirmar que não há a procura, aqui, de um ‘novo condicionamento’ para o participante, mas sim a *derrubada de todo condicionamento* para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas” (dezembro de 1967); “é a definitiva derrubada da cultura universalista entre nós, da intelectualidade que predomina sobre a criatividade — é a proposição da liberdade máxima individual como meio único capaz de vencer essa estrutura de domínio e consumo cultural alienado.” (04/03/1968); “coitados dos que crêem, vai ver que jazem crendo, num espasmo, mas é que essa transespasmoação não interessa mais” (c.1970). Oiticica levanta a idéia de que, em uma ordem cultural burguesa (leia-se: alienada de seus meios de produção), só liquidando a arte como instituição será possível abalar a estrutura de comportamento da sociedade.

Ler Greenberg implica pénétrar um marxismo de outra estirpe. Não é esta discussão que está em jogo aqui, mas uma teoria da arte com propósito político.¹¹⁰ Em seu célebre ensaio de 1939, “Vanguarda e kitsch”, enfatiza-se que “nenhuma cultura pode se desenvolver sem uma base social”, mas, também, que as fontes do artista ainda são “a invenção e o arranjo de espaços, superfícies, formas, cores etc., deixando de lado tudo que não esteja necessariamente implicado nesses fatores”. Afirmações com esse teor classificaram o crítico de “formalista”. Ora, nunca é demasiado lembrar que Greenberg é leitor da *Teoria Estética* de Adorno, traço que ocupa um lugar central em seus ensaios por meio do problema do “novo”. Esse caráter de “originalidade”, comumente arrebatado para uma teoria da vanguarda, não significa variação dentro de um mesmo gênero nem uma mera novidade que causa surpresa na lógica de circulação das mercadorias. Na análise de Peter Bürger, o novo é uma categoria limitada, embora não seja propriamente falsa, para compreender a explosão dos cânones pois não permite estabelecer uma distinção criteriosa entre a onda do novo e a necessidade histórica de renovação:

¹¹⁰ Para uma compreensão do marxismo dos ensaios de Greenberg, sugerimos o artigo de T. J. Clark “A teoria da arte de Clement Greenberg”, publicado em *Clement Greenberg e o debate crítico*, pp. 211-232.

If we sought to understand a change in the means of artistic representation, the category of the new would be applicable. But since the historical avant-garde movements cause a break with tradition and a subsequent change in the representational system, the category is not suitable for a description of how things are. And this all the less when one considers that the historical avant-garde movements not only intend a break with the traditional representational system but the total abolition of the institution that is art. This is undoubtedly something “new”, but the “newness” is qualitatively different from both a change in artistic techniques and a change in the representational system.¹¹¹

Por sua vez, um autor como Arthur Danto mostra que o moderno não é simplesmente um conceito temporal mas denota um estilo, e que a “arte pós-histórica” alude “menos a um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos”.¹¹² Se hoje, contrariamente ao final dos anos 1940, quando o Museu de Arte Moderna de Nova York expunha a arte que estava sendo feita (ou seja, contemporânea) como arte moderna, se hoje datar o modernismo configura uma necessidade, Oiticica no entanto não assina qualquer definição de pós-modernidade, debate histórico alheio a seu tempo. A única com a qual pode ser associado é a de Mário Pedrosa, ao localizar a cruz do modernismo em *Les Femmes d'Alger*, de Picasso: “Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado digamos pela Pop-art. [...] nessa fase de arte na situação, de arte antiarte, de ‘arte pós-moderna’, dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionistas.”¹¹³ É interessante observar que tanto ele como Greenberg apontam a Pop art como momento seminal. A diferença, para Pedrosa, é que nesse novo ciclo presumido, “o Brasil participa [...] não como modesto seguidor, mas como precursor”. Segundo ele ainda, a outra face desse momento esteve representada pelo cubismo quando os valores eram estritamente “plásticos”. Na leitura que Otilia Arantes faz desse “itinerário crítico”, “estariamos assistindo aos últimos lances de uma cultura em extinção”.¹¹⁴ A crença, passageira, na democratização da cultura graças aos

¹¹¹ BÜRGER, Peter. op. cit., pp. 62-63. Mais adiante, o autor confronta o debate entre as teorias de vanguarda de Adorno e de Lukács.

¹¹² DANTO, Arthur C., op. cit., p. 10. “So just as ‘modern’ has come to denote a style and even a period, and not just *recent* art, ‘contemporary’ has come to designate something more than simply the art of the present moment. In my view, moreover, it designates less a period than what happens after there are no more periods in some master narrative of art, and less a style of making art than a style of using styles.” Pouco entusiasta do termo “pós-moderno”, o autor sugere o termo “post-historical” para caracterizar um período de falta de unidade estilística que acarretou uma perda de direção narrativa.

¹¹³ PEDROSA, Mário. “Arte Ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica” (Rio de Janeiro, 1965). In: *AGL*, pp. 9-13.

¹¹⁴ ARANTES, Otilia B.F. “Da modernidade à pós-modernidade”. In: *Mário Pedrosa. Itinerário crítico*. São Paulo: Escrita, 1991, pp. 136-150. A autora distingue várias etapas nos escritos do crítico, que não tratamos

meios de comunicação de massa, premissa personificada por McLuhan,) é creditada como um “mau passo” de Pedrosa: “afinal sempre associara o destino da arte à uma espécie de educação estética da humanidade, uma reforma da sensibilidade e da percepção que parecia finalmente encontrar o seu veículo material, para além da arte contemplativa dos museus”.¹¹⁵ Ora, a rigor, não vemos nesta passagem do “plástico” para o “cultural” qualquer índice de uma degradação da qualidade artística, ao contrário; tratar-se-ia de uma valorização de outras componentes (sociais e afetivas) que viriam se acrescentar à prática estética, característica que só acrescenta benefícios ao significado de Antiarte.

Mas a rivalidade com a vida perde qualquer otimismo, afirma Otilia Arantes, quando Pedrosa percebe “que afinal a redução da distância estética redundara no seu contrário”, resultando em uma “dessublimação institucionalizada”. Eis a previsão magistral de Pedrosa: “A obra de arte não pode misturar-se ao cotidiano da vida, equiparada a uma obrigação social que se cumpre, uma farra que se faça, uma violência que se comete, uma frustração que se sentiu.”¹¹⁶ Esta afirmação é de 1959, anterior ao conceito de Pós-moderno. Oiticica implantaria *Éden* dez anos depois. Nesse intervalo, é imprescindível abarcar a enorme contribuição de Lygia Clark e Oiticica, quando formulam que são propositores e abrem à obra para a participação. Pode-se ou bem enxergar a Apropriação como uma vivência entrópica da arte (numa perspectiva negativa da história da arte) ou bem entendê-la como a instauração do pleno exercício da liberdade do artista. Ou seria mais eficaz manter uma tensão entre arte e vida?

É certo que esse zelo de Oiticica em relação à terminologia que acompanha seus trabalhos o coloca em companhia de teóricos da arte, embora tenha dado menos importância à feitura do objeto do que ao fomento de um “novo comportamento perceptivo”. “Coitado daquele que ainda pensa em julgar partindo de princípios estéticos”,¹¹⁷ significa uma mudança de paradigma em direção ao “gênio anônimo coletivo”, mas não nega a existência do processo criador (donde sua ligação com as escolas de samba). Há uma nítida ressonância kantiana nestas perguntas de Oiticica: “Como julgar? Para quê? Por quê?”. Mas trata-se de denunciar o

aqui, culminando na sua reiteração da palavra “decadência” para designar a produção artística depois que volta do exílio em 1977.

¹¹⁵ *Idem*, p. 138. Essa posição corrosiva em relação a uma tecnologia a serviço da humanidade é partilhada por muitos autores marxistas da época. McLuhan é tratado de “ventríloco” e “profeta” de uma “vanguarda apolítica” por Hans Magnus Enzensberger em *Elementos para uma teoria dos meios de comunicação* (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, pp. 11-118). Observamos que as reticências de Enzensberger se estendem até os filmes de Andy Warhol e o *Lecture on Nothing* de John Cage.

¹¹⁶ PEDROSA, Mário. “Da abstração à auto-expressão” (1959). In: op. cit., p. 37.

¹¹⁷ Arquivo HO. “Critério para o julgamento das obras de arte contemporâneas”. Redigido em 21/05/1968, para um debate no MAM/RJ.

conluio entre o “mito do gênio” e a “moral de uma classe dominante”. De alguma maneira, essa compreensão reencontra uma idéia cara a Meyer Shapiro, a da conseqüência da divisão do trabalho ao banir a mão na era industrial. Em “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé” já havia uma “vontade de um novo mito”, que ganharia corpo na interação dos campos da psicologia, da antropologia, da sociologia, da história e da filosofia. Nesse sentido, suas intenções políticas transcendem a definição de vanguarda artística que previa a reorganização da vida a partir do dispositivo da arte. Com Oiticica, a definição de “projeto estético” é sinônimo de construção de uma “nova realidade” e se faz da soma de responsabilidades sociais:

O artista, o crítico, o filósofo, o sociólogo, seriam propositores — só os que conseguirem essa totalidade poderão propor algo: esse algo baseia-se em tudo o que seja a procura de um sentido para a vida nela mesma. Todos têm importância: uma sociedade se constitui de inter-sociedades — uma totalidade é uma trama de totalidades cuja unidade é o indivíduo.¹¹⁸

Ao ventilar a expressão “inter-sociedades” não é somente a categoria de “trabalho de arte” mas o conceito de “trabalho” *tout court* que gira em falso. Por isso, postula, junto com Pedrosa, a indiferenciação entre trabalho e lazer, premissa que coloca em jogo a questão da produção (para um sistema, uma instituição, uma indústria cultural). No lugar de “trabalhadores”, imaginemos “propositores”, uma classe sem classes. Renunciar à “pobre idéia de expor” não significa um “deixar de fazer”, mas qual o projeto sonhado? “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, para a vida; os ninhos propõem uma idéia de multiplicação, reprodução, crescimento para a de comunidade.”¹¹⁹

4. “Meu sonho secreto”¹²⁰

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ “À minha atividade atual, no seu todo, quero chamar de ‘subterrânea’: não será exposta, mas feita; seu lugar no tempo é aberto.” (Arquivo HO. “Experiência londrina: subterrânea”. 27/01/1970). Há uma confusão entre o HO que critica o formato expositivo e a não-realização da obra. [A inclinação de HO para um vocabulário biológico e celular (“multiplicação, reprodução e crescimento”), essa migração da arte para o comportamento e a vida, remete-nos à trajetória de Lygia Clark.] Na época, HO estava envolvido com as experiências anti-establishment do grupo “Exploding Galaxy” (final dos anos 60) e com casa-comunidade da 99, Balls Pond Rd.

¹²⁰ Algumas das idéias aqui desenvolvidas apareceram sob o título “Museu é o mundo” (LAGNADO, Lisette. Encarte “Vista cansada/8.10” do jornal *Valor*, por ocasião da 25ª Bienal de São Paulo. São Paulo, 24, 25 e 26 de maio de 2002, pp. 60-64).

(meu sonho secreto, vou dizer aqui: gostaria de colocar uma obra perdida, solta, displicentemente, para ser “achada” pelos passantes, ficantes e descuidistas, no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro)¹²¹

Que sonho “secreto” é este, que pode ganhar uma enunciação pública, revelando sua matéria encoberta?

O “sonho” descrito acima corresponde a um plano porvindouro de acontecimento, praticamente escondido, colocado em suspensão (entre parênteses) no meio de um dos textos mais programáticos na trajetória de Oiticica. Componente involuntário ou utopia, promessa ou devaneio? Ora, mesmo consciente do caráter fantasioso do seu desejo, o artista se dispõe a descrever qual o ideal que o anima no momento em que acaba de estender o campo de ação de Parangolé para o Ambiental. Desse modo, o Ambiental passa a conglomerar não somente as ordens já formuladas até então (Núcleos, Penetráveis e Bólides) mas ainda, adendo enigmático, “a não-formulação de conceitos, que é o mais importante”.¹²² Esse “secreto”, a despeito de ser uma categoria “encoberta”, também tem a potência de demarcar uma posição no seu Programa. Na leitura integral do texto, o sonho passa, “perdido, solto”, sem ser captado. Não é por menos. A afirmação logo anterior acabara de abafar o devir do sonho ao instaurar uma concepção explosiva: “museu é o mundo”. Qualquer enunciado que o sucedesse seria fadado a servir de mera ilustração desse pólo para o qual convergem até hoje todos os interesses.

Há, porém, um diferencial significativo entre “museu é o mundo” e o conteúdo que decorre do “sonho secreto”. A advertência colocada ao conceito de “exposição” (“ou nós o modificamos ou continuamos na mesma”) amplia os horizontes de Oiticica. Os adjetivos “perdida” e “solta”, que qualificam a obra do sonho, traduzem a precariedade das experiências cotidianas. Contrastando com o caos da indiferenciação, o museu tradicional oferece seus serviços de conservação, classificação e apresentação. Nenhuma obra está supostamente “perdida” nem “solta” no museu, este parque bem tratado que contextualiza as obras de seu acervo, preenchendo qualquer interstício com sentido histórico. Evocar o “parque” no ambiente da cultura significa ressaltar ações dirigidas para a preservação do patrimônio. Ora, os parques louvados em “Posição e programa”, de outra natureza que a cultura, “bem mais belos quando abandonados porque são mais vitais”, explicitam a renúncia ao esteticismo.

¹²¹ “Posição e programa”, julho de 1966. In: *AGL*, p. 79.

¹²² *Idem*.

Há duas etapas a distinguir. Em primeiro lugar, “colocar displicentemente”, isto é, dispor sem interesse; em segundo, “achar a obra”. Será preciso acreditar na sinceridade do advérbio “displicentemente” para prosseguir a análise do trecho citado. (Este, por sua vez, também parece ter sido introduzido *displicentemente*.) Esperar-se-ia conjugar displicência com um verbo de natureza passiva (*deixar* displicentemente, por exemplo). A justaposição dos termos em “colocar displicentemente” é paradoxal ao misturar desígnio com aparente descaso: como pode um gesto ativo (de assentamento) ser desinteressado? Como conceber a instalação de uma obra sem finalidade?

Chegamos ao ponto que diferencia essencialmente o Programa ambiental do passeio anódino efetuado no cotidiano: a expectativa de um suposto “encontro” com a “obra”. Nesse mesmo documento de 1966, encontramos duas inflexões para o significado do “achar”. Para o artista, “achar” pressupõe uma apropriação ético-estética; “não-achar” é uma escolha que também define a participação:

O “não-achar” é também uma participação importante pois define a oportunidade de “escolha” daquele a que se propõe a participação — a obra do artista no que possuiria de fixa só toma sentido e se completa ante a atitude de cada participante — este é o que lhe empresta os significados correspondentes — algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades suscitadas pela obra não previstas, incluindo a não-participação nas suas inúmeras possibilidades também.

Assim, é preciso considerar o Participador (que começa como passista e se anuncia agora nos “passantes, ficantes e descuidistas”) como inventor — afinal, “achar” é um verbo que pertence ao vocabulário da invenção. Leríamos a frase assim: “gostaria de colocar uma obra perdida, solta, displicentemente, para ser *inventada* pelos passantes.”¹²³ É certo que o objetivo de Oiticica é duplo: combater a racionalidade excessiva do homem urbano, mas também enriquecê-lo com a experiência do encontro, abrir uma brecha para a poetização do cotidiano. A produção do sentido (da obra) provém de uma instância que está fora dela (os “passantes”). O “exercício experimental da liberdade” nunca significou uma entrega cega à imaginação subjetiva de um coletivo, à moda dos *cadavres exquis* na poesia surrealista. O *trouvé* do “objet trouvé” não prescinde de uma escolha, conforme lemos nessas linhas intrincadas em que Oiticica apresenta os Bólides:

¹²³ O terreno baldio tem uma ressonância de “não trabalhado”, “não organizado”, “não arado”. Esses campos sobre os quais HO queria investir são sobras de terra sem exploração imobiliária ou “em obras” (*en chantier*). A conotação de “abandono” no vocabulário agrícola corresponde ao espaço *en friche*. Mas, abandono por “quem”? Abre-se uma reflexão acerca dos significados simbólicos e políticos de ocupação de áreas não controladas pelo mercado capitalista. A Manifestação ambiental *Devolver a terra à terra* tratará disso.

Nada mais infeliz poderia ser dito do que a palavra “acaso”, como se houvesse eu “achado ao acaso” um objeto, a cuba, e daí criado uma obra; não! A obstinada procura “daquele” objeto já indicava a identificação *a priori* de uma idéia com a forma objetiva que foi “achada” depois, não ao “acaso” ou na “multiplicidade das coisas” onde foi escolhido, mas “visada” sem indecisão no mundo dos objetos, não como “um deles que me fala à vontade criativa” mas como o “único possível à realização da idéia criativa intuída *a priori*” e que ao realizar-se no espaço e no tempo identifica a sua vontade apriorística com a estrutura “aberta” do objeto já existente, aberta porque já predisposta a que o espírito a capte. Essa experiência, na sua dialética profunda, já funda, no que faço, na minha obra, uma posição importante do problema sujeito-objeto.¹²⁴

Dito em outras palavras, esse acaso não é sinônimo de arbitrário. O local da obra — o Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro — tampouco resulta de uma espontaneidade sem medida. Esta era a grande crítica dos concretos ao abstracionismo informal. Os surrealistas chegaram a cunhar a expressão “hasard objectif”, deliberadamente paradoxal, para aliviar a carga de submissão latente na ocorrência do acaso. O “passante” de Oiticica é ativo. Há um cálculo na escolha do local, na insistência em sítios que primam por características “incultas”, como os “grandes pavilhões para mostras industriais” citados pouco antes. Não é por acaso que *Cães de Caça* (1961), primeiro projeto ambiental, só exista em maquete, não tendo sido construído até o presente momento. Quando o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro o exibiu, o crítico Mário Pedrosa apontou ao público que a sobrevivência do museu poderia ser encontrada na sua vocação para laboratório:

Deve-se aplaudir, calorosamente, o MAM do Rio de Janeiro por acolher uma experiência como a desse jovem artista de talento, que é Hélio Oiticica. É que os ‘museus’ de arte contemporânea, ou aqueles dedicados a esse mito que é a arte dita moderna, não podem ser confinados às atividades tradicionais da entidade — guardar e expor obras primas. Suas funções são bem mais complexas. São eles intrinsecamente casas, laboratórios de experiências culturais. Laboratórios imediatamente desinteressados, isto é, de ordem estética, a fim de permitir que as experiências e vivências se façam e se realizem nas melhores condições possíveis ao estímulo criador. O Museu, assim concebido, é a luva elástica para o criador livre enfiar a mão.¹²⁵

No Brasil que Oiticica conheceu, não houve condições históricas para implantar esse laboratório de caráter experimental. No entanto, intervenções artísticas em lugares públicos

¹²⁴ Rio de Janeiro, 29/10/1963. In: *AGL*, p. 64.

¹²⁵ PEDROSA, Mário. “Os projetos de Hélio Oiticica”. Folder da exposição do artista no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, novembro de 1961.

tornaram-se freqüentes durante os anos 1970. Destaca-se, na historiografia da arte brasileira, a realização de dois eventos “simultâneos e integrados”, organizados por Frederico Morais em Belo Horizonte, abrindo a década. O acontecimento “Do Corpo à Terra”, inaugural em vários sentidos¹²⁶, acontece na ausência de Oiticica (ele está se deslocando para Nova York). Morais assinala que não poderia ter ocorrido sem a valiosa redefinição do Objeto que passa a nortear o pensamento da época: “O Objeto é visto como ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais e não simplesmente como ‘obras’. É a nova fase do puro exercício vital, onde o artista é um propositor de atividades criadoras. O Objeto é a descoberta do mundo a cada instante, ele é a criação do que queiramos que seja. Um som, um grito podem ser um Objeto.”¹²⁷ Não houve uma “exposição” no sentido tradicional do termo: “pela primeira vez”, escreve Morais, “artistas eram convidados não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local; [...] no Parque os trabalhos se desenvolveram em locais e horários diferentes, o que significa dizer que ninguém, inclusive os artistas e o curador, presenciou a totalidade das manifestações individuais; [...] também, pela primeira vez, um crítico de arte atuava simultaneamente como curador e artista.”

Isto abria a década de 70; ora, em 1979, Oiticica, de volta ao Brasil reconjuga o verbo “achar”, dessa vez com os achados suburbanos do bairro do Caju, já tendo confirmado, para si, que a saída para o Ambiental é a estratégia para exercitar o indeterminado:

O programa in progress CAJU propõe aos participantes abordar -- tomar o bairro do CAJU como um playground bairro-urbano para curtir os achados
achar-
play!
esse achar-abordar-penetrar é sem fim!

5. “E não tenho lugar no mundo”

¹²⁶ Em outubro de 2001, essa lacuna histórica foi sanada com a publicação de um folheto editado pelo Instituto Itaú Cultural. Como não houve catálogo que registrasse os dois acontecimentos de 1970, é desse documento que a pesquisa dispõe hoje para recuperar o teor das ações efêmeras. Os artistas convidados pelo crítico Frederico Morais foram: Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dileny Campos, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, Franz Weissmann, Frederico Morais, George Helt, Hélio Oiticica e Lee Jaffe, Ione Saldanha, José Ronaldo Lima, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, Manoel Serpa e Manfredo de Souza Netto, Orlando Castaño e Yvonne Etrusco, Teresinha Soares, Thereza Simões e Umberto Costa Barros. O projeto de HO chamou-se *Trilha de açúcar*. Frederico Morais escreve: “E antes que as saúvas começassem a devorar o açúcar lançado sobre uma trilha aberta na terra vermelha da Serra do Curral, no trabalho executado por Lee Jaffe a partir de uma idéia de Hélio Oiticica, ela foi destruída pelo trator de uma empresa mineradora.”

¹²⁷ “O Objeto – Instâncias do Problema do Objeto”, revista *GAM*, nº 15, Rio de Janeiro, fev. 1969. Reproduzido em PECCININI, Daisy. *Objeto na Arte: Brasil Anos 60*. São Paulo: Faap, 1978.

Para analisar a passagem de museu para mundo, é imperativo rastrear os vários sentidos que a palavra “abrigo” foi agregando no léxico HO. A conotação política parece se clarificar nos escritos de Nova York, entoada na música *Gimme Shelter* dos Rolling Stones, mas ficar apenas com essa leitura amputa de Parangolé sua vocação pública, restringindo-o a uma categoria estética.¹²⁸ Mundo-abrigo (“guarida” e “shelter” são utilizados como equivalentes) pode ter ganho corpo como Proposição ambiental nos anos 70, mas não existiria sem a teoria do Parangolé¹²⁹ sinalizando a vontade de criar um “abrigo” ao participador.¹³⁰ Com o Parangolé-tenda (leve, facilmente móvel e temporário), articula-se um mapa que se desenha do abrigo ao Crelazer. Esse traçado, entre outros tão possíveis e aleatórios quanto, desliza num plano de elementos permutáveis, ou seja, num programa constituído de Ordens sem uma diferença de grau, sem escala. Muitas conexões podem ser trafegadas, tamanha a sua mutabilidade. Sob o prisma do rizoma temporal, as hipóteses têm legitimidade a partir de qualquer ponto.¹³¹ Outra rede para abarcar o abrigo se entrelaça em *Cães de Caça*, mesmo que o projeto tenha ficado no papel.

Cabe observar que o auge do abrigo acontece quando Oiticica está fora do Brasil. No dia 3 de dezembro de 1968, o artista sai de seu país para Londres, onde foi convidado a expor. A montagem levou três semanas na Galeria Whitechapel, espaço de aproximadamente 30 x 15 metros com pé direito de cinco metros, tendo vinte pessoas ajudando diariamente; resultado de um “trabalho comunitário”, escreve Oiticica em 27/01/1970, sem deixar de louvar a liberdade de montagem que recebeu do diretor, Mark Glazebrook.¹³² Sucesso imediato, a inauguração foi registrada pela BBC com filme a cores para TV (transmissão de 20

¹²⁸ A palavra “abrigo” reverbera o modo como as pessoas se organizam no espaço social. Na língua francesa, o “sem-teto” é traduzido por “sans abri” [sem abrigo]. É interessante observar que a nomenclatura desses movimentos é posterior à época de HO, o que confere maior atualidade política às idéias contidas no Programa ambiental. Lembramos um livro de Octavio Ianni, analisando o preço social da expropriação da terra no município de Conceição do Araguaia, que marcou época: *A luta pela terra. História social da terra e da luta pela terra numa área da Amazônia* (Petrópolis: Vozes, 1978). A manifestação ambiental *Devolver a terra à terra* (Caju, 18/12/1979) ganha, à luz desse contexto, uma conotação dupla: poética e subversiva.

¹²⁹ HO registra que pensa reunir todos os seus textos sobre o Parangolé para uma publicação que explicitaria a Teoria do Parangolé — um dos muitos projetos que deixou inconclusos.

¹³⁰ Ver também conferência de Lygia Clark pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura de Belo Horizonte em 1956 (*Diário de Minas*, 27/01/1957). A “linha orgânica” articula sua fusão entre arte e vida. Observando “linhas funcionais de portas, emendas de materiais etc.” dos ambientes criados na arquitetura, Lygia diz: “passei a trabalhar as ‘superfícies moduladas’ feitas em madeira condensada, cortadas antes em dimensões diversas e pré-estudadas, procurando integrar pedaços dessa linha real com cores contrastantes.”

¹³¹ “um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda. [...] Toda lógica da árvore é uma lógica do decalque e da reprodução. [...] A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore. Diferente é o rizoma, *mapa e não decalque*. Fazer o mapa, não o decalque”. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, p. 21-22.

¹³² HO morou durante meses na casa de Mark Glazebrook, até ir para Brighton, onde é artista-residente da Sussex University. A mostra na Galeria Whitechapel durou de 25/02 a 06/04/1969.

minutos).¹³³ A mostra, de vulto sem precedentes na trajetória do artista¹³⁴, realiza a passagem do Neoconcreto para o Ambiental: “confirmou-me muita coisa, derrubou outras, e me conduz à meta ‘do que pensar’ e ‘de para onde ir’”.¹³⁵ Não deixa de ser uma ironia da história afirmar que *Éden* tenha sido a sua maior criação pois, simultaneamente à implantação desse plano, realizado dentro de uma galeria, Oiticica escreve um texto para promover seu Crelazer, proposição que pretende atingir o “comportamento” do indivíduo. Que relação é esta, verificável entre *Éden* e Mundo-abrigo, capaz de determinar um “adeus ao esteticismo”, nas palavras de um artista?

As notas conceituais que precedem a abertura da mostra estão concentradas em definir Crelazer, “contra o esteticismo da pop, da op, da minimal, do happening”: “O crelazer é o criar do lazer ou crer no lazer? — não sei, talvez os dois, talvez nenhum. [...] Crer no lazer, que bobagem, não creio em nada, apenas vivo.”¹³⁶ O contraste não opera, como se esperaria de um teórico da arte, estabelecendo comparações entre fenômenos da mesma natureza (Pop, Op, Minimal, Happening), mas sim tratando as recentes manifestações artísticas dentro de um único bloco homogêneo (o esteticismo) e opondo-as a um paradigma de outro registro, o da vida.

A premissa é que o indivíduo teria caído em estado de contemplação e que essa contemplação constitui um processo alienante. Guy Debord, autor de *A Sociedade do Espetáculo* (1967), é uma fonte útil para se fundamentar, de acordo com as discussões culturais da época, a necessidade de liquidar a “contemplação do acabado” (prerrogativa de um espectador passivo) e a instauração de uma “prática”¹³⁷, contra a iminente alienação do indivíduo na cultura de massa. Munido dos argumentos desse livro, organizado em nove capítulos de 221 “teses” curtas que ganharam notoriedade durante os acontecimentos de Maio de 1968 em Paris, Oiticica revela suas afinidades com uma plataforma de inspiração marxista (o Situacionismo Internacional). Para o Participador passar a conhecer sua condição “verdadeira”, Oiticica lhe oferece Ninhos repletos de apelos sensoriais, acreditando subsidiar

¹³³ Arquivo HO. Rascunho de carta para Renaud Souza Mattos – notebook com capa vermelha, Brighton, 11/10/1969.

¹³⁴ Segundo a lista de obras, reproduzida no catálogo da exposição da galeria Whitechapel, HO exhibe três Bilaterais, três Relevos Espaciais, quatro Núcleos, vinte e cinco Parangolés, a maquete do *Projeto Cães de Caça*, *Tropicália* e *Éden* (que, juntos, somam nove Penetráveis) e cinquenta e quatro Bólides.

¹³⁵ Arquivo HO. “As possibilidades do crelazer”. Paris, 10/05/1969. Publicado na revista de cultura *Vozes*, Petrópolis, 06/08/1970. Reproduzido em *AGL*, pp. 114-116.

¹³⁶ “Crelazer”; Londres, 14/01/1969. In: *AGL*, pp. 113-114.

¹³⁷ O Arquivo HO apresenta vários documentos com citações extraídas do livro de Guy Debord. O item 30 de *A Sociedade do Espetáculo* acompanha a conceituação de “Auto-teatro” (caderno espiralado, Nova York, 01/09/1971).

um encontro, ou talvez reencontro, com um ludismo perdido, a promessa de um “núcleo-casa” solapado pela “sociedade do espetáculo”. O indivíduo é então iniciado a contatos com água (*Iemanjá*), folhas (*Lololiana*) e palha (*Cannabiana*). Analisar o abrigo a partir de *Éden*, instalação que reuniu cabines-camas, tendas e ninhos, permite pôr a mão na oposição que separa o “dentro” (a ênfase na experiência “interior”) do “fora” (o contato com elementos da Natureza). Tudo indica que Oiticica acredita nesse esvaecimento da distância e da representação, de modo que o sujeito que desfruta desse contato com a água possa se tornar um ser-água. Sujeito e mundo plasmados em virtude de qualidades expostas pela Natureza, com um repertório que deriva diretamente de Crelazer: “crecondição”, “creestado”, “crerepouso”, “cresementes” — “cressonho”.

Mas cabe resistir a uma leitura primitiva e indagar-se até que ponto essas experiências não reificam um estado de alienação. Não nos enganemos, atribuindo ao Ninho qualquer intenção nostálgica do “viver natural pre-representação”. Tampouco podemos confundir Ninho com casulo, termos emprestados do desenvolvimento da espécie animal, mesmo que no sentido figurado ambos sejam locais de abrigo.¹³⁸ Se há uma “infância” a ser evocada no universo de Oiticica, sem fazer dele uma terapêutica, ela não se fundamenta no espaço do minúsculo bebê, mas se banha na “utilização feliz da herança cultural” (Winnicott). São as possibilidades abertas com Crelazer:

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 de células vazias, onde se buscaria “aninhar-se”, ao sonho da construção de totalidades que se erguem como bolhas de possibilidades — o sonho de uma nova vida, que se pode alternar entre o auto-fundar já mencionado e o supra-formar nascido aqui, no ninho-lazer, onde a idéia do crelazer promete erguer um mundo onde eu, você, nós, cada qual é a célula-mater.¹³⁹

A despeito da falta de totalidade, Whitechapel se converte em abrigo agigantado, intervalo inventado e fabricado para uma plenitude paradoxal. Essa concepção ampliada de “abrigo” apresenta-se com as características do “espaço potencial” (Winnicott).¹⁴⁰ Sua proposição de Crelazer foi prescrita para o âmbito da cultura. Importante operar esse

¹³⁸ Sabemos que expressões como “o corpo é a casa” e “casulo” definem a trajetória de Lygia Clark para a *Nostalgia do corpo*, mas essa afinidade não é o tema do presente trabalho. É evidente que o Parangolé-capa, sobretudo as “capas feitas no corpo” (1968), correspondem a uma premissa sensorial parecida, mas não podemos reduzir a acepção do conceito Parangolé a uma de suas modalidades (a capa). Até o problema do Participador terá conseqüências opostas para esses dois artistas.

¹³⁹ “As possibilidades do Crelazer, Paris, 10/05/1969. In: *AGL*, p. 116.

¹⁴⁰ A expressão “espaço potencial” foi emprestada do livro de WINNICOTT, D. W., *Playing and Reality*, 1971.

deslocamento de uma experiência individual para a fundação da experiência cultural. A existência, em seus escritos, de palavras de forte conotação psicológica (“comportamento” talvez seja dentre todas a mais eloqüente) não constitui um paradoxo. Dados os estímulos sensoriais, quais os procedimentos sociais que desencadham? As áreas de jogo (*playground*), que encontram fundamento no “Exercício experimental da liberdade” de Mário Pedrosa, têm a finalidade de provocar no Participador o sentimento e a necessidade de autonomia entre seu si-mesmo e a “sociedade do espetáculo”.

Em entrevista para Guý Brett, o artista afirma que os Ninhos introduzem uma mudança na evolução dos Penetráveis, e a proposição Hermafrodipótese vem se justapor ao Crelazer¹⁴¹, sugerindo portanto auto-suficiência quanto à expectativa de participação.¹⁴² Em vez de uma participação específica e dirigida, os Penetráveis de *Éden* apontam para outros domínios, notadamente a possibilidade de auto-erotização do indivíduo por meio do Bólide-roupa (também chamado de “rouparangolé” em carta para Nelson Motta de 27/08/1969). Oiticica depara em Londres com “o vazio de humano”, a “solidão gay swinging do mundo”. A Experiência Whitechapel realiza um cotidiano extemporâneo e extático: *Éden* é a efetivação de ambientes em que é dado ao Participador condições para descobrir que o corpo tem uma auto-consciência e deve se libertar da “opressão social”. Oiticica pretende, a partir de *Éden*, que as pessoas façam seu próprio ambiente, modalidade de Penetrável que deve muito à observação dos cômodos da casa/residencial:

The idea for the Penetrables originated partly in my feeling for two rooms in the house where I grew up. They were bathrooms. One was painted all orange, and the other blue. To go into the water in these rooms was something very pleasant. It is pathetic that in modern houses the bathroom is the only place set-aside, where the individual may feel released from oppression. I am sure primitive people are more conscious of the necessity of privacy.

De fato, o “núcleo-casa” de Oiticica pode ser tratado a partir de um outro espaço, ou seja, da geografia gregária dos morros que circundam o Rio de Janeiro. Barracão, seu projeto de vida em comunidade, encerra a noção de abrigo, só que esse *shelter* é impregnado de semantização social. A estrutura da favela fornece o princípio para descrever um éden que contesta a divisão entre os espaços internos (justaposição de lugares para diferentes atividades) e pela permissividade entre o espaço público (a rua) e privado (o abrigo). As proposições de Crelazer não postulam um espaço homogêneo mas, ao contrário, as qualidades

¹⁴¹ Arquivo HO. “A descoberta de Hermafrodipotesis”. Londres, 19/01/1969.

¹⁴² Arquivo HO. Entrevista com Guy Brett para *Studio*, 9/02/1969.

de Hermafrodipótese somadas a uma circulação para fora, para o *playground*. Desde a *Sala de bilhar* (1966), o Programa anuncia essa vontade de se apropriar não somente de objetos mas de ambientes do mundo (terrenos baldios e campos de futebol, notadamente). O teor desse ajuste de contas é um claro ataque à integridade patrimonial, ainda que Oiticica pareça defender ocupações efêmeras (“projetos circunstanciais”), sem propor danos diretos à ocupação imobiliária. Mas seu poder de subversão já mina a lógica especulativa do espaço público quando levanta as comportas do confinamento cultural do museu (das elites) e deságua numa tenda de proporções maiores, porém tão provisória quanto. Por isso, compreendemos o Barracão além de seu sentido comportamental (no Rio de Janeiro, o termo designa o galpão onde se fabrica toda a fantasia do carnaval) mas também como elemento material da paisagem urbana, canteiro de obras, espaço em transformação permanente, ambientação caseira porém verrucosa à ordem do progresso. Lê-se em anotações de 1973:

BARRACÃO não seria “imitar estrutura-espaço do BARRACÃO do morro”: isso seria burrice por não possuímos o tipo de experiência igual à do morador do morro mas semelhante à dele: o que me atraía então era a não-divisão do BARRACÃO na formalidade da CASA mas a ligação orgânica entre as diversas partes funcionais no espaço interno-externo do mesmo: a FAVELA q é comunidade formada de BARRACÕES é de igual modo organificada mais tribal q o q MCLUHAN chama de “casa de espaço quadrado” urbana com espaço dividido e com funções especificadas etc. e na FAVELA a seqüência de BARRACÕES é às vezes chamada de trem numa identificação mais q significativa com o espaço do trem (q poderia ser o do avião etc.) q conduz enclosure a enclosure de maneira mais orgânica q a da “casa de espaço quadrado”¹⁴³

Nessa acepção, o Programa ambiental não somente muda qualquer entendimento das instituições culturais mas se torna uma ferramenta essencial para a discussão do espaço público. Simultaneamente à preparação do Bloco “Bodywise” para a publicação de *Newyorkaises*, Oiticica idealiza uma seção chamada “Mundo-abrigo”, a partir dos tópicos Barracão, Éden e Babylonests. Neste Bloco, pretende expor excertos de vários autores, mesclados a apontamentos pessoais e foto-imagens.¹⁴⁴ As citações incluiriam: Mick Jagger e Keith Richard (de *Gimme Shelter*), McLuhan (“Housing” de *Understanding Media*), Abbie Hoffman (de *Woodstock Nation*) e Waly Salomão, entre outros. Alguns trechos seriam escritos pelo próprio Oiticica, a saber: comentários da experiência de Lygia Clark em *Rhobo*, a identificação de mundo-abrigo com *playground* e trechos que evidenciassem a troca do

¹⁴³ Arquivo HO. Notas. Nova York, Babylonests, 28-29/07/1973 – NTBK 2/73.

¹⁴⁴ Arquivo HO. “Decisão: 21 julho 73: 23:15 hora”. Nova York – NTBK 2/73, p. 27.

condicionamento social na urbe para uma “situação experimental”. A ligação entre “Bodywise” e “Mundo-abrigo” seria feita por uma fotografia de “um homem atirando um arrastão de pesca no espaço”. Oiticica especifica os detalhes da imagem que tem em mente:

aparecer espaço com a rede espreada e não o mar, a não ser q o mar funcione como espaço visual igual ao céu e q não apareça como o solo para aonde o arrastão se vá acamar — melhor q não apareça o mar: só o solto vôo do arrastão como um yoyo gigante ligado ao corpo/braço do homem e engolindo o espaço q abarca.¹⁴⁵

6. Além da arte

“Programa além da arte” é uma expressão do próprio Oiticica, trafegando pelas capas para serem vestidas, tendas como abrigo, pelos Ninhos e Bólide-cama. Lançados, esses dados se põem a explorar uma dupla estrutura, tanto sensorial como social. Ao reportar-se à dança, o artista opõe a coreografia clássica (“excessivamente intelectualizada”) à improvisação do samba, “dança ‘dionisíaca’, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc.”.¹⁴⁶ A ênfase na dança corresponde a uma “experiência social” de participação. Esse corpo, lembrando Deleuze em seu estudo sobre Nietzsche, é o lugar mais favorável aos imprevistos, ao jogo e ao acaso.¹⁴⁷ O elogio à vida é o plano dominante, mas será preciso pinçar cuidadosamente que corpo e que vida Oiticica arrisca enfrentar.

Na conhecida fusão entre arte e vida, qual alimenta qual? Constatou-se uma rivalidade que artistas como Rauschenberg preferiram abordar com parcimônia. O grande exemplo que Oiticica reteve e analisou ainda é o *Merzbau* (1924-33) de Kurt Schwitters, destacado em “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé” (1964) por seus componentes “experimental” e “vivencial”. Essa obra-dispositivo, resultante de um processo acumulativo no dia-a-dia, se apresenta como único paradigma análogo ao Parangolé, capaz de equiparar vivência e formalização estética. Giulio Carlo Argan ressalta: “É a negação de tudo que é história ou finalidade, de qualquer ordem de existência.”¹⁴⁸ Como *Éden*, diz Oiticica já no

¹⁴⁵ Arquivo HO. Notas. Nova York – NTBK 2/73, p. 29.

¹⁴⁶ “A dança na minha experiência”. Rio de Janeiro, 12/11/1965. In: *AGL*, pp. 72-76. Na Europa e nos Estados Unidos, no mesmo período, as artes plásticas recebem uma forte contribuição de coreógrafos experimentais (Merce Cunningham, entre outros).

¹⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1973, pp. 114-117. A idéia de “acaso” circulava amplamente nos círculos artísticos da época, em função do poeta Mallarmé, consagrado entre nós por Haroldo de Campos: a fórmula do “lance de dados que abole o acaso” é oriunda de uma constelação de possibilidades. Cf. CAMPOS, Haroldo de. “A arte no horizonte do provável”, publicado pela primeira vez no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* (21/11/1963) e na revista *Invenção*, nº 4, São Paulo, dezembro de 1964.

¹⁴⁸ ARGAN, Giulio Carlo, op. cit., pp. 359-60. “Seus quadros (se assim se pode chamá-los) são compostos de tudo o que por acaso caiu sob a sua vista ou ao alcance de sua mão, de tudo o que chamou sua atenção por um

final da década de 60, *Merzbau* apelava ao “prazer de viver esteticamente”, projeto inverso de estetizar o cotidiano.

Com o sentido de participação, Oiticica não só garante o caráter coletivo de seu Programa, não só livra o Programa dos impasses da teoria negativa das vanguardas históricas (ao positivar a “antiarte”), mas aventa um plano ético que exige um devir-ativo. Afinal, uma capa dependurada num cabide no museu é vazia enquanto “coisa-em si”, não fosse seu valor de uso para o Participador. As Ordens estão postas, basta traçar o Programa ambiental e deixá-lo *in progress*, sem colocar um ponto. De fato, em sua escrita teórico-prática, as anotações passam a privilegiar os dois pontos e as setas, cujo objetivo é sempre abrir, expandir. Rizomático, Oiticica justifica cada Proposição a partir de um comportamento em devir permanente:¹⁴⁹

célula-comportamento → a impossibilidade de as camadas de “representação” emergirem como algo vivo → a coisa-viva em si, na sua célula-ela, que se manifesta no comportamento que é o criador da vida e do mundo → célula de que? célula, o que se multiplica no desconhecido, no não formulado, pois como posso formular o comportamento individual? se a célula é aí o “estar no mundo, que é ser, viver” → vida-mundo-criação, são velhas distinções que são uma célula: o comportamento, que realmente agora, nisto, cria a multiplicação ou expansão celular → → faço a célula-matriz do barracão; mas o comportamento e o crescimento dela é que formarão a célula-mãe, insubstituível → gente + tempo + possibilidade de expansão → a idéia de forma e estrutura não existirá: o passado de “necessidade estrutural” cresce para o agora de “existência ou não”: algo espregueia a possibilidade de se manifestar e aguarda → ultraguarda.¹⁵⁰

O termo “ultraguarda” certamente dialoga com “vanguarda”, em direção a um “para além de” e “fora de”, conforme indica seu prefixo. Parece designar um excesso que vaza do verbo “aguardar”. Oiticica refuta o vocabulário militar da teoria da vanguarda; a dianteira não é necessariamente a posição privilegiada para o combate. Trata-se de reconhecer os efeitos da arte na realidade social, seu empenho ético e político na invenção de mundos, sem ser portador da má fortuna que acompanha a *intelligentsia* e a arte engajada. “Ultraguarda”, também, pois a vanguarda falhou na sua ambição de levar a arte para a vida social. Eis que de repente alguém articula um conceito tão novo que ele fica sem seqüência — exatamente o que

instante, tudo que um instante ocupou sua existência: passagens usadas de bonde, fragmentos de carta, pedaços de barbantes, rolhas, botões etc.” As modificações da tradução para o português são de nossa responsabilidade. A obra foi destruída por uma bomba na Segunda Guerra Mundial.

¹⁴⁹ “Pensar dentro das coisas, no meio delas, fazer rizoma e não fixar raiz, traçar a linha sem pôr o ponto.” Cf. DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, Champs, 1996, pp. 33-4.

¹⁵⁰ “LDN”. Escrito em 18/09/1969, durante estadia na Europa. In: *AGL*, p. 117. Publicado originalmente em *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, ano 64, vol. LXIV, nº 6, ago. 1970, p. 53.

pretendiam as vanguardas, isto é, uma ruptura no desenvolvimento da história. O desconhecido urde no “subterrâneo”, região invisível do “sub / sub solo / sub terra / sub desenvolvido / sub América / sub fraseado / sub liminar / sub alterno”.¹⁵¹ É de onde se ergue Barracão, cujos compromissos de comunidade não escapam ao impulso de criar um mito, mesmo que adaptado à vida moderna. Evidentemente, apenas hoje se pode associar Barracão, por exemplo, ao “outro leito de rio” ou ao “dia de vigília” do homem com emoções míticas que Nietzsche descreve como “milagre constantemente atuante”:

Esse impulso à formação de metáforas, esse impulso fundamental do homem, que não se pode deixar de levar em conta nem por um instante, porque com isso o homem mesmo não seria levado em conta, quando se constrói para ele, a partir de suas criaturas liquefeitas, os conceitos, um novo mundo regular e rígido como uma praça forte, nem por isso, na verdade, ele é subjugado e mal é refreado. Ele procura um novo território para sua atuação e um outro leito de rio, e o encontra no *mito* e, em geral, na *arte*. Constantemente ele embaralha as rubricas e compartimentos dos conceitos, propondo novas transposições, metáforas, metonímias, constantemente ele mostra o desejo de dar ao mundo de que dispõe o homem acordado uma forma tão cromaticamente irregular, inseqüentemente incoerente, estimulante e eternamente nova como a do mundo do sonho. É verdade que somente pela teia rígida e regular do conceito o homem acordado tem certeza clara de estar acordado, e justamente por isso chega às vezes à crença de que sonha, se alguma vez aquela teia conceitual é rasgada pela arte.¹⁵²

Subterrânia antecipa em praticamente seis anos aquilo que Deleuze e Guattari irão formular como “literatura menor”, a partir da pergunta: “Como adentrar a obra de Kafka?”. Desterritorialização, política e valor coletivo são as ferramentas. Os enunciados da estrutura do Programa HO, “criaturas liquefeitas” diria Nietzsche, são mutantes porque se auto-reelaboram quando conectados a outros pontos. “Não existe mais a preocupação em criar algo que evolua numa linha daqui para ali”, anota o artista em início de 1970.¹⁵³ Seu único ponto final, anuncia mais adiante, diz respeito às exposições: “À minha atividade atual, no seu todo, quero chamar de subterrânea: não será exposta, mas feita; seu lugar no tempo é aberto.” Ora, aguardar não é estagnar. “Where am I?”, indaga-se ainda no Rio de Janeiro, entre os dias 10 e 17 de março de 1970. A resposta: “vigília de mim mesmo”.

Se admitirmos que a base dessa plataforma entrou em disparada desde 1959, e que os alicerces do Ambiental (Núcleos, Penetráveis, Bólides) foram instalados em *Éden*, qual a

¹⁵¹ Palavras extraídas de “Subterrânia 2”, 29/10/1969. In: *AGL*, p. 127.

¹⁵² NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, pp. 50-51.

¹⁵³ Arquivo HO. “Experiência londrina: Subterrânea”. 27/01/1970.

expansão celular possível? E se Parangolé é a “síntese total”, que espaço fundar ainda? Tarefa difícil, pois não encontramos uma progressão linear, apenas um enredamento, sem a possibilidade de marcar um ponto de referência no Programa que tenha se mantido “fixo” ou “puro”, já que Oiticica expande a caminhada repisando as próprias pegadas. Em 27/08/1969, no *impasse aberto* pela Experiência Whitechapel (qual a arte depois da instituição?), escreve: “faço planos, começo e recomeço — parece que começo e recomeço não terminam e são o sentido do que não existe e se procura erguer”.¹⁵⁴ Como perspectiva histórica, o “além da arte” não infunde a morte da arte mas de uma percepção crítica dos fenômenos estéticos, isto é, dos papéis da instituição e de sua responsabilidade de intervir na realidade social.

E se entrar e sair da máquina-Kafka causa asfixia, o Programa HO é vivência da ágora. O que os “ambientes de morar de Nova York” teriam a “acrescentar”? É possível “acrescentar”? Interessa “acrescentar” quando o potencial inovador da vanguarda passa a ser absorvido no regime da mercadoria? Oiticica, até então, conhecera de longe a Pop norte-americana. Enfrentá-la significará consumi-la, com todos os seus atributos. Assim como existe uma especificidade nos trabalhos de Nova York de Mondrian (tido como o “descobridor” de Pollock)¹⁵⁵, haveria como sustentar uma qualidade própria a Gotham City dentro do Programa ambiental e qual a relação dela com os problemas já levantados (a imagem do Brasil e a cultura de exportação)?

¹⁵⁴ Arquivo HO. “LONDOCUMENTO”. Carta para Nelson Motta, Londres, 27/08/1969. Deleuze e Guattari afirmam que “até um impasse é bom, quando pode fazer parte do rizoma”. (DELEUZE, G. e GUATTARI, F. Op. cit., p. 9).

¹⁵⁵ Essa hipótese pode ser conferida em BOIS, Yve-Alain. Op. cit., pp. 181-182.



Ninhos em *Éden*, Whitechapel Experience (Londres, 1969)
Ninhos em Sussex University (Brighton, 1969)
Cf. Catálogo "O q faço é música"

CAPÍTULO II

CORPO CIENTE, *BODYWISE*

*Là où d'autres proposent des œuvres je ne prétends pas
autre chose que de montrer mon esprit.*

La vie est de brûler des questions.

Je ne conçois pas d'œuvre comme détachée de la vie.

*Je n'aime pas la création détachée. Je ne conçois pas non
plus l'esprit comme détaché de lui-même. Chacune de mes
œuvres, chacun des plans de moi-même, chacune des
floraisons glacières de mon âme intérieure bave sur moi.*

Antonin Artaud, L'Ombilic des Limbes



Nildo da Mangueira com Parangolé P15 Capa 11, *Incorpora a revolta*, 1967

1. De Parangolé a Parangoplay

Em 1973, Hélio Oiticica começa a delinear os Blocos-seções de *Newyorkaises*, iniciativa que não consegue finalizar. Trata-se de um conglomerado de notas de trabalho que abrangem diversos tópicos: o Rap in progress, o subterranean TROPICÁLIA PROJECTS (do PN10 ao PN16), o PN17 *Stonia* e o PN18 *Shelter Shield*, os nove Blocos de COSMOCOCA — programa in progress (de CC1 a CC9), a reinvenção do Parangolé (chamada Parangoplay), um bloco intitulado “Ultimately Mick Jagger” e um outro reunindo argumentos para fundamentar o que seria a “Brazilian Experimentality” (Experimentalidade brasileira). Uma seção chamada “Bodywise” (Corpo ciente)¹⁵⁶ trataria da questão do corpo. Sua concepção gráfica, assim como a do bloco “Mundo-abrigo” (referido como *World-shelter*), previa páginas deixadas em branco para a participação do leitor. Os dois blocos teriam portanto uma articulação. A aparente separação que forjamos aqui tem por único objetivo viabilizar a análise, mas estaremos sempre atentos para pensar “Bodywise” e “Mundo-abrigo” de modo inter-relacionado.

O Bloco “Bodywise” de *Newyorkaises* recebe tons de muitos “colaboradores”, reunindo textos e imagens de Antonin Artaud, Haroldo de Campos, James Joyce, McLuhan e Quentin Fiore, Torquato Neto, Friedrich Nietzsche, Jean-Paul Sartre, entre outros. Esse sugestivo repertório, contudo, não inclui artistas visuais que já eram proeminentes como Gina Pane, Marina Abramovic¹⁵⁷ e Allan Kaprow, para citar alguns exemplos contemporâneos a Oiticica. Nenhum desses parece entusiasamá-lo, sendo que seus escritos privilegiam John Cage e Yoko Ono.¹⁵⁸ Ambos cruzaram o desenvolvimento histórico do grupo Fluxus, torrente neodada da qual nunca jorram as mesmas águas, cuja definição, como a de Parangolé, é antes ética do que estética: “Fluxus should become a way of life not a profession”.¹⁵⁹

Rastrear as várias modulações conceituais que o corpo assumiu na história da arte e da cultura no Brasil nos anos 70 é um caminho que forçosamente remete ao dispositivo fenomenológico das “vivências”, postulado no tempo neoconcreto. Mas se a referência do corpo já exerce um papel essencial na constituição do “campo fenomenal” de Maurice

¹⁵⁶ A tradução de “bodywise” exige prudência. Como adjetivo, “body-wise” significa “que entende de corpo”. Na abertura de um capítulo, pode ser traduzido por “em termos de corpo” ou “em se tratando de corpo”. HO estava redefinindo o que é próprio do corpo, a idéia de corporalidade em circulação naquele momento, propondo sua teoria-prática do corpo.

¹⁵⁷ No entanto, Gina Pane e Marina Abramovic não lhe são de todo estranhas, pois em 1975 Lygia Clark participa com elas de uma exposição coletiva de mulheres artistas “Magma”, organizada por Romana Leda e inaugurada no Castello Olofredi de Brescia.

¹⁵⁸ Consta, no arquivo HO, que John Cage teria sido levado a ver a manifestação coletiva de Apocalipopótese, que reuniu vários artistas no Aterro do Flamengo (Rio de Janeiro, 1968).

¹⁵⁹ George Maciunas, tido como “pai” do Fluxus, para Tomas Schmit, 1964.

Merleau-Ponty, o que Bodywise vem acrescentar, ou alterar, na relação entre sujeito e objeto? Como Oiticica constrói sua síntese crítica do corpo com o mundo? Encontrar respostas para essas perguntas nos aproximará do entendimento do sentido de Ambiental para Oiticica. Qual o traço que liga as fotografias de Jimi Hendrix e Alice Cooper com a performance *Corpo-obra* de Antonio Manuel, passando pela *Nostalgia do corpo* de Lygia Clark até *Rubbing Piece* de Vito Acconci? As pistas são incompletas uma vez que Oiticica não chegou a concluir o capítulo “Bodywise”, mas permitem enxergar a rede virtual de conexões que se abre a partir de, e se estende além de, Parangolé.

O corpo não tem existência subjetiva sem o mundo que o circunda: eis o argumento de base. Fotografado usando suas próprias capas, ou instalado nos Ninhos de Babylonests e Hendrixsts, Oiticica não se atém exclusivamente ao corpo na acepção do dualismo clássico entre sujeito e objeto. Sua acepção de “corporalidade” é simultaneamente um entendimento do corpo-corpo e do corpo-ambiente, cuja filiação ideológica e espiritual sai diretamente da alegria de um Jerônimo da Mangueira, qualificada como “*drive* nietzscheano”. Recém-chegado nos Estados Unidos, o artista se inscreve num curso de técnicas de cinema (super-8) na New York University — experiência que lhe proporciona os meios para fazer, além de uma crítica contra o “cinema sério brasileiro”, uma meta-crítica da linguagem do cinema, isto é, do espaço cinematográfico.¹⁶⁰ Aos poucos, suas reflexões acerca do espaço se descolam da tradição construtiva e passam a margear as denominações históricas de “arte experimental” e “ambiental”.

Naquele momento, a palavra “ambiental” é um capital circulante, porém com outras acepções, diferentes daquela almejada no Programa HO. É utilizada por Robert Rauschenberg e Jasper Johns no seu projeto de levar a arte aos confins da vida; para Jim Dine (*The House*, 1960) e Claes Oldenburg (*The Store*, 1961), servirá na ressignificação do cotidiano, notadamente na construção de *environments* que diluem as fronteiras entre locais onde se inventa e onde se faz comércio; mas é na conceituação de Robert Smithson que encontrará seu significado mais imperativo. Dentre essa massiva instrumentalização do termo “ambiental”,

¹⁶⁰ Uma compilação das experiências “cinematográficas” de HO pode ser encontrada em artigo de Ivana Bentes, “H.O. and Cinema-World”, publicado no catálogo da exposição *Hélio Oiticica, Quasi-Cinemas*, organizado por Carlos Basualdo para o Wexner Center for the Arts (The Ohio State University, Colômbia, Estados Unidos), a Kölnischer Kunstverein (Colônia, Alemanha), a Whitechapel Gallery (Londres, Reino Unido) e o New Museum of Contemporary Art (Nova York, Estados Unidos). O catálogo, editado em 2001 com a colaboração da Hatje Cantz Publishers, traz ainda um texto de Dan Cameron, “Through the Glass, Darkly”, localizando algumas figuras proeminentes da cena nova-yorkina dos anos 70, que HO teria freqüentado, direta ou indiretamente, a saber: Jack Smith, Andy Warhol, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Dan Graham e Peter Campus (cf. pp. 33-38).

há de ser destacado o deslocamento dos interesses estéticos para espaços fora do ateliê, deixando claro que a realidade externa à subjetividade do artista passa a fertilizar o processo criativo. A terminologia de *site-specificity* surge para qualificar os “ambientes” que respondem às determinações de um lugar dado, mas não é, de modo algum, uma aproximação correta para compreender o Programa HO. Para Oiticica, a “proliferação dos *environments*” corresponde apenas a uma “ambientalização da pintura” — papel de parede, será sua sentença.¹⁶¹

O corpo só ganha um valor de síntese, capaz de absorver a experiência vivida no bojo das formulações teóricas, com as performances. A face *underground* de Oiticica mergulha fundo em questões identitárias, cruzando com os travestis que protagonizam os filmes de Andy Warhol.¹⁶² São, entretanto, praticamente ignoradas na compreensão do desenvolvimento do Parangolé em Nova York. Sua compreensão mais difundida no Brasil ficou restrita à publicação dos primeiros escritos acerca da ruptura da pintura-quadro. A respeito das performances do artista, pouco se sabe além de sua participação no evento “Mitos vadios”.¹⁶³ Ora, é em Nova York que Parangolé passa transversalmente pelas performances, gerando o conceito de Parangoplay.

É necessário retornar à conceituação de Parangolé para fins de legitimação histórica. Parangolé não pode ficar ingenuamente circunscrito às “capas”, como chegou a ser difundido.¹⁶⁴ 1964, data de seu advento, costuma consagrar a vertigem dionisíaca de um corpo usando uma capa. Ora, sabe-se que o ato de vestir e carregar estandartes e bandeiras é apenas um dos aspectos de um conceito cujo significado visa dilatar o corpo-corpo para o corpo-

¹⁶¹ Arquivo HO. Notas. Nova York, Central Park, 04/07/1971 – Caderno espiral com capa bege, pré-page 3.

¹⁶² “gostei muito do ‘Empire State Building’ do Andy Warhol, e vi um outro dele chamado ‘Ondine’s Loft’ na casa de um dos atores, que é amigo do Gerchman e que aparece no filme.” Cf. carta para Lygia Clark, Rio de Janeiro, 02/08/1970. Cf. ainda FIGUEIREDO, Luciano (org.), *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 163. Ondine, que HO conhecia, foi uma das importantes “modelos” de Warhol. Segundo o relato de Ultra Violet (in *Famous for 15 minutes: my years with Andy Warhol*, Londres, Methuen, 1989), após 1968, o artista foi paulatinamente fechando suas portas para seus antigos conhecidos, “boêmios e estranhos chapados”, exigindo visitas previamente marcadas em sua Fábrica *high-tech*. Nesse movimento de retração, Ondine, Taylor e Jackie foram os que mais se sentiram “traídos”.

¹⁶³ *Happening* coletivo, organizado por Ivald Granato, em protesto contra o tema “Mito e Magia” da Bienal Latino-Americana. No entanto, em carta para Carla Stellweg, na qual HO compreende os Acontecimentos poéticos-urbanos como performances, o artista escreve que considera sua participação em “Mitos vadios” algo menos relevante dentro de seu percurso para o ambiental, isto é, uma “mera contestação à horrível Bienal latino-americana” (cf. Arquivo HO. Notas. Rio de Janeiro, 04/01/1980). No entanto, manifestações ambientais como *Sala de bilhar* e *Apocalipopótese* mantêm uma ambigüidade com o *happening*, termo que HO refuta.

¹⁶⁴ Parangolé passou a designar, para uma interpretação ligeira, “uma espécie de capa (lembra ainda bandeira, estandarte, tenda) que não desfralda plenamente à luz sua imagem de uma miríade de tons, cores, formas, texturas ou grafismos senão a partir dos movimentos — da dança — de alguém que a vista”. Cf. CÍCERO, Antonio. “Hélio Oiticica e o supermoderno”. In: *Hélio Oiticica mundo-abrigo*. Rio de Janeiro: 110 Arte Contemporânea, s.d.. Reproduzido em BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Marca d’Água, 2001.

ambiente. O entendimento de Parangolé (empregado nos textos programáticos para designar o Programa ambiental) passa necessariamente por um entendimento do ambiente:

Para mim a característica mais completa de todo esse conceito de ambientação foi a formulação do que chamei PARANGOLÉ. É isto muito mais do que um termo para definir uma série de obras características: as capas, os estandartes e tenda; PARANGOLÉ é a formulação definitiva do que seja a anti-arte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada a oportunidade, a idéia de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia — foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra, se é que de compromissos se possa falar nessas considerações. Chamarei, então, PARANGOLÉ, de agora em diante a todos os princípios definitivos formulados aqui, *inclusive o da não-formulação de conceitos, que é o mais importante*.¹⁶⁵

De seu advento, em 1964, ao texto supra-citado de 1966, o Parangolé alarga seu campo de ação, desdobramento já previsto na sua base com a “não-formulação dos conceitos”, isto é, aquilo que ainda não foi concebido. Parangolé pode designar uma ambientação com mesa e jogadores, conforme percebemos na *Sala de bilhar*, que incorpora o elemento do jogo.¹⁶⁶ O que interessa nessa situação não é a plasticidade dos objetos, mas a ação em tempo real. Sem Participador não há jogo e sem jogo não há obra. Põe-se na mesma balança “jogo” e “obra” para consolidar a interdependência de suas finalidades. Um ano depois desse convite ao lúdico, Oiticica não somente sinaliza que seus planos para o Parangolé são mais ambiciosos que o simples uso de uma capa, mas que já presente o desgaste das “palavras de ordem”.¹⁶⁷ Abdica então da idéia de “dirigir a proposição” a fim de poder abarcar situações de maior improviso.¹⁶⁸

essas manifestações do Parangolé (ou ensaios para o Parangolé Coletivo) terão que crescer aos poucos, não como um “happening” sofisticado (ainda algo para uma elite, ou “contra” essa elite), mas como uma sucessão de comportamentos que se verificam em cada proposição: “veste isso”, “entra aí”, “pisa por aqui”, etc., são proposições que nascem no discurso da manifestação, de improviso, referentes ao comportamento individual de cada um; o problema, pois, de se “dirigir” a determinado grupo, ou elite, ou intelectualidade, está aqui abolido.

¹⁶⁵ “Posição e programa”. Rio de Janeiro, julho de 1966. In: *AGL*, p. 79 (grifos nossos).

¹⁶⁶ “Parangolé lúdico”. Rio de Janeiro, 25/08/1966. In: *AGL*. A manifestação ambiental *Sala de bilhar* foi apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

¹⁶⁷ “Perguntas e respostas para Mário Barata”. Entrevista de 25/05/1967 In: *AGL*, pp. 99-101 (reproduzida apenas parcialmente).

¹⁶⁸ De início, a palavra “improviso” é utilizada para qualificar a mobilidade do espectador em relação ao trabalho (notadamente no Penetrável). Mas, em nota redigida na última semana de dezembro de 1961, em virtude da feitura do Núcleo improviso, o significado da palavra se desloca da recepção da obra para a sua produção. Ou seja, HO concebe um trabalho sem maquete, sem preparo prévio. Com essa temporalidade mais bruta, a invenção é engendrada na hora, sem recursos predeterminados.

Em 1968, ano vértice de acontecimentos políticos, Oiticica delega a realização das “capas feitas no corpo” para comunidades ou grupos de rua.¹⁶⁹ Essas capas correspondem “às primeiras premissas de experimentalidade do não-condicionado sensorial: o corpo movimentando sobre si mesmo: construir – incorporar – trocar de um corpo (o meu, o nosso) para outro como casulo vazio extensão solta q se reincorpora a cada vestir.”¹⁷⁰ As “capas feitas no corpo” cumprem um duplo objetivo: a crítica ao culto do gênio artístico e a transferência de poder. Nessa espécie de procuração a grupos de indivíduos, Oiticica já transmite o sentido estético-político de seu programa: que nenhuma obra — assim como nenhuma nação — se entrega sem passar por um processo de construção. Esta é a condição de “vir-a-ser” tão destacada por Nietzsche.¹⁷¹ Assim, de 1964 a 1968, o Parangolé ejeta maior carga de improviso, tanto no que tange ao seu uso como à sua manufatura. Cabe pensar dialeticamente essa alteração de propriedades junto com a multiplicação de lutas políticas. Neste âmbito, a palavra Participador adquire a conotação de ação civil, direito solapado quando o Brasil passa da destituição de João Goulart para, golpe dentro do golpe, o trauma da dissolução do Congresso. Com a influência coercitiva do AI-5, que concedeu poderes ilimitados ao governo militar, a censura e a tortura se impõem como instrumentos reguladores do corpo social.¹⁷² Tal realidade vai se repetir em todos os cantos da América Latina, com golpes militares na Argentina, no Chile e no Peru; Che Guevara é assassinado na Bolívia (Oiticica lhe dedica *in memoriam* o P20 Capa 16 e ainda faz, para José Celso Martinez, o P21 com o título *Guevaluta*) e estudantes são massacrados durante protesto em Tlatelolco, no México. Nessa atmosfera generalizada de repressão e autoritarismo, Oiticica viaja para

¹⁶⁹ Arquivo HO. “INSTRUÇÕES para feitura-performance de CAPAS FEITAS NO CORPO”. 1968. HO deixa indicado o seguinte: o pano não deve ser cortado durante a feitura da capa, a estrutura é improvisada pelo Participador, um grupo pode construir uma capa para várias pessoas, a manifestação é coletiva e ao ar livre; a dança é essencial para a ambientação, “de modo a evitar uma atmosfera de seriedade soturna e sem graça”. Ver também o advento do Núcleo improviso, dezembro de 1961.

¹⁷⁰ Arquivo HO. “LEORK” (para Carlos Vergara). Nova York, 22-27/07/1972, p. 3.

¹⁷¹ NIETZSCHE, Friedrich. “Da alma dos artistas e escritores”, § 162. In: *Humano, demasiado humano*. “A arte consumada da exposição repele todo pensamento do vir-a-ser; tiraniza como perfeição presente.”

¹⁷² “Com o golpe de Estado de 1964, recrudescem as vertentes políticas das manifestações culturais e passam para segundo plano as pesquisas especificamente formais. No teatro, essa política derivada do engajamento encontrou suas formas mais bem-sucedidas em obras como as de Augusto Boal e Oduvaldo Viana Filho. Mas logo vieram a ser confrontadas com as experiências, não menos empenhadas num alinhamento à esquerda, mas eruditas na medida certa e extremamente criativas do ponto de vista de linguagem e investigações formais, do grupo Oficina de São Paulo, tendo à frente José Celso Martinez Corrêa. [...] No Rio de Janeiro, o principal teórico do neoconcretismo, o poeta Ferreira Gullar, que havia enterrado um poema na areia como gesto radical, efetuara uma revisão de suas posições e passava para um estilo diretamente ligado às preocupações com os problemas sociais.” (DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60. Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 31.

montar sua exposição à convite da Galeria Whitechapel de Londres. Residirá no exterior praticamente por uma década, até 1978, opção proporcionada por uma bolsa da Fundação Guggenheim — o que não o impede de se manifestar, embora à distância, contra a ditadura.¹⁷³ A Europa que encontra também havia herdado vários golpes sangrentos (na Romênia e na Grécia), e conhecido a repressão dos tanques (primavera de Praga). Para representar a efervescência dos campi universitários na luta contra o imperialismo, a burguesia e a sociedade de consumo, a ocupação da Sorbonne e da École des Beaux Arts por estudantes em Paris (1968) é um fenômeno mais propalado. Há de ser ponderado contudo que as idéias de Nanterre, fundamentais na compreensão da trajetória de Lygia Clark, só incidem indiretamente sobre o pensamento de Oiticica.¹⁷⁴

Na mostra da Whitechapel, as definições de Bólide e Parangolé dão sinais de que começam a se fundir. A fim de ilustrar essa afirmação, bastaria perguntar o que diferencia conceitualmente o Parangolé-área (P29 Area 1, *Myth opened area*) dos Bólides-áreas (B54 e B55), ambos em *Éden*.¹⁷⁵ Por que designar Ordens diferentes para um ambiente com a mesma finalidade? Postas as premissas do Supra-sensorial, a vivência estética de Crelazer ganha concretude com Bólide-cama, concebido em 1966. A escala de um objeto a ser manipulado parece um objetivo tacanho a ser superado.¹⁷⁶ Para a exposição de Londres, Oiticica anuncia que “os novos trabalhos são bem abertos: dois grandes bólides onde se pode entrar na área interior: areia em um e palha em outro.”¹⁷⁷ Ora, o Parangolé-área não tem o mesmo propósito?

Oiticica só construiu, de fato, um único Parangolé-área — aquele que estava em *Éden*. Cerca de dez anos depois, já de volta ao Rio de Janeiro, planeja dois outros. *Le corps allongé*, título inspirado em Rimbaud, teria uma área circular, marcada em amarelo, coberta de terra e cercada de grades (uma referência aos *playgrounds* de Nova York), para dentro da qual os

¹⁷³ “No Brasil, não quero aparecer nem fazer coisas públicas, pois seria uma compactuação com o regime; além disso, se eu não ficar quieto, prendem-me; se a bolsa Guggenheim sair, melhor, mas só conto com o que tenho em mãos e jamais com utopias. Iria então para New York, por algum tempo, pois é o único lugar, fora o Rio, onde posso respirar; adoro a violência em New York; todos estão loucos, pode-se ir ao cinema de madrugada, ou ao Harlem etc.” (carta para Lygia Clark, Londres, 23/12/1969, reproduzida em *Cartas 1964-74*, pp. 128-129).

¹⁷⁴ Em carta para Lygia Clark, HO menciona a influência de Marcuse sobre os movimentos estudantis de Paris e afirma que toma emprestado dele a “posição à margem”: “não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças da repressão, que além da repressão natural, individual, inerente à psique de cada um, são a ‘mais-repressão’ e tudo o que envolve a necessidade da manutenção dessa mais-repressão.” Cf. *Cartas 1964-74*, pp. 74-75.

¹⁷⁵ A datação atribuída aos Bólides-áreas é de 1967; a do Parangolé-área, de 1968-69.

¹⁷⁶ Cf. AGL, 29/10/1963. A invenção do Bólide recebe inicialmente a designação de “transobjeto”.

¹⁷⁷ “Hélio Oiticica”. Londres, 1969. Reproduzido em AGL, página sem número.

Participadores levariam travesseiros, almofadas, cobertores ou casacos e teriam radinhos de pilha à sua disposição.¹⁷⁸ É classificado como Parangolé e embasado nos conceitos de Hermafrodipótese e Subterrânia, mas será que, cotejado com os B54 e B55, não possui as características de um Bólido-área?¹⁷⁹

Esse projeto ganha densidade ao lado de outro Parangolé-área não-realizado, *A Ronda da morte*, esboçado em homenagem a amigos mortos pela polícia.¹⁸⁰ Oiticica o descreve tendo um ambiente preto, entre o circo e a discoteca, banhado de luzes estroboscópicas e música. Neste campo, as pessoas seriam convidadas a dançar *rock* ou disco-music, enquanto em sua parte externa alguns cavalos ficariam girando, dando voltas e voltas.

A violência policial já havia sido tematizada em Bólido-Caixa 18, *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966), consagrando o chamado “momento ético” no percurso do artista. No entanto, em termos estruturais, são duas homenagens que oferecem diferentes respostas no tocante à sua formalização. Se, nos anos 1960, um dos problemas da arte podia ser localizado na instância do objeto, discussão que, neste caso, podemos rastrear simultaneamente nos textos de Oiticica e nos de Donald Judd¹⁸¹, nos EUA, no final dos anos 70 não será mais possível fazer um trabalho político como quem “descobre” o objeto. De fato, *A Ronda da morte* entoa outra espacialidade.

O Bólido é inventado em 1963 para corresponder a uma necessidade de criar uma estrutura manuseável (portanto com escala íntima). Espécie de trans-objeto, faz uma clara referência à teoria do “Não-objeto” de Ferreira Gullar, e se afirma como trabalho extrapintura, cuja concepção excede os limites do quadro. Mas quando, em 1967, Oiticica classifica de Bólido-cama uma das cabines que iria compor o *Éden*¹⁸², as dimensões já envolvem o corpo todo do espectador e o “mergulho do corpo”, poema inscrito no B47 Bólido-caixa 22, ganha proporções ambientais. Assim, Oiticica prepara o Bólido para ingressar no contínuo espaço-tempo de suas proposições, do Crelazer em particular. Para explicar que a “área mítica

¹⁷⁸ Arquivo HO. Notas. Rio de Janeiro/CG, 07/08/1978. O local pensado era a casa de Macalé em Santa Tereza.

¹⁷⁹ “A Cangaceira eletrônica”, 1970, é um projeto não realizado que reúne elementos poéticos de Glauber Rocha com o Parangolé-área. Foi localizado na Coleção Fadel.

¹⁸⁰ A morte recente de “Paulinho” e “Celso” leva HO a conceber um projeto-homenagem para todos os amigos mortos pela polícia (cf., no Arquivo HO, notas de 20/05/1979/Rio de Janeiro/Ataulfo e carta para Martine, 23/05/1979).

¹⁸¹ No Capítulo I, mencionamos rapidamente a questão do objeto. Em 1963, HO e Donald Judd apresentam uma importante reflexão acerca do objeto, “nem pintura, nem escultura”, embora com desdobramentos opostos, haja visto que as teses do norte-americano servirão de base para o Minimalismo (estilo de difícil localização no contexto brasileiro). Judd só publicaria em 1965 o texto “Specific Objects”.

¹⁸² Cf. “As possibilidades do Crelazer”: “idéia de crelazer, que teve sua primeira conflagração com a cama-bólido e com os bólidos-áreas, feitos desde 1967 — na verdade, dentro da cama-bólido, pude conceber a semente de tudo o que se ergueu depois, no Éden, e a realização do mesmo na Whitechapel, em fevereiro 69.”

aberta”, construída especialmente para Whitechapel, entre na classificação de Parangolé e não de Bólide¹⁸³, é preciso compreender que a reflexão estética sobre o objeto se tornou obsoleta, carreando paulatinamente aquele excedente de experimentalidade que era prerrogativa do Parangolé.

Com o sentido da “área”, *playground*, o Ambiental borra a linha demarcatória entre Bólide e Parangolé, levando as Ordens do Programa a se auto-dissolverem pela indiferenciação de suas propriedades espaciais (ambos são “penetráveis”) e temporais (estrutura “aberta” à indeterminação). Perdem-se os contornos de um e outro, inclusive a poeira diferencial que era dada no diálogo sujeito-objeto.¹⁸⁴ Se até o texto “Posição e programa” (1966) cada Ordem tinha sua “característica ambiental definida” e todas se articulavam “como que formando um todo orgânico por escala”, a implantação de *Éden* dissolve essa lógica. Oiticica deixa de lançar Ordens¹⁸⁵ e passa a apresentar “invenções”, cada qual mantendo um liame com esse programa de fundo mas podendo ser, em si, totalidade inacabada.

Isso não significa que a definição conceitual do Parangolé tenha estagnado no período de Nova York. Em 1972, Oiticica escreve outro texto de teor programático, “Parangolé-síntese” — com inúmeras versões preparatórias mas poucas nuances entre elas —, no qual anuncia que denomina seus projetos de “programas do circunstancial”¹⁸⁶ (*Parangolé Events*). Não o satisfazem mais a condição de “casulo vazio”, as “capas feitas no corpo”, nem mesmo o espectador tornado Participador. “O que restou do Parangolé primeiro”, escreve, “foram as situações circunstanciais”. A revisão é radical, pois o Parangolé-capa passa por uma necessidade de “desmitificação” — processo que redundará na conversão do Participador em Propositor”.¹⁸⁷ A demonstração deste lema será estabelecida por meio de várias somas: ambiental + grupal + circunstancial + rua, resultando em Parangoplay, síntese crítica da dança com a performance. Numa leitura com conotações psicanalíticas, diríamos que é o momento

¹⁸³ Cf. Arquivo HO. “para a revista *RHOB*”. Paris, 24/05/1969: “the idea, as the other *Eden* projects, is not to have ‘original objects’ as unique pieces, or even ‘examples’, but to have the plans as an universal need for the creisure, or germinating cells for fascinating individual ideas and experiences.”

¹⁸⁴ Cf. “Bólides”. 29/10/1963. In: *AGL*, pp. 64-65: “Nos ‘transobjetos’ o diálogo se dá pela acentuação da oposição sujeito-objeto. Creio que posto desse modo, o problema, nas estruturas totalmente ‘feitas’ por mim, mudará de visão, de dialética, na sua fenomenologia. Nas estruturas totalmente feitas por mim há uma vontade de objetivar uma concepção estrutural subjetiva, que só se realiza ao se concretizar pela ‘feitura da obra’; já nos ‘transobjetos’ há a súbita identificação dessa concepção subjetiva com o objeto já existente como necessário à estrutura da obra, que na sua condição de objeto, oposto ao sujeito, já o deixa de ser no momento da identificação, porque na verdade já existia implícito na idéia.”

¹⁸⁵ O Para-Bólide e o Contra-Bólide, ambos de 1979, não chegam a constituir “novas ordens” no Programa.

¹⁸⁶ Arquivo HO. “LEORK” (para Carlos Vergara). Nova York, 22-27/07/1972, p.3.

¹⁸⁷ Arquivo HO. Texto datilografado sem título. Nova York, 02-04 de novembro de 1972.

em que Oiticica “mata” o Participador (antigo espectador). Já para a reflexão estética, esta transformação do Participador em Propositor significará a liquidação da última distância entre artista e público, acelerando assim processos de banalização, ou achatamento, entre arte e vida.

As mudanças de Parangolé apresentam duas vertentes aparentemente paradoxais. Por um lado, há um esforço reiterado para criar uma dobradiça, digamos “íntima”, entre corpo e ambiente. Esta articulação teórica provém de duas torrentes: o *Manto de plumas* do Hagoromo traduzido pelo poeta Haroldo de Campos e o capítulo 12 de *Understanding Media* de McLuhan, “Vestuário – Extensão de Nossa Pele”.¹⁸⁸ Haroldo de Campos havia tido uma contribuição decisiva por meio de sua compreensão de Babylonests como o *Manto de plumas* do teatro Nô. “CAPA-MANTO funde CORPO-AMBIENTE”. Em *Capa Clothing 1*, conjunto de fotografias, Romero é exibido vestindo uma pele de cobra. É preciso olhar para *Capa Clothing* tendo em mente o clímax das apresentações de Alice Cooper no palco, envolto por cobras vivas. Oiticica escreve, para “Bodywise”, que pretende “exercitar limites do feito e do fazer-se – MANTO-CORPO: sólida unicidade”.¹⁸⁹ Como em Fluxus, o ato do vestir não se reduz a uma vestimenta colocada sobre o corpo, mas designa uma espécie de simbiose, palavra que seria preterida por Oiticica — utilizemos então “totalidade”, para ficar dentro de seu léxico. Este “corpo-ambiente” aciona simultaneamente Bodywise e Mundo-abrigo, conforme lemos nas linhas de McLuhan que explicitam a “sensibilidade unificada” por meio das novas roupas e moradias:

O vestuário, como extensão da pele, pode ser visto como um mecanismo de controle térmico e como um meio de definição do ser social. Nisto, o vestuário e a habitação são parentes próximos, quase gêmeos, embora a roupa seja o mais próximo e o mais velho. A habitação prolonga os mecanismos internos de controle térmico de nosso organismo, enquanto a roupa é uma extensão mais direta da superfície externa de nosso corpo.¹⁹⁰

Na semana de 16/01 a 21/01 de 1974, Oiticica filma em 16 mm uma experiência feita na linha de metrô da 7ª Avenida. Nela, Romero está usando a CAPA 27 P34. Ele é o

¹⁸⁸ McLUHAN, Marshall. “Vestuário: Extensões de Nossa Pele”. In: *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem (understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 1969, pp. 140-143 (tradução de Décio Pignatari). Nesse capítulo, o autor oferece resultados de pesquisas psicossociais que inter-relacionam fatores aparentemente desconexos: o meio como uma sociedade (européia, americana ou oriental) se veste acaba tendo repercussão na quantidade de comida ingerida e na frequência de suas atividades sexuais. A variedade de materiais e cores, presente na moda e no consumo cotidiano, seria um fator de enriquecimento da sensibilidade atual, “o que faz com que a nossa era seja uma das maiores da História — em Música, Poesia, Pintura e Arquitetura”.

¹⁸⁹ Arquivo HO. Notas. Nova York, 25/09/1973, p. 78.

¹⁹⁰ McLUHAN, Marshall, op. cit., p. 140.

Propositor que interrompe o cotidiano de usuários anônimos do metrô; estes se locomovem do trabalho para a casa, e vice-versa, e vêem seus hábitos alterados por um acontecimento. Oiticica quer desviar o transeunte de uma rota-padrão. Romero tem a incumbência de converter o espectador em Participador: “o que chamo de PERFORMANCE-PERFORMER-ESPETÁCULO / desaparecimento virtual da condição de espectador”.¹⁹¹

Mas há logo um obstáculo: indivíduos “fechados” dentro de um vagão, tendo seu itinerário já delineado, se negam à participação.¹⁹² Para haver participação, o tempo precisaria ser “aberto”, isto é, o público teria de anular compromissos e obrigações. Trata-se portanto de um projeto de transgressão das leis do dia-a-dia, muito mais ambicioso politicamente do que incidir por instantes circunscritos e programados. Uma vez a ação dada por “concluída”, o indivíduo continuaria vivendo o paradoxo da descontinuidade entre arte e vida. Dito em outras palavras: se Parangolé é “projeto para a vida”, haveria um “sair” do Parangolé? Sair do Parangolé significa ir “aonde” exatamente? Nesse sentido, Parangolé é programa a ser desentranhado do sonho social da implantação de Crelazer. Isto nos parece mais relevante pois restitui ao Programa ambiental seu caráter político: testar Proposições (no caso, a capa é o emblema) na rua. Constitui um erro interpretar Parangolé exclusivamente dentro da teoria da arte.

2. Play, instruction & piece: Yoko Ono

Se, por um lado, Oiticica afirma “o q faço é performance”, por outro, a frase funciona excluindo a performance como “forma”: “diga-se bem e claro q PERFORMANCE (NO MEU DIZER) É TUDO MENOS A TENTATIVA DE ‘NOVAS FORMAS DE PERFORMANCE’”.¹⁹³ Em outras palavras, a performance não interessa como expressão artística, já que todas se arvoram o suposto encantamento da ruptura, mas como expediente para a “desaparecimento virtual da condição de espectador”. “Nada foi absorvido”, escreve, após evocar a imagem do mata-borrão. Resta ainda implantar “PARANGOLÉ meu programinha sem tempo descoberta do corpo proposição.” Oiticica vislumbrou o pior: “arte Parangolé” ou a capa usada em eventos para “alegrar burguesias interessadas em arte”.

Trata-se de encaminhar novamente, uma década após o manifesto neoconcreto, um projeto consciente, portador de intencionalidade, logo ético, capaz de articular uma ausência

¹⁹¹ Arquivo HO. Notas. Nova York, 17/11/1974.

¹⁹² HO registra uma exceção à resistência participativa dos usuários e metrô, no trem 4, direção uptown para o Bronx. Não é de todo descabido associar essa receptividade do Parangolé-capa com as características sociais do bairro de destinação daquelas pessoas.

¹⁹³ Arquivo HO. Notas. Nova York, 17/11/1974.

objetiva, a do “espaço real”. Oiticica afirma que a falta é de uma realidade própria e que é preciso “derrubar furiosamente”. O que significa essa assertiva? Um manifesto contra a transcendência naturalista, a representação e o mecanicismo embutido nas relações causa-efeito. E Parangolé já não havia cumprido essa missão? Mesmo desembaraçado do “intelecto, esse mestre do disfarce”¹⁹⁴, e da alienação do espetáculo, o Parangolé só pode ser usado como um andaime provisório. Depende da entrada do Participador nessas “peças” para garantir que sua estrutura seja “transformável”. Pois este “outro” não ingressa somente como suporte da obra, mas com uma temporalidade particular. É um elemento imponderável que se insinua entre os diversos significantes em jogo. Eis posta outra tarefa para a dança: abrir o corpo ao mundo.¹⁹⁵

As notas de trabalho sublinham uma busca pela “unidade”. E o sentido dessa palavra não é o de unicidade (o corpo, escreve para Lygia Clark em 11/07/1974, é “um entre outros”), mas de fusão: capa e corpo em um, assim como Romero é Oiticica e Oiticica é Romero. Lendo a tradução que Haroldo de Campos faz de *O Manto de plumas*, Oiticica enxerga no manto objeto e corpo ao mesmo tempo: “O MANTO q deveria envolver o corpo se dissolve de objeto-MANTO para MANTO-espaço q não só envolve como estabelece relações de simultaneidades entre corpo e espaço-ambiente.”¹⁹⁶ Nem a capa é vestida, nem Romero atua como “modelo”: ambos “branco no branco”. Como esticar a expressão de Malévitch até o Ambiental, dissolvendo-a no céu do céu? Nisso reside a ruptura da hierarquia que rege as relações entre artista e não-artista e entre sujeito-objeto.

O ingresso da palavra “play”, central nas proposições da vanguarda norte-americana, traduz claramente a chegada de Oiticica em Gotham City. Não somente a música e a dança, mas também o teatro, subjazem ao termo “play”, adensando a reflexão de Oiticica acerca dos problemas do “intérprete” e da “interpretação”. *Play* permite incutir improviso e fantasia no comportamento. Desenrola o tempo no presente, como quando se aperta o botão de comando *play* da vitrola. *Play* é ação em andamento, no presente contínuo; *play* é necessidade de modificar a fisionomia do mundo; é parafuso que fixa “Bodywise” em *Newyorkaises*,

¹⁹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*. In: op. cit.

¹⁹⁵ Arquivo HO. Notas. Nova York, 11-12/06/1973: “a(s) dualidade(s) do mundo da representação só se resolvem na unidade q é o corpo: o corpo cujo êxtase consiste na sua própria realização descoberta: a dança quebra essa realização quando é instituída como ‘arte’ ou ‘prática social’, mas liberada das funções q se lhe queiram dar ela é a realização máxima do corpo como superação de estruturas representativas: a dança do corpo parado ou em movimento”.

¹⁹⁶ Arquivo HO. “Excerto para: BODYWISE (in NEWYORKAISES)”. Nova York, 22/06/1973, p. 2.

permitindo uma rotação em direção àquilo que não está, espécie de negatividade compensada pelo fato de *play* atuar no modo *in progress*.

Diferença significativa a ser observada em relação ao *mainstream* da época, Oiticica drena toda a carga do corpo para o outro. Desde cedo, esclarece que o uso de seu próprio corpo como campo de experimentação deslizaria para um “intimismo” que quer evitar. Esse intimismo, segundo ele, prestar-se-ia à demanda da sociedade de consumo, espécie de “*display* para ego trip”.¹⁹⁷ Nos trabalhos que conquistam a adesão de muitos Participadores, cabe frisar o extremo rigor do artista no sentido de excluir qualquer conotação de psicodrama em grupo (“terapia”, é a palavra que usa). Uma vez dissolvida a idéia de “representação”, o corpo tornara-se, na cena artística dos anos 60 e início dos 70, um dispositivo discursivo de fácil banalização.¹⁹⁸ Ora, Oiticica dribla todos os estereótipos: o corpo se apresenta para ele na acepção lacaniana da descoberta de um inconsciente estruturado como uma linguagem.¹⁹⁹ Sabe-se que a *body art* mal chega e já apresenta falta de vigor. A interpretação feminista norte-americana convencionou chamar esse tipo de manifestação artística de “o revide do corpo contra sua repressão no alto Modernismo”.²⁰⁰ Assim, tanto para Oiticica como para as principais linhas de historização da década, *body art* e performance são duas tendências distintas.

Mas se Oiticica tanto afirma que o formato da performance não lhe interessa, onde então localizar sua afinidade com ela? As origens desse debate podem ser encontradas no Brasil dos anos 60, nas montagens do teatro Oficina. Essas experiências confluíram para acelerar o fim da dicotomia entre palco e platéia. O espaço cênico oficial, marcado pela distância com o público, de substrato “elitista” segundo Oiticica, teve seus alicerces abalados com a idéia de participação de José Celso Martinez Correa. As análises de Oiticica louvam, toda vez que podem, o circo como espaço social e público. Em segundo plano, mas tão importante quanto, é preciso localizar nos programas de auditório comandados por Chacrinha na televisão a sensação de que o “público, na platéia, é tão ator-participante quanto os que

¹⁹⁷ Arquivo HO. “Parangolé Síntese”. Nova York, 26 de julho a 26 de dezembro de 1972.

¹⁹⁸ A cena norte-americana dos anos 60-70, caracterizada pelas lutas feministas, o assassinato de Martin Luther King e Robert Kennedy, a mobilização de intelectuais e artistas contra a guerra do Vietnã, não tem nenhuma repercussão relevante no estudo do Programa HO.

¹⁹⁹ Não cabe historiar aqui os múltiplos papéis assumidos pelo corpo na arte. Para uma retrospectiva das ações performativas em que o corpo do artista foi uma temática central, cf. WARR, Tracey e JONES, Amelia (orgs.), *The Artist's Body*. Londres: Phaidon, 2000. Na página 181, HO é superficialmente abordado no capítulo “Corpos ampliados e protéticos”, vestindo Parangolé P19 Capa 15, *Gileasa* (para Gilberto Gil).

²⁰⁰ Para uma análise da passagem da questão do corpo entre os anos 60 e 70, cf. O'DELL, Kathy, *Contact with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. Mas esta vertente histórica é extemporânea ao contexto brasileiro, cujo foco ainda era a busca de outra emancipação identitária, que, de resto, não ocorre nem com o manifesto Pau-Brasil, nem com a construção de Brasília.

estão no palco.”²⁰¹ Aficionado das cenas de vida televisadas, Oiticica intui neste meio um potencial inexplorado para aproximar a cultura da sociedade.²⁰² Em terceiro lugar, Oiticica trava conhecimento com o Living Theatre, cujas propostas lhe comprovam a pertinência da interação entre “atores” e público:

creio que a vestimenta informa muito no approach com as pessoas; descobri isso ontem quando fui a um espetáculo do “Living Theatre” (Teatro Vivo) e ao mesmo tempo pensava em problemas meus, e nos de sua carta, pois há uma relação grande entre a coisa deles e essas suas, de um lado, e minhas de outro; uma coisa estranha se passou, como uma espécie de ritual mesmo; a coisa se fundiu de um lado tanto com o fato de se “estar lá”, que as pessoas que agiam no “espetáculo” nos informavam sobre os que estavam presentes, a gente; o começo foi ótimo porque começavam os “atores” a surgir por entre a “platéia” que estava sentada, em pé, no banheiro, no bar, em todas as dependências da Round House (eu estava em pé, pois sentado me sinto chateado e prefiro circular); então começavam a dizer frases baixo e aumentando a voz, e a repetição fazia como que uma cadeia obsessiva, p. ex.: diziam “pra viver é preciso ter passaporte” — “não me permitem fumar haxixe” — “não me permitem tirar a roupa”. Então todos tiram a roupa toda; mas ao contrário do que se poderia pensar, tudo se passou naturalmente sem a morbidez de uma peça “no palco”, porque certa distância havia sido abolida entre os “atores” e a “platéia” — e, incrível, as pessoas se transformavam também “na vida real”, pois estavam *reinformadas* pela atuação dos “atores”.²⁰³

Ainda nesse cenário, deve-se acrescentar a confluência da dança e localizar Oiticica em paralelo às pesquisas em curso em Londres e Nova York.²⁰⁴ Cabe lembrar que um dos fundadores do Living Theatre, Julian Beck, é oriundo das artes plásticas e que, por sua vez, vários artistas (como Yoko Ono e Vito Acconci) passam a adotar o termo “piece”. Para Yoko Ono, versada na cultura Zen, o intuito da performance é recolocar no campo investigativo a vida, com a qual nenhuma arte e nenhuma erudição conseguem rivalizar. Ciente da importância da pintura na história da arte moderna, ataca sua auto-suficiência e propõe *Instructions for Painting* (1961-64), trabalhando com o pressuposto de que a “pintura” só se completa com a participação do outro. Eis alguns exemplos com alusões nesse sentido:

²⁰¹ Em carta para Lygia Clark, HO conta que foi “servir de júri” no programa do Chacrinha. Rio de Janeiro, 8/11/1968. Reproduzida em *Cartas 1964-74*, p. 76.

²⁰² Assim como Andy Warhol, HO se interessa pela documentação da vida das estrelas, dos marginais e dos anônimos. Assiste com entusiasmo aos primeiros programas de “reality shows” em Nova York, que documentam o cotidiano das pessoas. Em 18/02/1973, escreve para Daniel Más sobre a série “An American Family”: “durante 8 meses a família LOUD foi escrutinada pela presença do vídeo na sua vida diária: são de SANTA BARBARA na CALIFORNIA e nesse período de tempo o casal se divorcia e LANCE o filho mais velho mora em NEW YORK amarga CHELSEA e é gay (aos 14 anos platinou o cabelo em homenagem a ANDY WHARHOL)”.

²⁰³ Carta para Lygia Clark. Londres, 27/06/1969. In: *Cartas (1964-1974)*, pp. 123-124.

²⁰⁴ Ora, o samba do Parangolé tem premissas opostas ao minimalismo do Judson Dance Theater e de Yvonne Rainer em Nova York. Cf. *Cartas 1964-74*, p. 123. Em Nova York, HO conhece o Hip-Hop, cultura de rua que surgiu no Bronx no início dos anos 70. Talvez pensasse em tirar proveito das manifestações de Street Dance (Dança de rua) para propor seu Parangoplay. Cabe lembrar que a cena artística será simultaneamente tomada por gangues demarcando territórios suburbanos fazendo Grafitti.

“Painting to be constructed in your head”, “Painting to exist only when it’s copied or photographed”, “Painting to be stepped on”, “Painting to hammer a nail”, “Painting to be watered” e “Painting in Three Stanzas”. Reiko Tomii, em seu ensaio “Concerning the Institution of Art: Conceptualism in Japan”, localiza a artista num contexto de crítica institucional, chegando a aventar um desafio à herança ocidental.²⁰⁵

Quando Yoko Ono formula suas *pieces*, a pintura deixa de ser material físico para tornar-se a mola de uma ação a ser desenvolvida. Como um manual de instruções à disposição de qualquer um, o espaço pictórico se abre: pode ser um instante prosaico, extraído do caráter movediço da vida, como, por exemplo, olhar fixamente para a duração transitória de um palito de fósforo aceso (*Lighting Piece*, 1955), ou mesmo ser utópico, como rir por uma semana a fio (*Laugh Piece*, 1961). Estas proposições correspondem, nas palavras de Oiticica, à tentativa de criar um “novo” repertório para a arte, que não seja composto de “soluções definidas” mas de “situações em formação”, assim como se articulam os quadros japoneses de uma peça Nô.

A performance o atrai no sentido de “performance”, isto é, de *performing*. As máximas de Cage sobre a música abrem caminho para entoar o pleonasma da “performance in progress”. Em 31/12/1973, Oiticica formula uma performance próxima da deambulação situacionista: trata-se de um passeio na neve, ouvindo uma trilha gravada em homenagem à Yoko Ono (2º movimento allegretto da 7ª sinfonia de Bethoven em A maior op. 92). No caso de um ambiente tropical, desprovido de um congelamento natural de água, Oiticica faz uma adaptação quase cômica: o Participador ouviria a trilha, mergulhado numa banheira cheia de cubos de gelo. A tonalidade desta peça é dada pela atmosfera da paisagem branca. Dupla homenagem, portanto, pois além da referência ao mundo mental de Yoko, sempre concentrado em movimentos mínimos que não podem perturbar a emergência do silêncio interior, o branco malevitchiano proporciona o grande abrigo dentro do qual foram dispensadas todas as representações — “para além do alcance da vista”.

Yoko Ono não pretendia questionar apenas os limites da prática artística. Queria invocar resultados, “promessas” por assim dizer, para uma comunhão a ser construída. “Art is not merely a duplication of life”, afirma. O Supra-sensorial, que Oiticica formula em final de 1967, corresponde melhor à finalidade de derrubar comportamentos carregados de “temores”

²⁰⁵ TOMII, Reiko. “Concerning the Institution of Art: Conceptualism in Japan”. Texto para o catálogo da exposição *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, organizada por Luis Camnitzer, Jane Farver e Rachel Weiss (Nova York: Queens Museums of Art, 1999). Yoko Ono deixa o Japão em 1964, data em que publica *Grapefruit*, livro que HO reverencia em seus NTBKs e em CC2. Dotada de uma formação em poesia e composição musical, Ono fez parcerias com La Monte Young, entre outros, e passou a ter uma participação ativa nas performances musicais quando encontra John Lennon (1966).

e “inibições”.²⁰⁶ Uma ressonância nietzscheana atravessa o desafio que chega com Supra-sensorial: a superação do medo só se alcança por meio de uma incessante experimentação.²⁰⁷ Há de ser lembrado que um dos ensinamentos da arte, para Nietzsche, era encontrar prazer na existência. O prefixo “supra” traduz esse aumento de intensidade, mas indica sobretudo uma “posição à margem”. Com a dança, a música e as drogas como elementos constitutivos (os estados alucinógenos predominam nesse momento), o conceito de Supra-sensorial traz o imperativo vivencial de “dilatando a consciência”. Posto que a velocidade inerente à vida cotidiana não permite a ativação das sensações físicas, como alargar nossas percepções?

Moldar, apalpar, cheirar, gritar, pôr na boca, dançar são disposições que remetem a uma volta à infância. Em nota rápida de 10/10/1967, o B45, Bólido-Bacia nº 2 – *Senso*, bacia de plástico azul com lama de barro para ser sentido e mexido com ou sem luvas, sinaliza a passagem do sensorial para o caráter coletivo do Supra-sensorial. “Por meio de proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado”, Oiticica não faz apenas apelo aos sentidos, mas põe em força argumentos de ordem social, ética, política. Nesta perspectiva, são absorvidas as Ordens de trabalho anteriormente constituídas (Núcleo, Penetrável, Bólido, Parangolé e Manifestação ambiental), sem classificação hierárquica, quase que insufladas por uma nova dose de saúde a fim de prosseguir a aventura do Ambiental.

Assim, esta “saúde”, lembrando o otimismo de Marcuse que, diante do progresso industrial, apostou na “possibilidade histórica de uma civilização não-repressiva”, alimenta Crelazer, que se apresenta como a teoria social de Oiticica. A ênfase no lazer consiste em propiciar a multiplicação de relações libidinosas, não somente com os outros, mas com o ambiente. Este é o propósito dos Ninhos, cuja realidade não-repressiva ativa o corpo e opera além do prazer genitalizado, abrindo-o, nos termos de Marcuse, para uma “sexualidade polimórfica”, com todas as zonas do corpo estimuladas.²⁰⁸ “Lazer tornado produção” significa também isto: incluir a ordem do trabalho nas relações libidinosas, isto é, erotizar o trabalho. O

²⁰⁶ “Aparecimento do Supra-sensorial na arte brasileira”. Dezembro de 1967. In: *AGL*, pp. 102-105. O “campo fenomenal” de M. Merleau-Ponty introduz a questão do sensorial, para além do sentido do olhar, como comunicação vital com o mundo. Foi a referência teórica por excelência do Neoconcretismo.

²⁰⁷ Em *Considerações extemporâneas* (1873-74), Friedrich Nietzsche expõe a necessidade do “esquecimento” para deixar livre a passagem à ação. É possível trazer nesta chave o “além da arte” ao qual HO passa a se referir no final de 1969, “expansão vital, sem preconceito ou sem querer ‘fazer história’”. Em *Humano, demasiado humano* (1878-80), Nietzsche analisa a necessidade de conservação do homem sob a lente do medo do outro, que se manifesta na compaixão. O Supra-sensorial de HO permitiria o enfrentamento desses temores, isto é, a emergência dos conflitos e uma via expressa para a invenção do novo. A determinação nietzscheana de “rasgar as malhas do prisioneiro” pode ser subtraída das entrelinhas de “Bodywise”.

²⁰⁸ MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização. Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. 7. ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 177.

fim das instituições, tantas vezes reiterado nos escritos de Oiticica, parece indicar aqui uma ambição além das instituições artísticas (galerias de arte e museus). Com Crelazer como instrumento para essa transformação social, ocorreria uma transformação da economia libidinal que, por sua vez, modificaria as “relações privadas interpessoais” (a família monogâmica e patriarcal, explicita Marcuse) — donde o obsoletismo das instituições.

O Supra-sensorial abre a casa (o Ninho) para a escuta de um corpo coletivo (o Ambiental). Se a inserção de enunciados simples dentro da reflexão estética significava questionar os princípios de constituição do trabalho artístico, para Oiticica servirá também de dispositivo para articular a síntese entre corpo e ambiente. A finalidade é despojar o corpo de seu sentido de massa, que ocupa lugar no espaço, botá-lo do avesso e procurar seu tempo interior (“listen”). Com a peça de Yoko Ono, *Snow Piece* (1963), Oiticica esboça a fundamentação do diálogo entre o corpo (no caso, a ação é “pensar”), o ambiente (a neve) e o outro:

Think [grifos nossos] that snow is falling
Think that snow is falling everywhere
all the time.
When you talk with a person, *think*
that snow is falling between you and
on the person:
Stop conversing when you *think* the
person is covered by the snow.²⁰⁹

No fragmento acima, “think”, que supostamente indica um tempo interior, não é coisa mental, mas verbo de ação, isto é, relação: “eu-corpo □ eu-outro □ eu-ambiente”.²¹⁰ Para Yoko Ono, a noção de “pensar” tangencia o verbo “imaginar”. Parece mais lógico substituir o “pense” que a neve está caindo por “imagine” que a neve está caindo. Não obstante, “imaginar” tem sua vida restrita à imagem e menos efetiva no presente — o verso “esperar não é fazer” de Geraldo Vandré era cantado no auge da ditadura brasileira. Ora, o que é “pensar”, sem deslizar para a categoria do conceitualismo, senão esta convocação para um “agir diário”, podendo portanto implicar uma atualização daquela imagem (neve caindo)? Eis como o comportamento pode operar uma subversão do cotidiano e repercutir na esfera

²⁰⁹ Arquivo HO. NTBK 2/73 (fragmento reproduzido na pág. 49, precedido e seguido de longa análise). Somos levados a estabelecer uma contigüidade entre *Snow piece* de Yoko Ono e a performance de HO convidando para um passeio na neve ouvindo uma trilha sonora.

²¹⁰ Arquivo HO. Notas. Nova York, 02/08/1973, 6 da manhã – NTBK 2/73, p. 50.

“pública”: atualizar o que é imaginado, exigir a atualização do virtual²¹¹, dobrar as leis da natureza — fazer nevar.²¹²

Outro dado interessante, ainda associado ao “pensar”, é o advérbio “everywhere”. Como a neve pode ser percebida caindo além do horizonte limitado de nossa percepção visual? Se o espaço for sensorializado, ele pode nos tocar, mesmo de longe, argumenta Oiticica, apoiado na peça *Nô* traduzida por Haroldo de Campos. Mas que “pensar” é este que consegue uma extensão até a parte distante do corpo? E quem é o espectador, quem é o *performer*? Certamente não são duas instâncias hierarquizadas, sujeito-objeto, um servindo de suporte para a ação do outro. Não interessa, escreve Oiticica, “aliando-se” às posições de Yoko Ono, um “novo objeto a explorar”, confirmando, mais uma vez, as limitações da *body art*. Interessa lançar verbos de ação (“pensar” é um deles) e um prestar atenção (“listen” é outro) praticamente sinônimo de “think”, a fim de reconhecer neles a força para uma incessante experimentação de si, capaz de se conectar com o mundo em sua totalidade (“Listen to the sound of the earth turning”²¹³). Em *Pulse Piece*, “Listen to each other’s pulse by putting your ear on the other’s stomach”²¹⁴, Yoko Ono assume o desafio de procurar isolar as partes (orelha e estômago) da experiência sensorial. Essa dilatação de percepções-relâmpago é extremamente coerente com a proposição do Supra-sensorial. Em *NTBK 2/73*, Oiticica sublinha a necessidade de criar uma espécie de intervalo para expandir a percepção.²¹⁵

Em suma, *play* põe em funcionamento a proposição de Crelazer em áreas públicas, denominadas *playgrounds*. A possibilidade de suscitar a “participação corporal sensorial comunitária”, almejada em Whitechapel, ganha em Nova York um sentido quase planetário. Dos eflúvios remanescentes dos festivais de *rock*, de Woodstock, gigantesca festa de multidões, a performance logra sua mais precisa definição. Isto é, bem longe do “mundinho” da arte. “Bodywise” retira seus princípios, os mais particulares, da aparição “animal” de Alice Cooper e do “corpo-guitarra-fogo” de Jimi Hendrix, extensivamente registrados nos

²¹¹ Cf. DELEUZE, Gilles. *Le bergsonisme*, p. 99: “D’un certain point de vue en effet, le possible est le contraire du réel, il s’oppose au réel; mais, ce qui est tout différent, le virtuel s’oppose à l’actuel. Nous devons prendre au sérieux cette terminologie: le possible n’a pas de réalité (bien qu’il puisse avoir une actualité); inversement le virtuel n’est pas actuel, mais *possède en tant que tel une réalité*.”

²¹² Não interessa, para compreender o universo do Programa HO, desenvolver a interpretação, possível e real, da conexão entre Yoko Ono e premissas de “experimentalidade cósmica”. HO sempre tomou o cuidado de especificar que seu espaço ambiental é espaço não-místico.

²¹³ Yoko Ono. *Earth Piece*, primavera de 1963.

²¹⁴ Yoko Ono. In *Grapefruit*, inverno de 1963.

²¹⁵ Cf. Arquivo HO. *NTBK 2/73*, pp. 47-50. HO analisa também outras “instruções” de Yoko Ono, todas extraídas de *Grapefruit*, livro que protagoniza a CC2.

notebooks. Há também, na figura de Jimi Hendrix, uma reverência ao “preto que não se elitiza”, comentário relativo aos problemas raciais que atingem as minorias.²¹⁶ Graças à manipulação sensorial desencadeadas com o *play*, o corpo alcança mais um grau de intensidade, passando de campo fenomenal para território experimental — corpo-ambiente.²¹⁷

PARTICIPAÇÃO no ROCK
no PARANGOLÉ
é ACIDENTAL

como o momento de abrir o guarda-chuva (penso em CAGE)
guarda-chuva: mediação direta entre corpo e ambiente-corpo
LET IT BLEED²¹⁸

3. A revelação do Rock

O significado da performance só adquire sentido incondicional quando associado ao *rock*. É fato que Oiticica não adere à arte norte-americana com a mesma ênfase com que defende a sua produção musical. Seria um falseamento do ecletismo das fontes de Oiticica reforçar apenas seus ícones mais “eruditos”, desenhando uma curva que se abre de Kandinsky, Malévitch e Mondrian para encontrar um suposto clímax em *Merz* de Schwitters. Acompanha com reservas o sucesso de Bruce Nauman, preferindo, por exemplo, um nome menos em evidência como Bill Beckley que microfonou um ninho cheio de pássaros de várias espécies, mesclando música e ambiente. Perseguir sua “teoria estética” implica notadamente abandonar a ilusão da chamada alta cultura e imiscuir-se na heterodoxia, mesmo que *trash*²¹⁹, dos componentes que articulam o mundo subterrâneo.²²⁰ Não é tarefa fácil encontrar o elo que

²¹⁶ É possível estabelecer uma linha de contato entre a importância do morro, no período vivido no Rio de Janeiro, e o interesse em Nova York pela resistência negra contra a brutalidade policial. HO conhecia o filme de Godard sobre Bobby Seale, líder negro do partido The Black Panthers. Em carta de 14/05/1975, HO conta que Alan Douglas, produtor de Jimi Hendrix e do grupo de rappers negros de orientação marxista The Last Poets, esteve na casa dele. Este encontro demonstra que o artista não se manteve distanciado das questões raciais (“quem disse que sou branco?”, escreveu em 05/03/1973) após ter subido o morro da Mangueira no Rio de Janeiro.

²¹⁷ Em breve nota de 12/08/1973, HO compara a relação entre corpo e ambiente das “pieces” de Yoko Ono aos efeitos propagadores da acupuntura em pontos precisos no organismo. Cabe lembrar que ele mesmo se submetia a sessões regulares de agulhas.

²¹⁸ Arquivo HO. “Time is on my side”. Nova York, 16/06/1973. HO escreve que *rock* e Parangolé “não são pontos de vista são fenômenos”.

²¹⁹ O nome da primeira COSMOCOCA é *Trashiscapes* (1973). *Trash* é também o título de um filme de Andy Arhol (1969-70, 103 min), autor da seguinte frase: “When people describe who I am, if they don’t say, ‘Andy Warhol the Pop artist’, they say, ‘Andy Warhol the underground filmmaker.’”

²²⁰ A figura do marginal subterrâneo de HO pode ser cotejada com o pop suburbano do cinema do lixo do período entre 1969-73. Analisando o cinema de autor, Ismail Xavier dá um destaque para o emblema do lixo no filme de Sganzerla, *O bandido da luz vermelha*. “Articulação de fragmentos e citações, *O bandido* oferece uma personagem descontínua, estilhaçada, espécie de vazio onde se entulham os mitos e máscaras, os clichês típicos do discurso melodramático dos meios de comunicação. Ao virar ao avesso a tonalidade das totalizações de Glauber, o filme de Sganzerla desenha, por sua vez, uma outra alegoria: o seu universo social tem uma lógica

Oiticica fabrica para aproximar Jean-Paul Sartre, um dos autores mais constantes no seu firmamento desde a década de 50, quando ainda escrevia peças “existencialistas”, e Alice Cooper ou Mick Jagger, seus ápices do *rock*. Qual a incidência sobre o Programa ambiental dessa profusão de textos escritos sobre “platéias rockificadas”, em concertos ao vivo ou televisados?

É preciso voltar para uma anotação de dezembro de 1959, na qual Oiticica já apontava que “o problema é o tempo e não o espaço”.²²¹ O significado dessa apreciação ressoa por todo o desenvolvimento do Programa HO. Na pintura ainda de planos, ou mesmo numa concepção funcionalista da arquitetura, o espaço é dado em sua materialidade e racionalidade física. Até a vida lhe é subordinada, como se o contato com o mundo só pudesse se concretizar pela mediação das coisas que o compõem, numa relação utilitária com o espaço e sem as indeterminações do fluxo temporal. Por meio da cor, os Núcleos realizam a tentativa de desviar a atividade artística do reino da racionalidade pragmática para o da intuição (mais virtual). Esta forma de conhecimento era, para um artista como Klee, um valor insuperável.²²² Nesse sentido, além do existencialismo sartreano e da fenomenologia, as leituras de Bergson introduzem Oiticica nas noções de tempo e duração, amálgama capaz de dar à prática artística a dimensão da liberdade: é nisso que consiste a vivência do “ato”. Oiticica insiste na “duração”, investindo nela a possibilidade de deslocar-se da restrição dos pequenos individualismos e consagrar outros ritmos (de vida).²²³ Via Kandinsky, as relações da pintura com a música (“a sonoridade da cor”) se estreitam a um tal ponto que a evocação de uma “musicalidade interior” fornece praticamente a “estrutura interna da pintura”. Nas linhas que escreve em 1960, a música não deixa de ser uma manifestação do silêncio e, paralelamente, sinônimo para designar o “espiritual”, rivalizando com a pintura (“Quando terá a pintura atingido a linguagem pura da música?”).²²⁴

interna (a incongruência), tem sua moral (a corrupção) e sua estrutura de poder (o populismo se representa aqui na figura do gângster da Boca do Lixo, não na figura do caudilho de extração rural que vimos em *Terra em transe*.” Cf. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: XAVIER, Ismail, PEREIRA, Miguel e BERNARDET, Jean-Claude. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 19.

²²¹ Notas. Rio de Janeiro, dezembro de 1959. In: *AGL*, p. 16.

²²² Deleuze, em *Le bergsonisme*, parte da intuição convertida em método filosófico (em *La Pensée et le Mouvant*, 1941) para tentar descobrir a solução de um problema mais geral: “como a intuição, que designa antes de mais nada um conhecimento imediato, pode formar um método, uma vez posto que o método implica essencialmente uma ou várias mediações?”.

²²³ “L’intuition n’est pas la durée même. L’intuition est plutôt le mouvement par lequel nous sortons de notre propre durée, par lequel nous nous servons de notre durée pour affirmer et reconnaître immédiatement l’existence d’autres durées, au-dessus ou au-dessous de nous.” Cf. DELEUZE, Gilles, op. cit., pp. 24-25.

²²⁴ “Inter-relação das artes”. Rio de Janeiro, 1960. In: *AGL*, pp. 19-21. HO cita vários autores musicais eruditos (Bach, Bethoven, Haydn, entre outros).

O *rock*, como o samba descoberto mais cedo, permite efetuar a reconciliação com o “imediató”, isto é, com o “movente” e o “circunstancial”. Essas danças interessam na sua qualidade vivencial e na energia capaz de desencadear uma “participação coletiva”. Há disparidades evidentes entre as matrizes sociais do samba, analisado pela primeira vez em 12/11/1965 no texto “A dança na minha experiência”, e as alturas do “êxtase-rock” que eletrificam o Programa HO no período vivido em Nova York. Se o *rock* corresponde a certos atributos do samba (“necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual” e “improvisação”), dificilmente sustenta o mesmo contato social. Junto com o samba, emerge o conceito de “marginalização” — antes de Cara de Cavalo ser morto pela polícia e antes da decretação do AI-5 — a partir de um “descrédito”, explica Oiticica, “nas chamadas ‘camadas’ sociais”. A figura do marginal cresce no desenrolar dos escritos e surge toda vez que se trata de definir a posição do artista no mundo moderno. Por um lado, escreve que é preciso reconhecer a conquista do individualismo: “A transformação ao mesmo tempo que veio libertar o artista, tornou-o, é claro, um marginal.”²²⁵ Por outro, Oiticica está pensando como atribuir ao gesto artístico um sentido que o integre no plano social. Antagônicas, as expressões “arte pela arte” e “participação social” fornecem, no início de sua trajetória, as duas pontas de um problema que encontra solução no samba. Os motivos que justificam esse interesse passam pela agregação de uma comunidade (o passado negro) a uma geografia (o morro); não interessa o folclore que acompanha o gênero da canção popular, mas o ritmo sincopado que provoca o corpo a girar constantemente.

Desde 1971, instalado em Babylonests, Oiticica elabora um farto material, que permanece, em sua maioria, em estado bruto. Mais trabalhadas, contudo, as Proposições para as performances que integrariam o primeiro Conglomerado de Penetráveis de subterranean TROPICÁLIA refletem o contexto cultural daquele ano, as raias por onde passa o interesse do artista: a programação do teatro experimental La MaMa traz montagens de Andy Warhol (*Pork*), Jackie Curtis (*Vain Victory*), Lee Breuer & Samuel Beckett (*The Red Horse Animation, Come & Go & Play*), Fernando Arrabal (*Fando & Liz*), Sam Sheppard (*Melodrama Play*), William Shakespeare (*Hamlet*), August Strindberg (*Dream Play*) e Jean Genet (*As criadas*), entre muitas outras. Não por acaso, surgem conceitos novos, ligados ao teatro, no horizonte teórico do Programa ambiental:

²²⁵ Arquivo HO. “Anotações para um trabalho sobre a ‘pintura depois do quadro’”. 15/01/1962 – fichário preto com folhas datilografadas.

quando eu proponho situações, como a que agora procuro levar a cabo: projeto central park e outros, para diferentes contextos, não estou querendo criar obras, ou transformar ingenuamente ambientes em obras: a estrutura-abrigo-labirinto ou que forma tomar, é o lugar onde proposições abertas devam ocorrer, como uma prática, não-ritualística, o que coloco em comparação como se fora um ‘circo sem ritual ou espetáculo’, um auto-teatro, onde os papéis estão embaralhados: performer, espectador, ação, nada disso possui lugar ou tempo privilegiado: todas essas tarefas se dão em aberto ao mesmo tempo em lugares diferentes; não há também a urgência de criar nada: a auto-performance de cada um seria a tarefa-goal que liga tudo.²²⁶

O que seria um “circo” sem “espetáculo”? Algo como um teatro sem encenação? Um ambiente sem programação? Auto-teatro poderia ser alinhado junto aos conceitos que discutem a representação. A crítica de Guy Debord à contemplação dá acesso a uma saída: um certo existencialismo para a Proposição do Vivencial. Guy Debord denuncia um modo de vida sob o signo da aparência e da alienação, gerado pelas condições modernas de produção e pela influência da televisão. O espetáculo teria tomado conta de todas as relações na sociedade pela instância da representação, separando o espectador de um desejo próprio. Mais precisamente na tese 30, “quanto mais contempla, menos há vivência”, Oiticica encontra meios para redefinir o papel do lazer no cotidiano.

Mas há de ser ponderado o fascínio da leitura de Guy Debord. Dela, Oiticica assimila duas grandes discussões: a crítica à contemplação (condenando sua inerente passividade) e o problema que chamou de “demanda de produção de obras”. Desse último tópico, que o leva a rejeitar o “consumismo”, Oiticica depreende uma das características mais contundentes da sua Anti-arte. Mas é preciso aproximar com cautela a crítica de Debord ao espetáculo às “proposições abertas” de Oiticica, uma vez que este último nunca desprezou a audiência de entretenimento propiciada pela TV. O fato de ser um meio “fragmentário”, na análise de McLuhan, e portanto incompleto, assim como sua clara orientação para um destinatário não-elitista, são qualidades que desviam Oiticica da perspectiva da sociedade de consumo. Certamente, para ele, a TV não seria um “meio frio”, mas “quente”.²²⁷

²²⁶ Arquivo HO. “Auto-teatro”. Nova York, 01/09/1971 – caderno espiralado com folhas manuscritas.

²²⁷ Os Ninhos de Babylonests são banhados de uma aura tveificada, lugar em que HO acentua suas pesquisas com as imagens fotográficas e as não-narrativas. A TV anima cada passo de Bodywise. Eis como McLuhan descreve a influência desse meio tecnológico: “O modo da imagem da TV nada tem em comum com o filme ou a fotografia – exceto a disposição de formas ou *gestalt* não-verbal. Com a TV, o espectador é a tela. Ele é bombardeado por impulsos luminosos iguais aos que James Joyce chamou de ‘Carga da Brigada Ligeira’, que impregnam sua ‘pelalma de tintuagens soluconscientes’. A imagem da TV, visualmente, apresenta baixo teor de informação. Ela não é uma tomada *parada*. Não é fotografia em nenhum sentido — e sim o incessante contorno das coisas em formação delineado pelo dedo perscrutador.” Cf. McLuhan, Marshall, op. cit., p. 351.

Outra faceta dessa vontade de discutir a distância entre *performer* e intérprete aparece em conversa gravada para uma sessão de Rap in progress com Carlos Vergara, no exemplo da máscara e da fantasia do Carnaval. Oiticica havia assistido, com Vergara, à peça de Jackie Curtis intitulada *Vain Victory*²²⁸, na qual a performance de Mario Montez é tão marcante que o artista resolve escrever um longo artigo a respeito dos papéis desse “ator”, que ele inclusive convida para uma de suas performances dentro de subterranean. O termo Tropicamp ganha uma análise detida:

TROPICAMP é a parte do que chamo TROPICÁLIA-SUBTERRÂNIA: no meu PROJETO 1 CENTRAL PARK, incluo numa área de performance, MÁRIO MONTEZ fazendo CARMEN MIRANDA + outras coisas: uma amálgama também: esquemas, migalhas de síntese — por isso, dando um pulo até 71, quero falar nessa personificação antológica: vejam as fotos que acompanham esse texto: são propositadamente feitas por CARLOS VERGARA da peça VAIN VICTORY de JAKIE CURTIS (também superstar-impersonator de WARHOL), na qual MARIO faz MALAFEMINA, e num dos sketches (chamado URUGUAY) ele faz CARMEN: sem imitar, o que leva muita gente boa a dizer que está mal feito: mas CARMEN-imagem é ali na verdade muito mais que isso: não é a representação naturalista-imitativa de CARMEN MIRANDA, mas a referência-chave ao TROPICAMP-clichê: e é de clichês que é construída toda a peça: clichês-CAMP: “she, met her guy, uy, uy — in uruguay, ay, ay.”: o traje vermelho e verde escola de samba — no meu PROJETO 1, MÁRIO-CARMEN seria também um bloco-imagem, amalgamado com outros elementos que o contrapusessem²²⁹

A imagem da *drag queen* tem enorme relevância na subcultura gay de Nova York e Oiticica mostra grande diligência em teorizá-la e juntá-la a suas discussões, notadamente com o problema da máscara (as maquilagens de Neville em *Cosmococa*) e da representação de papéis femininos e masculinos no campo social. Sintonizado com a onda da imaginária sexual de Andy Warhol (*Blow Job*, *The Chelsea Girls*, entre dezenas de exemplos), Oiticica inicia uma série de trabalhos usando a fotografia para glamorizar seus “modelos” (Romero, Joãozinho, Artur, Dudu, Carl, Cornell, Didi) em Photo-cards. Ninhos e Parangolés passam a integrar uma “cenografia” repleta de alusões sensoriais, como na série de slides para *Neyrótica* (1973), cuja trilha sonora traz a voz de Oiticica recitando poemas escolhidos de Rimbaud: são imagens que não se furtam ao *kitsch* das tonalidades quentes, geralmente avermelhadas, expondo, deitados em colchões ou redes, homens jovens de torso musculoso

²²⁸ Algumas anotações permitem sinalizar que HO assistiu *Vain Victory* de Jackie Curtis no WPA Theatre, bowery 333, uma das várias casas que acolheu esse sucesso apresentado no dia 26 de maio de 1971 no Teatro Experimental La MaMa de Nova York, com música de Lou Reed e participações estelantes como Andy Warhol no elenco.

²²⁹ Arquivo HO. “MARIO MONTEZ, TROPICAMP”, para Torquato Neto. Nova York, 12-15/10/1971.

(para a época) sempre despido, em posições lascivas que sublinham a região pélvica, olhar lânguido e brilho nos lábios. *Neyrótica*, escreveu Oiticica, é “não-sexista”. O artista declara-se contra atitudes discriminatórias fundamentadas no sexo. Assim, é possível afirmar que as figuras transgressoras, tanto em Warhol como em Oiticica, são encarnadas por anti-heróis que circulam no sub-mundo do crime ou da prostituição.²³⁰

Leitor da revista *Rolling Stone*, Oiticica recorta, ávido para citá-las, as resenhas das turnês. Suas escolhas não contemplam ícones estéticos mas personalidades “radicais”, porque são estas que conseguem alterar padrões de comportamento. Alice Cooper é equiparado a Rimbaud, Artaud e Gertrude Stein. A radicalidade, define Oiticica, está ligada à “natureza de determinado nível de comportamento num indivíduo na sua performance como sujeito realizante.”²³¹ Mais do que as qualidades musicais, os excertos que copia realçam a relação “espectador-participador-performer”: a histeria da platéia pelo ídolo, a satisfação do corpo, a “simultaneidade extática”, o não-discursivo, o grito-coro da multidão, as vozes eletrificadas, o intérprete que se traveste, uma voz estridente na fusão de *blues* com *rock*. São os espetáculos dos Rolling Stones que conduzem Oiticica a elaborar sua crítica ao “performer clássico” (Caruso), fazendo a ponte para a análise do ator de teatro e para a “paródia do travestir-se travestindo-se”.²³²

Essa preocupação ocupa várias páginas para “Bodywise”: como “estar no mundo” enquanto homem “livre e total”? Em 16/06/1973, Oiticica escreve: “NADA PROVA Q ROCK É ROCK a não ser o momento em q se reconhece q ROCK É.”²³³ “Características e qualidades são secundárias”, continua. Ou seja, estamos novamente diante do mesmo raciocínio utilizado para realçar a vitalidade do samba: o *rock* tampouco é um “gênero musical”, mas afirma-se como “poesis”, “powersis”. Com este dispositivo em ação, Oiticica consegue conceituar a renúncia à instância mediadora do “interprete” (aquele que “representa” a música do outro) e garante mais um argumento na derrubada da representação. Por isso, o *performer* não surge no campo das “artes plásticas”. Tanto o samba como o *rock* entram em rotação no Programa HO por serem “atos corporais” e por permitirem uma “contínua transformabilidade”. Isso corresponde ao significado do termo “invenção” que, dentro do léxico de Oiticica, opera como sinônimo de música e *rock*. Na concepção de

²³⁰ Arquivo HO. “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo”. Rio de Janeiro, 25/03/1968. Texto em que HO cita Cara de Cavalo, responsabilizando uma “sociedade que marginaliza e mata” e pedindo reformas sociais.

²³¹ Arquivo HO. Notas. Nova York, 18/07/1973 – NTBK 1/73, final da pág. 15 até meados da pág. 19.

²³² Arquivo HO. Notas. Nova York, 01/10/1973 – NTBK 1/73, pp. 36-41. HO analisava também a versão desses shows para o formato da TV.

²³³ Arquivo HO. Notas, Nova York, 16/06/1973 – NTBK 1/73, p. 14.

Oiticica, *play* e *performer* têm mais parentesco com espetáculos de *rock* do que com a *Performance art*. Por estar interessado em concertos de *rock* e na participação do público em larga escala, Oiticica formula um conceito de “corpo-ciente” muito mais próximo de Dan Graham do que de Vito Acconci e Bruce Nauman, para citar três expoentes fundamentais da *Performance art*.²³⁴ Levado para recarregar o Programa ambiental, o *rock'n roll* significa ao menos uma promessa, a do fim da dualidade entre aparência e essência, debate que abre o *Ser e o Nada* e que Oiticica dissecou com o estilo que o caracteriza.²³⁵

As notas preparatórias para “Bodywise” contestam a hierarquia entre o *performer* e o público. Oiticica usará várias vezes a performance (no sentido de “desempenho” e “interpretação”, nunca de “representação” ou “encenação”) de Alice Cooper para dizer que não há nada “atrás” dessa aparição em cena, “é mais espetáculo participante espectador-performer do que as ‘sérias tentativas teatrais’ de inclusão do espectador *shifted* para performer como todo [...]”. De fato, essa figura andrógina, mestre do *rock* abrasivo, teve uma contribuição ímpar no ideário das apresentações ao vivo, exibindo-se em roupas ultrajantes e *make-up* de demônio²³⁶, levando para o palco guilhotina e cadeira elétrica, promovendo enforcamentos de mentira ou estripando bonecas, rodeado de esqueletos dançando, objetos em chamas e cobras vivas, que formavam um cenário macabro apto a acompanhar letras carregadas de violência, loucura, revolta, perversões sexuais e culto à morte.

A performance (do *rock*) pode ser novamente encontrada na base da transformação do Parangolé-capa em Capa-Clothing (também chamada de Capa-Play):

o trivial da “fantasia” q mesmo quando quer insistir em ter um role não se reduz a ele nem se reduz a uma ‘interpretação’ dele:

a “fantasia” quando é invenção gratuita e improvisação trivial é o q mais se aproxima do q possa vir a ser

a

CAPA-CLOTHING:

e é o q é incorporado hoje nas “roupas” de performers de rock: MICK JAGGER não só “se veste” para uma performance: roupa corpo □ performance são uma totalidade

²³⁴ Para uma compreensão mais abrangente da interdisciplinaridade de Dan Graham, que iniciou sua trajetória escrevendo sobre arte e música *rock*, ver: “Four Conversations: December 1999-May 2000”, com Benjamin H. D. Buchloh e Dan Graham. In: BROUWER, Marianne (org.). *Dan Graham. Works 1965-2000*. Düsseldorf: Richter Verlag, 2001, pp. 69-84.

²³⁵ HO escreve, a respeito de *O ser e o nada*: “NÁUSEA: confronto com O NADA q é parte do SER (a primeira bolada de L’ÊTRE ET LE NÉANT é a dissecação/ colocação desse fato dialeticamente/ fenomenologicamente) O NADA não é o NÃO-SER q é já por si inconcebível: O NÃO-SER É O SER: irrelevante e impossível: mas O NADA É PARTE DO SER: porisso a meu ver dizer VIDA/ MORTE é besteira: a VIDA É O SER”. Cf. “continuação de HENDRIX-sessão” (para Charlie). Nova York 09/02/1975 – NTBK 2/73, p. 157.

²³⁶ “Alice Cooper” é uma invenção de Vincent Damon Furnier, nascido em 1948 no Michigan, a partir de sua crença na reencarnação de uma bruxa do século 17 que teria usado este nome.

em q a ROUPA está desvestida de um role específico: ela abre o multi-jogo CORPO-AMBIENTE q nesse caso se dá como a realização de um clímax-CORPORAL na dança-PERFORMANCE, etc:

a roupa se aproxima da fantasia q também (em ambos os casos) não se querem reduzir a ‘mediadoras’ como sejam os objetos ritualísticos: a gratuidade originária em ambas as livra não só do role como dos compromissos com mediações ritualísticas livrando-as do jogo livre do clímax-CORPO com as possibilidades abertas do uso delas:

CAPA-CLOTHING □

abrir o

q é CAPA

ao q é

ROUPA

sem role específico

gratuidade-jogo:

vestir

uso e desuso

ab uso²³⁷

Isso só é possível no “fenômeno *rock*” porque “*rock* é”. Oiticica analisa sistematicamente os festivais de *rock* porque constata a equivalência do “*performing*” com o que está acontecendo “ao vivo”. A antiga dualidade desses termos, que remeteria ao problema da representação, é destruída à medida que Oiticica procura pensar fora das categorias de sujeito e objeto, isto é, quando supera a estrutura do “espectador” (que contempla) e passa para a estrutura do “Participador” (que age). Não nos esqueçamos que o *Projeto Cães de Caça* fora concebido com espaços generosos para acolher “concertos musicais ao ar livre”. Já haviam sido lançadas as condições ambientais para que o corpo se tornasse simultaneamente agente e território — corpo-ambiente possível, presente, palpável. Os olhos decantados da década de 70 poderiam reprochar-lhe um idealismo ingênuo. Mas nenhuma crítica de ordem moral ou historicista caberia aqui, pois a discussão de Oiticica está centrada na “imagem”, na desconstrução de mitos:

– ineficácia da representação (como mundo, meio de vida): a realidade do “estar aqui” do “momento vivido” é mais do q a representação dela.

– resolução nenhuma pode ou deve ser buscada numa “nostalgia do viver natural” pré-representação — resolução “para-além da representação” só pode ser atingida pela saturação existencial e conseqüente insatisfação com o mundo de produtos dessa representação, no qual a relação espectador-espetáculo é a fundamental.

– [...] a(s) dualidade(s) do mundo da representação só se resolvem na unidade q é o corpo: o corpo cujo êxtase consiste na sua própria realização descoberta²³⁸

²³⁷ Arquivo HO. Notas. Nova York, 28/09/1973 – NTBK 2/73, pp. 80-81.

²³⁸ Arquivo HO. Notas. Nova York, 11-12/06/1973 – NTBK 1/73, p. 1.

É um momento crucial para compreender o que significa o Ambiental, pois sintetiza a passagem da crença numa transcendência (o metafísico e o sublime) para a atualização permanente e ativa de uma “imanência expressiva”.²³⁹ Em 1978, quando escreve sobre seus *Magic Squares*, que reinventam o Penetrável, Oiticica está no seu apartamento da rua Carlos Góis, ainda em meio aos ecos dos Stones: “O rock é importante porque o rock é sempre a invenção do rock — assim como o q faço é música e nunca a ‘obra acabada de arte’ — a invenção da cor é invenção, é música brown sugar magic square 3 é rock assim como a arte da fuga de Bach é a invenção da arte.”²⁴⁰

Assim, Alice Cooper, Jimi Hendrix, Mick Jagger e outros ainda, mesmo estando no palco, são apreendidos na experiência do aqui-agora. O “experimento” do qual Oiticica fala é essa síntese espaço-tempo. E o que é este “além-palco” senão uma forma de vida se diferenciando e se atualizando? Reconhece-se nesses artistas a inserção da vida (“duração”) na arte (“matéria”), espécie de jorro interno que pode ser associado ao “élan vital” de Bergson. Sem precedentes na escala de uma comunicação coletiva, o *rock* reúne dois atributos que estão na base de Bodywise: é “body” com “wise”, ou seja, é simultaneamente intuição e método. Trata-se de abordar Bodywise como conceito, uma vez decifrada sua presença como um dos Blocos de *Newyorkaises*.

4. Uma linha transversal, Vito Acconci

Vito Acconci tem forte presença nos apontamentos de 1973. Sua entrada está concentrada em dois vetores: como autor da performance *Rubbing Piece* e como possível correspondente de um dos Questionários in progress²⁴¹. Nesse período, os dois artistas orbitaram em torno de um mesmo eixo, os comportamentos individuais e sociais, pondo em prática tanto uma ação restrita (a performance) como mais ampla (o Ambiental). Não obstante, cabe observar que, a partir do ano da morte do artista brasileiro, a trajetória de Acconci veio se definindo em direção à esfera pública. Isto é, de 1980 em diante, este contemporâneo de Oiticica, nascido em 1940, passa a se notabilizar fazendo instalações monumentais, quando não aceita encomendas, com verbas públicas, para *shelters* e

²³⁹ Notas. 10/04/1966 (continuação). In: *AGL*, p. 75 “A experiência da dança (o samba) deu-me portanto a exata idéia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me o que chamo de ‘estar’ das coisas, ou seja, a expressão estática dos objetos, sua imanência expressiva, que é aqui o gesto da imanência do ato corporal expressivo, que se transforma sem cessar.”

²⁴⁰ Arquivo HO. Notas Rio de Janeiro/CG, 07/08/1978 – pequeno NTBK 1/78.

²⁴¹ Entramos em contato com Vito Acconci para rastrear essa correspondência com HO, mas a resposta recebida foi negativa: Acconci afirma que não se lembra de ter respondido ao Questionário in progress.

playgrounds.²⁴² Oiticica desaparece portanto sem testemunhar um dos desdobramentos mais florescentes da experiência ambiental no contexto internacional. Este veio e conquistou a sensibilidade da esfera pública, em detrimento das críticas contra a institucionalização da arte. Não se pode negar-lhe contudo o crédito de ter acelerado vivências estéticas extramuros e de ser paradigma para uma geração significativa de *performers*: Marina Abramovic, Chris Burden, Paul McCarthy e Gina Pane, entre outros.²⁴³

Acconci inicia sua carreira com o que apelidou de *language pieces*, “peças de linguagem” (1968), originadas de sua fascinação pela poesia concreta.²⁴⁴ Lança-se na realização de performances a fim de propiciar, em espaço-tempo real, uma espécie de composição antes espacial que gráfica. A intenção é libertar-se da bidimensionalidade do papel. Usando com frequência sua voz, entendida como vibração de um organismo vivo, um gravador e as letras do alfabeto (quando não os verbetes do dicionário), realiza muitas peças sonoras que investigam os limites de seu próprio corpo, passando por situações de exaustão ou de dor, e as documenta em fotografias ou super-8. A submissão do corpo a inúmeros ensaios e “provações” tem uma justificativa externa ao sistema artístico. Há décadas a história vem cerzindo símbolos residuais do Holocausto e da bomba atômica sobre a consciência artística. Fabricadas sob os auspícios da Razão, essas catástrofes alteraram a essência da criação, mostrando-se capazes de levar a cabo uma destruição em escala industrializada. O resultado foi a drástica redução de qualquer promessa de humanidade. Esta hipótese, comum entre vários teóricos da arte, sustenta a pesquisa organizada por Paul Schimmel para a mostra “Out of actions: between performance and the object, 1949-1979”.²⁴⁵ A análise de Schimmel se propõe a absorver as marcas da história do pós-guerra na fundação de uma arte-limite que, não satisfeita em enfatizar a impermanência da obra, só acredita alcançar a verdade colocando-a sob o signo da temporalidade. O próprio corpo do artista é levado a vivenciar esse limite. A obra por-vir se constitui de ações circunscritas e fragmentadas, cujos registros acidentais se prestam a narrativas sempre incompletas.

²⁴² Os anos 90 testemunham uma proliferação de artistas propondo “espaços para ficar” dentro dos museus e galerias de arte. São inúmeras as ocorrências de “camas ambientais” em exposições após o desaparecimento de HO, com conotações declaradas de “abrigo”.

²⁴³ Cf. LINKER, Kate. *Vito Acconci*. Nova York: Rizzoli, 1994.

²⁴⁴ Ezra Pound é uma referência de mais alto grau, tanto para Acconci, quanto para HO – neste caso, por intermédio dos poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos.

²⁴⁵ O catálogo publicado para a ocasião contou com importante ensaio de Guy Brett, no qual HO ocupa um lugar de destaque. A exposição abriu no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, no início de 1998, e itinerou durante um ano para outras instituições em Viena, Barcelona e Tokyo.

Em 1969, em pleno meio conceitual, Acconci começa a explorar relações de medidas entre o corpo e o espaço. *Drawing a line* apresenta, ao vivo, um fio esticado diante de uma audiência, conectando pontos a partir das paredes do quarto e delineando assim um ambiente virtual. No mesmo ano, o artista passa a registrar e a contabilizar o tempo necessário para efetuar ações específicas no espaço urbano. É o que acontece, por exemplo, com *A tape situation using running, counting, exhaustion*, performance de Acconci correndo no Central Park durante trinta minutos, contando em voz alta cada passo durante a corrida, parando quando necessário e respirando dentro do microfone. Em outras situações, o artista investe em marcações precisas na tentativa de mapear tempo (“August 3, 1969”) e espaço (“Washington and Barrow St.”).²⁴⁶

Brighton, 10/10/1969: Oiticica apresentou sua Experiência Whitechapel e precisa acentuar seu compromisso com a vida. *Éden* já tendo sido criado para ser um jardim de delícias, como implantar a voluptuosidade da Proposição Hermafrodipótese, paraíso sem Eva nem Adão, feminino e masculino concomitantemente?²⁴⁷ Nesse momento, Oiticica elabora um projeto a partir de três matrizes, mantendo a estrutura do Penetrável, o “viver a cor” que havia embasado a edificação dos *Núcleos*, e a carga sensorial das tendas de *Éden*. Trata-se de estimular o comportamento de um espectador, que pode comparecer tanto como “voluntário”, espontaneamente, ou “instruído”, isto é, preparado para seguir uma determinação do artista. A performance, da qual não há registro de que tenha saído do papel,²⁴⁸ seria exclusivamente partilhada entre homens, não deixando margem de dúvida quanto à sua orientação homoerótica:

há cabines escuras, 10 delas, com pia, espelho, cortina que fecha rente no conjunto pia-espelho tudo isso dando para um hall escuro, mas uma semi-escuridão que dá para a ‘arena de fora’ onde estão os ‘espectadores’ que nada vêem do que se passa, já que cada ‘voluntário’ está dentro de cada cabine (10): no escuro, de frente pro espelho, e na pia, masturbam-se e procuram ‘sentir’ contactos com coisas em volta, depois comem banana, etc.; mas a relação e continuação lícita da evolução penetrável é que,

²⁴⁶ Sabe-se que o Nouveau Roman francês (notadamente o escritor Alain Robbe-Grillet) teve uma importância decisiva para os jovens artistas norte-americanos desta época, com suas descrições “neutras” e objetivas do ambiente, espécie de “cientificização do cotidiano”.

²⁴⁷ Cabe lembrar que os textos de HO sobre os filmes de Neville d’Almeida sempre sublinharam que eram os “primeiros filmes não sexistas do cinema brasileiro”.

²⁴⁸ Os motivos são insondáveis, desde a dificuldade de mobilizar pessoas para uma ação desta natureza até um abandono consciente, um “après-coup”, por parte de HO. Em 20/01/1974, HO envia uma Proposição a ser viabilizada por Antonio Manuel. Trata-se de ficar sozinho no quarto com um gravador ligado e seguir as instruções enviadas em carta selada: “emita o q de mais de imediato lhe vier à mente ao fazer de conta / vivenciar q eu estou nesse instante chupando o seu pau; toque em seguida uma punheta até gozar próximo ao gravador de modo q este capte ‘com fidelidade’ o som local: deixe o leite pular!”. Nesse caso, a proximidade de HO não é mais com Vito Acconci mas com os filmes *underground* de Andy Warhol.

enquanto antes no penetrável (eu chamava ‘ordem para um todo’ e vejo hoje que estava certo; ordem de sensibilidade, esta e não aquela pessoa era conduzida a coisas específicas, definidas conceitualmente-abertas, aqui ela é instruída a fazer isso ou aquilo pelo ‘script’ dado — não decidi como será efetuada a ‘séance’ — mas sei que se, por ex., nessa cena os 10 homens se masturbam no escuro, posso optar: ou todas as outras pessoas, fora, sabem e pensam no que está acontecendo (how exciting!) e se excitam, o que é a boa solução, ou não sabem, só os que estão na coisa o sabem (o que é mais difícil, já que voluntários terão que ser escolhidos, portanto um certo número fora deverá saber)²⁴⁹

Em 1972, Acconci, no mesmo diapasão de Oiticica, realiza de fato uma performance em que a masturbação pública caracteriza o trabalho:

Acconci’s *Seedbed* maybe the most famous artwork of the early 1970s, a piece as notorious for its sexual content as it is significant for the theoretical issues it addressed. Executed in January 1972, shortly after Acconci had joined the distinguished Sonnabend Gallery in the Soho section of Manhattan, the work constituted a prototypical installation, a constructed intrusion into the pristine white gallery space of the period. In one section of the exhibition area Acconci built a low wooden ramp that merged gently with the floor; hidden under the ramp for the duration of the exhibition, Acconci masturbated, “spreading his seed” over the floor, urged on by the viewer’s footsteps above him. Two speakers installed in the corners of the space transmitted his onanistic fantasies, spoken into a microphone, thereby invoking his viewer’s complicity in his activities: “You’re on my left. you’re moving away but I’m pushing my body against you, into the corner. you’re bending your head down, over me. I’m pressing my eyes into your hair.”²⁵⁰

Em *Seedbed*, o espectador é praticamente um *voyeur*, a quem é ocultada a visão, ficando toda a sensibilidade concentrada na audição. O artista fica privado de uma cena que é motivo de altas fantasias, a visitação do público. No entanto, entrega-se apenas virtualmente ao puro prazer da presença do outro, estimulado por algo que seu olhar não consegue alcançar. De certo modo, a peça é alegórica na medida em que faz alusão aos estímulos entre emissor e receptor nos processos artísticos. Mas o fato é que nunca enxergamos a “maneira” como o artista faz seu trabalho, só recebemos lascas dela; por outro lado, o artista tampouco conhece efetivamente os meandros da fruição que sua obra excita. O que interessa destacar nesta performance é que há um circuito de produção do desejo, e que a energia deste desejo, contrariamente às leis que regem o espaço público, não é convertida em sublimação, essa faculdade psicológica chamada por Marcuse de “domesticação” da energia dos impulsos.

²⁴⁹ Arquivo HO. “LDN”. Brighton, 10/10/1969 – folhas manuscritas em notebook com capa vermelha.

²⁵⁰ LINKER, Kate. Op. cit., p. 44.

Ora, a presença de elementos sexuais nos trabalhos de Acconci não tem o mesmo tom que em Hermafrodipótese. A posição de Acconci deriva sempre para uma crítica à sociedade falocrática, associando o sexo a instâncias de poder, conforme podemos ver num trabalho de 1980, *High-Rise*, em que um dispositivo de escala arquitetônica põe em ação um mecanismo que monta e desmonta a representação de um pênis. Tais considerações não têm ressonância alguma no horizonte de Oiticica, adepto do prazer sem restrições que deu o rosto a uma década banhada na intensidade. Desconsiderando as diferenças “sexistas” entre ambos, a favor do homoerotismo ou contra a falocracia, este exemplo não pretende discutir formas e ética dos prazeres, mas o que motivara sua exibição pública. Tanto diante de *Éden* como de *Seedbed*, há o mesmo cheiro que celebra a comunhão dos corpos nus de John Lennon e Yoko Ono, posando em sua cama conjugal e expondo o ninho ao público. Oiticica menciona a célebre imagem do casal como crítica inventiva à instituição do casamento.²⁵¹

Na sociedade norte-americana, regida pela doutrina moral do individualismo, que chega a hipertrofiar a esfera do privado, as proposições de Acconci jogam uma luz perniciosa. Ainda em 1969, Acconci faz *Following Piece*, que consiste em seguir um transeunte escolhido a esmo na rua. No momento em que este adentra a esfera privada de sua casa, a performance é interrompida. Esse ir-e-vir entre o público e o privado é retomado um ano depois, em *Service Area* (Área de Serviço), peça apresentada na mostra “Information” do MoMA, portanto conhecida de Oiticica:

Vito Acconci's *Service Area*, first enacted in 1970 and revived for *The Museum as Muse*, gently subordinates the institution to the artist: for the duration of the show, Acconci has his mail forwarded to the Museum, which must look after it for him — letting visitors walk away with it would literally be a federal offense. Regularly stopping by to pick up his letters as if he had rented a post office box, Acconci is treating the Museum, he says, “not as a display (exhibition) area but as a place that provides services: since I've been granted a space in the show, I should be able to use that space for my own purposes, make that space part of my normal life.”²⁵²

Há uma afinidade conceitual entre esse “tratamento” dado ao museu e a re-instalação dos Ninhos na mostra “Information”. Em ambos os casos, trata-se de apropriar-se do espaço público e usá-lo para fins pessoais. Oiticica aborda o museu como extensão do ambiente privado (“lugares para ficar” etc.) enquanto Acconci parece dizer a mesma coisa, convertendo o espaço expositivo para interesses próprios. Qual pode ser o lugar do artista no ambiente

²⁵¹ Cf. Arquivo HO. Notas. Nova York, 15/09/1973 – NTBK 2/73, p. 75.

²⁵² McHINE, Kynaston. “The Museum as Muse. Artists Reflect”. Nova York: Museum of Modern Art, 1999, p. 21.

impessoal que caracteriza a instituição? O público da Whitechapel e da Information era convidado a exercer um comportamento de tipo “privado” em público. Ora, na realidade, a “instituição” de Acconci continua oferecendo um tipo de serviço condizente com sua autoimagem: manter a correspondência profissional. Não há indício mais constitutivo da identidade de uma instituição do que a documentação que ela produz e recebe de fora. Onde está a transgressão em relação à expectativa de circulação no espaço institucional?

Em *Room Piece* (Peça para quarto)²⁵³, o mobiliário da casa do artista é transportado para ocupar a galeria, remetendo por obliquidade aos Ninhos de Oiticica. Com efeito, a mutação que Acconci faz do espaço público para apartamento expandido pode lembrar a Experiência Whitechapel, por converter o espaço da instituição em espaço para vivências. O “prazer de viver esteticamente” exerce um longo fascínio para quem, como Oiticica, enxergou em *Merzbau*, casa-obra de Schwitters, uma forma de realização estética da vida. Se há uma mudança de orientação no Programa HO, ela é de natureza política: a participação não é destinada a mobilizar apenas um público de exposições, mas voltada para a dimensão urbana (“outdoors participation projects”).

Nas anotações de Oiticica para a performance intitulada *No Reason to Get Excited* (25/09/1972), essa preocupação está contemplada logo nas primeiras linhas: para ser realizada em pátio, dentro de uma prisão ou sanatório.²⁵⁴ Não é difícil perceber que as condições ambientais desses lugares, que relevam-se de uma instituição disciplinar (Foucault), são aceleradores do “adeus ao esteticismo”. A diferença reside entre o uso da palavra “público” designando um conjunto de pessoas, em oposição à fruição individualizada do espectador, e o uso desta palavra na sua dimensão política de país e povo, dessa vez em oposição à esfera do privado.

Cabe observar contudo que a vontade política de Oiticica não anula as bases anteriormente conceituadas no Rio de Janeiro. Isto é, em *No Reason to Get Excited* o corpo continua se manifestando por meio da dança, ora com, ora até mesmo sem, o estímulo da música. Seu início é de puro silêncio: por dez minutos, apenas quatro meninas nuas, cobertas por véus, dançam sem sair de uma área demarcada. Estão munidas de um barbante de três metros, que serve de apoio para improvisar os gestos. Em seguida, um Propositor entra correndo ao som de Jimi Hendrix, perfazendo um círculo exterior e carregando um Bólide-

²⁵³ *Room Piece* (1970) é ambígua na tradução para o português. “Room” significa “quarto”, remete a um espaço. “Piece”, mesmo vocábulo usado por Yoko Ono em suas instruções para performances, designa uma parte, fragmento, mas significa ainda espetáculo, drama, peça teatral, representação.

²⁵⁴ Cf. Arquivo HO. Notebook “Surf Special”. Esse caderno reúne as principais performances de HO redigidas em Nova York (1972).

fogo (há uma alusão à tocha Olímpica) que será suspenso na altura da cabeça dos Participadores. Depois, entram quatro grupos tocando simultaneamente instrumentos diferentes (banjo, percussão, sopro e maracas). Os elementos que estruturam o desenvolvimento da ação são as capas, podendo ter sido feitas numa sessão que aconteceu antes. São vestidas e trocadas entre as pessoas que, em determinada etapa da performance, encontram-se dançando freneticamente ao som de um samba-enredo e repetindo sem parar a palavra “sensualidade”.

O Ambiental pode também se articular dentro de áreas deixadas propositalmente vazias e despojadas de conotações. É o caso de outra performance, *E PET C LO* (notas de 10 e 11/10/1972), cujo enunciado, proferido em voz alta, se desenrola por dez minutos: “O espetáculo não é espetacular / O espetáculo é não-espetacular”.²⁵⁵ Ao todo, são cinco Proposições, cada uma com suas instruções, devidamente cronometradas e uma trilha sonora mesclando músicas brasileiras (o LP “Chega de Saudade” de João Gilberto, seguido de um ritmo de escola de samba) com *rock* (o LP “Get Yer Ya-Ya’s Out!” dos Rolling Stones e a faixa *Voodoo Chile* do LP “Electric Ladyland” de Jimi Hendrix).

Pela complexidade dos roteiros e necessária mobilização coletiva, seria mais adequado compreender esses últimos exemplos como Manifestações ambientais do que como performances. Em ambos, Oiticica se torna quase um coreógrafo, se analisarmos as instruções que deixa aos Propositores e Participadores, frisando que a dança deve ser inventada a cada instante, que deve tirar partido de elementos tão inusitados quando o uso de um repolho e que os Participadores devem se comportar “da maneira mais sensual possível sem obviedade sexual”.

Ainda no Bloco que reúne os materiais para “Bodywise”, Oiticica escolhe incluir duas fotografias com caráter de paradigma: uma imagem das mãos de Lygia Clark “fazendo” *Pedra e ar* (1966) e outra de *Rubbing piece* (Esfregação, 1970) de Vito Acconci. Resta a descobrir as ligações que Oiticica inventa para associar estas duas experiências.

A performance de Acconci aparece nas anotações para “Bodywise” em relato extraído de uma publicação, com textos e fotografias explicativos.²⁵⁶ No dia 2 de maio de 1970, das 14 às 15 horas, sentado sozinho, em meio à rotina do restaurante, o artista ficou, com os dedos da mão direita, esfregando a área interna do antebraço esquerdo, durante uma hora. O

²⁵⁵ *Idem*. Proposição a ser encaminhada para a Universidade de São Paulo, aos cuidados de Walter Zanini. HO havia previsto a participação de Haroldo e Augusto de Campos e de ritmistas.

²⁵⁶ Arquivo HO. Documento sem referência (sem título, sem data), páginas numeradas de 120 a 123.

acontecimento fazia parte de uma programação com oito participantes no Max's Kansas City Restaurant, Nova York. Eis o depoimento que acompanhou a ação *a posteriori*:

Performance as time: time after time
on time: after a time: bad time.

Performance as slip (a presented piece of biography that ordinarily would not have become part of one's active biography at all): performance as handicap — performing (carrying it through) in order to develop a handicap.

Performance as spread (breakdown of specific channels of adaptation, so that the reaction is forced to spread over different areas): expansion of the sore, exposure of a secret.

Performance as after-effect: performance as place — stepping off place for the sore that is the result of the performance. (The sore progresses on its own after the performance: since I do not happen to be there, at the restaurant, after the performance is over, the rest of the performance occurs wherever I happen to be).

My performance has been announced (before the afternoon of the performance): my performance keeps being announced (during the afternoon of the performance): my performance consists in my marking myself as the performer: marking time.

Performer as producer (of the sore); performer as consumer (receiver of the sore).

Accessibility (availability) of person: if the artist is a performer, in action, his presence alone produces signs and marks. The information he provides necessarily concerns the source of information, himself, and cannot be solely about some absent object; the information pertains to the general relationship of the individual to what is happening. Embodied information.

Attending to the body that is presenting the information: concentration: myself as filter (filtering into myself).

Tending to the body: turning to the body: turning against the body (turning the body against, across, through something else).

Channel. Change.

Performance as time: time after time
on time: after a time: bad time.

Performance as slip (a presented piece of biography that ordinarily would not have become part of one's active biography at all): performance as handicap — performing (carrying it through) in order to develop a handicap.

Performance as spread (breakdown of specific channels of adaptation, so that the reaction is forced to spread over different areas): expansion of the sore, exposure of a secret.

Performance as after-effect: performance as place — stepping off place for the sore that is the result of the performance. (The sore progresses on its own after the performance: since I do not happen to be there, at the restaurant, after the performance is over, the rest of the performance occurs wherever I happen to be).

Por que “Bodywise” enfatizaria uma experiência que consiste em “eu agindo sobre mim mesmo”, produzindo gradativamente uma irritação? A pesquisa nos documentos indica que o motivo possa ter se originado no projeto *Nitro Benzol & Black Linoleum* (1969), cuja

“idéia 5” consistia na projeção, por dez minutos, de uma moça nua se esfregando sem sabão dentro de uma banheira cheia de água. Mas qual o valor da auto-esfregação para a concepção de corpo em Oiticica? Como justificar a importância dada a uma peça de Acconci tão comprometida com os preceitos da *body art*? As anotações de 15/10/1973 são precisas: a esfregação do próprio corpo suspende a dualidade sujeito-objeto e por conseguinte, argumenta Oiticica, a do performer-participador.²⁵⁷ Oiticica discute, com esse exemplo, o “artista-propositor”, consignando-lhe um papel (*role*) de “obreiro”.

5. Nostalgia do corpo: Lygia Clark

Segundo cronologia publicada, Oiticica conhece Lygia Clark em 1955.²⁵⁸ Nos escritos do artista, a importância de Lygia é saudada em texto de 1960 intitulado “Inter-relação das artes”.²⁵⁹ É o ano em que Lygia chega ao *Bicho*, quase por acaso, dobrando uma das divisões de um *Contra-relevo* e deparando com duas peças livres no espaço. Com esse advento, a discussão do plano é decisivamente alavancada para o espaço.²⁶⁰ Oiticica cita diversas vezes em seus escritos a importância dessas placas de metal que, articuladas por dobradiças e manipuladas pelo sujeito, partem de uma estrutura móvel para conferir organicidade à peça. O “novo” e o “orgânico” aparecem comumente juntos. Essa concepção de “uma arquitetura que se faz e se desfaz”, decisiva para o Núcleo móvel, vem ao encontro de uma extensa reflexão de Oiticica sobre a “temporalização do espaço pictórico”. Com ela, abre-se um campo de experimentação pautado por um fator que teria sido obstaculizada pela racionalidade da arte concreta, a intuição.

Ao analisar a importância do *Bicho*, Oiticica enfatiza três pontos: “mergulhar no desconhecido”; extrair um dentro (invisível) de um fora (visível); e, mais importante talvez,

²⁵⁷ Ao longo de sua descrição, HO tenta eliminar a distância entre “atividade exercida” e “resultado da ação”. Ora, convenhamos que após uma hora esfregando uma mesma região do corpo, há uma vermelhidão que se forma e progride com a duração da performance. Não está portanto resolvido aqui o problema do “começo-meio-fim” que HO quer aniquilar. A duração da performance é justamente o que dá sentido à proposição. Pode-se ver aqui outra alegoria da criação no gesto de friccionar duas partes do corpo.

²⁵⁸ Cf. catálogo da exposição itinerante *Hélio Oiticica*, op. cit., “Cronologia”, p. 209. HO frequenta as reuniões nas casas de Lygia Clark e Mário Pedrosa, nas quais participavam, entre outros, Aloísio Carvão, Ferreira Gullar, Lygia Pape e Ivan Serpa.

²⁵⁹ “Inter-relação das artes”. Rio de Janeiro, junho de 1960. In: *AGL*, pp. 19-21.

²⁶⁰ Depoimento de Lygia Clark: “Eu comecei em 59. A primeira parte que dobrei foi em alumínio porque eu estava fazendo uns contra-relevos de madeira e cada vez que vinha de uma exposição vinha a ponta quebrada. Esse primeiro que eu cortei aí, dobrei em alumínio, dobrei a outra placa e intuitivamente, por um acaso, entre aspas, começou a funcionar. Era o que o Museu tinha, e infelizmente foi destruído pelo fogo. Como eu não sabia fazer dobradiça, comecei a trabalhar com plaquinhas que o pessoal usa para fazer avião, bem fininhas. Desenhava num triângulo uma forma qualquer, um quadrado e depois unia tudo com aquela fita.” Cf. COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella, op. cit., p. 149.

sublinha que o que chamamos de “obra” designa “o próprio fazer do artista com a matéria” (refutando a ilusão mistificadora do “passe de mágica” e acolhendo a idéia de processo). Esse “dentro” já sinaliza que a matéria do artista será nada menos que a vida. Cabe contextualizar que o *Bicho* fora precedido por uma série de pinturas sobre madeira (1958-59) chamadas *Ovo*. Em 1963, outro passo decisivo é dado no desenvolvimento da pesquisa dos *Bichos*: trata-se de *O antes e o depois* e *O dentro é o fora*, estrutura recortada de metal, espécie de *Bicho* sem dobradiças. São invenções que trazem para a reflexão teórica da arte a idéia de uma continuidade entre clássicas oposições de tempo (passado e futuro) e de espaço (interior e exterior), mais precisamente de seu *vazio constituinte*. Após ter insistido na interioridade da matéria, a ênfase aqui consiste em mostrar que a flexibilidade do *Bicho* provém do contato com um vazio.

Em Paris, Lygia desenvolve pequenas arquiteturas chamadas *Estruturas de caixas de fósforos* (1964), no esteio do encanto da “poética do objeto e das coisas simples”.²⁶¹ Durante esse período, as afinidades entre Oiticica e Lygia se intensificam, principalmente no que diz respeito à incidência do tempo sobre o espaço e à “descoberta do dentro”. A fita de Moebius de Lygia se afirma como exemplo mais preciso dos rumos dessa discussão. Decerto, ambos constataam a crise do plano aberta por Mondrian, o *Bicho* já tendo instaurado um novo espaço-tempo, mas também diagnosticam a falta de reinvenção da estrutura nas produções de outros artistas em sua volta. Deixam claro que tratar o problema por meio da simples mudança de suportes resulta em artifício reducionista. É preciso compreender esse alerta como sinal de que a discussão do suporte não satisfaz mais seus ideais éticos uma vez que o retângulo do quadro e a base já haviam implodido.

Ora, a partir do 1º Simpósio Internacional de Escultura Tátil (Los Angeles, 1969), Oiticica começa a encontrar pontos de diferenciação entre suas posições e as de Lygia, mais precisamente no que concerne à participação sensorial.²⁶² Por exemplo, há de ser ressaltada a disparidade entre a “arquitetura celular” de Lygia e o Programa ambiental. Para Oiticica, “o corpo é a casa” e essa casa aspira a uma escala babilônica. Já a expressão de Lygia “a casa é o corpo”, de 1968, alude a um comportamento que “mimetiza todas as fases da gestação: penetração, ovulação, germinação, expulsão”. Embora estruturada como labirinto com várias cabines sensoriais, trata-se de uma experiência de natureza diametralmente diversa, voltada para uma “interioridade” do corpo.

²⁶¹ Lygia Clark, Rio de Janeiro (volta de Paris), 1964. Cf. catálogo da exposição itinerante de *Lygia Clark* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, vários autores, 1997, p. 175).

²⁶² Carta de HO para Lygia Clark. Londres, 20/06/1969. In: *Cartas 1964-74*, p. 115.

Na correspondência entre Lygia e Oiticica, a problemática do sujeito/objeto ocupa um lugar privilegiado. Cabe no entanto examinar como cada um procura aniquilar essa dualidade em suas Proposições coletivas. Como desativar a primazia do sujeito sobre o objeto?

Para Lygia, percebe-se que as reconfigurações dadas à estrutura continuam vinculadas à questão do objeto, colocado como instância necessária para engendrar o ato. Inicialmente, a presença do objeto não tem autonomia ou existência desvinculada da ação do Participador. Oiticica conceitua o Bólido nessa linha de pensamento: a caixa com água, para citar um exemplo, só funcionará como espelho se alguém se debruçar sobre ela. Alguns anos depois, Lygia dá outro sentido ao objeto: “o objeto, desde *Caminhando*, perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação”.²⁶³ Aqui, o objeto já não é valorizado como um suporte novo: ele é apenas um pretexto para desencadear uma ação. Oiticica e Lygia partilham com clareza a necessidade de fazer o objeto derivar de sua expectativa original para a função de estimular o sensorial. Assim são, por exemplo, *Plástico e Respire Comigo*, de Lygia. Suas *Máscaras sensoriais* são associadas por ela mesma ao Parangolé, “talvez pelo material empregado, pois uso uma espécie de sacos de viagem em cor com pedras e sacos de plástico cheios. [...] Parecem papos de aves, barrigas de animais, e às vezes, além de máscaras parecem mais roupas. [...] Desculpe se estou te digerindo por circunstâncias do acaso e também pela visão que aprendi de ti em relação a esse material e também a própria cor!”²⁶⁴

A experiência com *Pedra e ar* lhe permite ir além do *Bicho* e ter efetivamente a sensação tátil de entidade viva:²⁶⁵

Naquele momento comecei a articular interiormente o valor do precário, da fragmentação, do ato, dizendo: não é obra minha, a estrutura é topológica, não é minha.

Tudo isso serviu para que eu acabasse fazendo, quase por casualidade, meu primeiro trabalho sobre o corpo, até 1966. Enchi de ar um saco de plástico, e o fechei com um elástico. Pus uma pedra pequena sobre ele e comecei a apalpá-la, sem me preocupar com descobrir alguma coisa. Com a pressão, a pedra subia e descia por cima da bolsa de ar. Então, de repente, percebi que aquilo era uma coisa viva. Parecia um corpo. Era um corpo.

²⁶³ Carta de Lygia Clark para HO. Paris, 26/10/1968. In: *Cartas 1964-74*, p. 61.

²⁶⁴ Carta de Lygia Clark para HO. Paris, 14/11/1968. In: *Cartas 1964-74*, p.82.

²⁶⁵ PONTUAL, Roberto. “Lygia Clark: a fantasmática do corpo” (entrevista). In: *Jornal do Brasil*, 21/09/1974. Reproduzido no catálogo *Lygia Clark*, op. cit., p. 205.

Seguindo o raciocínio acima, não é mais tão difícil compreender por que Oiticica escolhe *Pedra e ar*, e não outra experiência de Lygia Clark, para figurar em “Bodywise”, nem como se evidencia a relação deste trabalho com *Rubbing piece*. De repente, o objeto não somente perde importância, mas perde a verdade, perde a mediação. E eliminar a mediação significa dar mais um passo para revogar a representação. O interesse de Oiticica se fixa na possibilidade de superação do objeto: só sobraria o ato. Eis como descreve:

NOSTALGIA DO CORPO se dá pelo manipular não-representativo:
O CORPO SE REAMBIENTIZA
PELO TATO REINCORPORANDO-SE
em q o OBJETO manipulado
não é estrutura-outra erigida
ou projetada representativamente:
É CORPO-TATO q vive no momento manipulado
o TATO COMO CORPO-CÍMAX
experiência limite porque não inaugura um NOVO OBJETO nem forma sensorial
representativa²⁶⁶

“CORPO-TATO q vive no momento manipulado” traduz exatamente o que acontece no braço de Acconci. Essas circunvoluções de Oiticica sobre os temas da “auto-esfregação” e da pressão exercida por Lygia Clark em *Pedra e ar*, alcançam a síntese:

- a apropriação do TATO só interessa enquanto instrumento para a descoberta do CORPO e não como substituição da primazia da visão
- a descoberta do CORPO só interessa enquanto conduz à renúncia da representação²⁶⁷

6. Pelas Não-narrativas

É preciso ler com cuidado a frase de Oiticica acima a fim de não imputar um significado estranho à sua concepção de corpo. Trata-se de ajustar a “descoberta do corpo” à “renúncia da representação”, dois fenômenos prático-teóricos interligados. Em outras palavras, como apreender o corpo dispensando qualquer explicação exterior? Oiticica sabe que só ao levar adiante a relação dual sujeito-objeto, isto é, eliminando a distância (o *entre*) que os separa, poderá disseminar o sonho que havia orientado suas experiências nas cabines de *Éden*. Após a cor-cor (entrar na cor), urge agora conhecer *o corpo como corpo* (isto é, como Bodywise), sem intermediações. Os ramos desse sifão irão desembocar cada vez mais longe do reduto das “artes plásticas”.

²⁶⁶ Arquivo HO. Notas. Nova York, 29/09/1973 – NTBK 2/73, p. 83.

²⁶⁷ Arquivo HO. Notas. Nova York, 15/10/1973 – NTBK 2/73, p. 88.

Oiticica convida seletos interlocutores para um novo jogo, cujas regras, sistematizadas em Questionários in progress, aparecem em todas as cópias enviadas aos participantes. Uma troca dessa mesma natureza afervorada pode ser localizada na conversa à-toa dos Play-papos, terminologia utilizada para designar diálogos temáticos, sem hierarquia entre entrevistador e entrevistado, consagrados em gravações chamadas Héliotapes (1971). O importante é que cada Participador *play*-inventa sua contribuição. A rotação *play* desse dispositivo é o Experimental. Propositor e Participador não precisam entrar em concordância incondicional; ao contrário, devem acentuar suas diferenças. Trata-se de testar as idéias num fórum heterogêneo, longe das normas do discurso acadêmico. “Não é pingue-pongue de ‘perguntas-respostas’ conclusivas”, escreve para Lygia Clark, “mas um questionário ‘em andamento’ q não ‘visa’ nada (como ter uma determinada finalidade etc.) mas cujo andamento e instrumentatividade deve atuar como provocações para descobertas: ou o q é questionado/discutido/etc. deve se aproximar mais da fala do q da escrita”.²⁶⁸ A lista de nomes sugeridos para cada “rodada” é também mutante. No caso de um *play* proposto a partir de Jean-Paul Sartre, o time reúne Mário Pedrosa, Neville d’Almeida, Carlos Vergara, Ondina, Haroldo de Campos, Silviano Santiago, John Cage, Guy Brett, Lygia Clark e Vito Acconci.²⁶⁹ O Participador está livre para manipular o suporte que desejar no seu depoimento: “verbal/oral escrito gravado filmado fotografado etc.”.²⁷⁰

Com isso, Oiticica reconduz a comunicação para o debate público, convertendo Babylonests em praça. Tangencia o formato da enquete sociológica, mas contorna o binarismo da entrevista convencional. Embora possam parecer exercícios intelectuais, porque sempre começam com a reprodução de uma citação como ponta-de-lança (por exemplo, uma definição de “invenções” extraída de Sartre²⁷¹), fica explícita a distância com o exercício acadêmico. Poder-se-ia dizer que se trata de um jogo musical, pois, simultaneamente, Oiticica cunha a expressão Rap-play para dar reforço ao funcionamento dos Questionários.²⁷² As pistas do Play-papo e do Rap-play, invenções do início dos anos 70, proto-Não-narrativas em potencial, devem ser exploradas como vocábulos que aluviaram o Programa HO de música — o *rap* acrescentando uma batida rítmica à noção de in progress.

²⁶⁸ Arquivo HO. “insert in questionnaire in progress (e) - exclusive for Lygia Clark”. Nova York, s.d. – notebook de 1973.

²⁶⁹ Não foi possível encontrar no Arquivo HO qualquer evidência de respostas dos interlocutores.

²⁷⁰ Arquivo HO. “questionnaire in progress I”. Nova York – NTBK 2/73.

²⁷¹ Cf. Arquivo HO. Notas. Nova York, 03/09/1973 – NTBK 2/73, pp. 72-73. HO cita um trecho de *Saint Genet, Comédien et martyr* de Jean-Paul Sartre (na versão em inglês).

²⁷² Arquivo HO. Carta para Guy Brett. Nova York, 11/12/1973.

É possível, nesse contexto, assemelhar a relação de Oiticica com os termos de seu Programa à de um *disc jockey* que escolhe as faixas musicais a serem tocadas (mais uma vez, “o q eu faço é música”). Se o DJ é uma figura em destaque nas festas da cultura *hip-hop*, não deve ser compreendido apenas como alguém que coloca discos na vitrola. O DJ, sobretudo de *rap*,²⁷³ domina a técnica do “scratch”, que consiste em provocar interferências no que seria uma audição “linear” do disco de vinil. O improvisado, os acidentes, o acaso impedem a “coisificação” do tempo. Não há previsibilidade daquilo que vai tocar. Os primeiros *rappers*, com suas interferências a partir de superposição de música pré-gravada e outros sons, foram associados, por Richard Shusterman, a “canibais musicais da selva urbana”.²⁷⁴ Apresentar Oiticica como o *disc jockey* de seu Programa significa afirmar que ele intervém sobre suas próprias pistas, misturando trilhas, agindo entre o aleatório e algum autocontrole. Entre o *coup de dés* mallarmeano e a técnica do jamaicano Kool Herc, que levou a invenção do *scratch* para os Estados Unidos, o artista literalmente põe a mão na rotação de seu Programa, enquanto este continua tocando (*play*), e altera sua progressão narrativa (*rap*), ora dando saltos (*hop*), ora fazendo perder a pista em curso, como se esta fosse riscada, quando, de fato, cria uma fricção que retém a linearidade do disco, parecendo um risco, risco que deflagra um deslocamento que nunca retorna ao mesmo ponto mas anuncia o engate para outra volta, a partir de outro eixo, outro propósito experimental. Coerentes com essa paixão musical, trilhas sonoras enredam sistematicamente todos os projetos de Nova York, tomando cada Penetrável de subterranean TROPICÁLIA.²⁷⁵

Em suma, o Rap-play é um método de investigação livre, sem um desenvolvimento prévio, em que cada Participador entra na jogada quando quiser, fazendo uso do meio que quiser. Seu conteúdo não pretende ser conclusivo. Assistimos a uma pulverização da antiga busca pela síntese. Oiticica chega à verdade das coisas por fragmentos, descreve-a em faíscas, os longos artigos teóricos se rarefazem. Até esta “aparente” falta (a ausência de um “grande texto”) é coerente com a velocidade proporcionada pela cocaína. A expertise é dada pelo uso da droga. Seria ingênuo negar seus efeitos sobre a produção. “FREUD é COCA”, isto é,

²⁷³ O conteúdo do rap é condizente com os temas trabalhados por HO: a violência da vida suburbana com a situação política, sexo e drogas. O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* sinaliza que a etimologia inglesa (1967) significa “conversa; canto ritmado”. Para mais informações, conferir os sentidos dados em compilações de língua inglesa.

²⁷⁴ SHUSTERMAN, Richard. *Pragmatist aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1992: “Minha descrição do sampleamento no rap referia-se claramente a este significado simbólico, de canibalizar partes visando a criação de uma nova unidade musical.”

²⁷⁵ “Nada de trabalho de solidão, o Hélio sempre gostou de barulho (no sentido figurado também): tem 5 rádios, o do meu ninho e o da cozinha não desligam mais em ON e OFF: tem-se q desligar na parede: acostumaram a falar e não param mais.”. (Arquivo HO. “Monólogo de Romero”. Nova York, 2/01-12/03/1973.

“quem ‘estuda’ Freud e não é expert em Coca não estuda Freud”.²⁷⁶ Só é possível propor Não-narrativas, isto é, destruir a “grande narrativa”, por meio do estilhaço. O *rap*, processo poético mais veloz, garante o ritmo de um encadeamento que se reinventa na descontinuidade.

Os Questionários *in progress*, à maneira dos Play-papos, exortam a prosa da informalidade, o papo sem plano, sem ensaio, o jam do jazz, o ideário tropical de “Geléia geral”, poesia e ritmo fundidos. Começam invariavelmente por um enunciado, que serve de estímulo (equivale ao tema jazzístico) para iniciar as trocas de opiniões (o *play*) sobre assuntos diversos: um filme de Neville d’Almeida, os diferentes efeitos de cada tipo de droga, a definição do Experimental. Cabe contextualizar que a não-linearidade do discurso é a tônica estética da época, notável na estrutura do Cinema Novo de Glauber,²⁷⁷ do roteiro à montagem, passando pela filmagem, etapas todas abertas a diferentes graus de improvisação. Mas é com o cinema *underground* que Oiticica e Neville preferem aproximar sua verve não-narrativa, eliminado o corte e a montagem.

Mas os “encontros” promovidos por Oiticica, gravados ou escritos, com celebridades, talvez lembrem mais precisamente a estratégia adotada por Jean-Luc Godard. O fato de deixar a discussão se auto-organizar por meio de uma citação lembra uma *démarche* do cineasta. Um dos Questionários coloca Mick Jagger em pauta, tanto a construção como a fragmentação da imagem do ídolo.²⁷⁸ Ora, em 1968, Godard realiza *One plus One* (a partir da música dos Rolling Stones *Sympathy for the Devil*), filme que desconstrói a pose da figura do ídolo, misturando excertos documentais de intermináveis ensaios em estúdio com vinhetas sobre Black Power e pornografia. Entre todos os Questionários, este exemplo parece o mais adequado para introduzir o elogio da Não-narrativa que ganha velocidade entre *Neyrótica* e *Newyorkaises*. Nesse sentido, é preciso olhar com atenção a contribuição de Godard, atualização máxima do paradigma-Mondrian, para alcançar a pertinência do debate que Oiticica inaugura ao inventar, junto com Neville d’Almeida, a Cosmococa:

mas tinha que aparecer G-O-D-A-R-D: como MONDRIAN pra PINTURA GODARD fundou o *antes* dele e o *depois* dele: como querer ignorar ou conjecturar sobre a “arte do cinema” *depois* q GODARD questiona metalingüisticamente a própria razão de ser do fazer cinema?: em 10 anos ele levou a conseqüências-limite o q dificilmente outros cineastas fariam ou sequer teriam necessidade manifestada para tal: enquanto q nas

²⁷⁶ Arquivo HO. “ANGIE”. Nova York, 13/06/1974.

²⁷⁷ HO abrange, dentro de Tropicália, os filmes de vários diretores, citando especificamente *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe* de Glauber Rocha. Com as CCs, dá um passo crítico e pretende “inovar” o “tradicional cinema brasileiro”, incluindo a superação do Cinema Novo (cf. Notas de 13/03/1973).

²⁷⁸ Arquivo HO. “Questionnaire *in progress*”. Nova York, 12/08/1971. O excerto baseado em Mick Jagger teria sido encaminhado para Andreas Valentin, Kynaston Mcshine, Leandro Katz e Donald Cammell.

artes plásticas as coisas caminhavam mais lentas (e até amornaram e desinteressam) e CAGE abria elegantemente as janelas da música à total liberdade de INVENÇÃO GODARD dissecou a linguagem-cinema com tanta posta em cheque e multivalência só comparáveis aos fenômenos TV e ROCK: o encontro GODARD-STONES-SYMPATHYFOR THE DEVIL não foi o de mais um filme²⁷⁹

O conceito de Não-narrativa é essencial para alimentar o desenvolvimento do Quase-cinema. Algumas linhas de “Auto 1”, redigidas na Universidade de Sussex — justamente nesses textos que estimulam Oiticica a defender a “escrita prática” como sua realização mais importante — já eram um sinal sugestivo dessa imbricação de imagem com fluxo narrativo:

talvez o cinema tenha começado aí, para mim — em algum desses momentos-ponte onde a bananeira e o trem se encontram na sombra ou o verde do mato alto triste trópico calado e brisante expectante: cheiro de sumo-fumo nem frio nem quente na noite estrelas bananeiras e as luzes se juntam só som: cinema não é filmado mas essa ponte que desce pras sombras desliza aveludada e carros sobem, não!²⁸⁰

De fato, embora o termo Quase-cinema tenha sido cunhado em 1973, conceituando *Neyrótica e Helena inventa Angela Maria* (de 1975), suas características já se encontram em disparada com *Nitro Benzol & Black Linoleum* (1969).²⁸¹ Este projeto, concebido em Londres, não só indica que a Proposição pode anteceder o Conceito, mas apresenta-se como uma área de passagem para desaguar na Cosmococa. *Nitro Benzol* é organizado em torno de onze idéias (correspondendo cada uma a um Bloco, para novamente invocar uma terminologia que só ganha destaque *a posteriori* com as CCs), com projeções feitas geralmente sobre três telas simultâneas. As pessoas penetram um ambiente onde recebem objetos sensoriais para manipulação.²⁸² A crítica de Oiticica ao audiovisual se dá simultaneamente no plano prático e teórico. Desenvolvendo uma indicação aventada no Supra-sensorial, o grande condutor da sensorialidade concentra-se no nitro benzol, que os Participadores cheiram em lenços umedecidos.

²⁷⁹ “BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA — programa *in progress*”. Nova York, 1973. Reproduzido no catálogo da exposição itinerante *Hélio Oiticica*, p. 174. A cultura cinematográfica de HO abrange diretores canônicos como Abel Gance, Buñuel, Eisenstein e Hitchcock e menos conhecidos (Donald Cammell) ou *undergrounds* como Andy Warhol, sem contar o Cinema Novo de Glauber Rocha, o Cinema Marginal de Ivan Cardoso, Julio Bressane e outros. O presente estudo não se aprofundará nessas questões. Algumas pistas acerca da relação de HO com o cinema podem ser encontradas no ensaio de Catherine David, “O Grande Labirinto”, no supra-citado catálogo (pp. 248-259). Cf. também textos de Carlos Basualdo e Ivana Bentes, op. cit.

²⁸⁰ “Auto 1”, Brighton, Universidade de Sussex, 14/11/1969. In: *AGL*, p. 131.

²⁸¹ O super-8 *Agripina é Roma-Manhattan* (1972, dado por inconcluso) também entra na definição de Quase-cinema.

²⁸² Projetos publicados pela primeira vez no catálogo *Hélio Oiticica. Quasi-Cinemas*. Op. cit., pp. 81-88. HO anuncia essas idéias em novembro de 1968, em carta para Raimundo Amado.

Ora, o que diferencia esses ambientes, com trilha sonora própria, das cabines abertas à experiência, Penetráveis e Tendas, e dos Ninhos recentemente montados em Whitechapel? Assiste-se a uma ramificação de Crelazer por caminhos que aguçam diferentemente a percepção do Participador: há um rebaixamento deliberado dos componentes de simbologia naturalista (a água, a areia, a terra, a palha) no sentido de interpelar, mais drasticamente do que em *Tropicália*, a relação entre indivíduo e tecnologia.

A perspectiva de fazer cinema portanto não corresponde a uma inspiração nova-yorkina. É uma demanda de ampliação ambiental cujo impulso fora fomentado dentro das cabines de *Éden*. Nada mais sugestivo do que a “idéia 3” de *Nitro Benzol*, que se anuncia como uma homenagem a Glauber Rocha; filmada por Lygia Pape, acompanharia por meia-hora o cotidiano dos moradores da Mangueira, subindo e descendo o morro à noite; o som é captado diretamente no ambiente, justaposição de fragmentos de conversas, pessoas cantando, rádios tocando; o público assiste, refestelado em almofadas. Já na “idéia 4”, o teor de radicalidade pretende atingir as bases do teatro: sem projeção alguma de imagem, as três telas ficam apenas com o canhão de luz, enquanto um casal de voluntários, previamente avisado, se beija por dez minutos envoltos numa iluminação avioletada. A CC6 reatualizará essa intenção de projetar luz pura, sem imagem: é o caso da 27ª posição, após o 26º slide. A “idéia 9”, intitulada *A Night in the Opera*, antecipa claramente a *CC3 Maileryn*: as pessoas, acomodadas sobre superfícies moles (almofadas e colchões) recebem objetos sensoriais para serem experimentados, estruturas de plástico com ar, que seriam criados por Lygia Clark, e produzidos em série para acompanhar e as projeções. Nos primeiros dez minutos, apenas uma tela recebe a projeção; nos outros vinte minutos, as três telas passam a ser ativadas simultaneamente.

Como o fez com outras formas de expressão artística, Oiticica não poderia abraçar o horizonte do audiovisual (cinema e televisão) sem questionar a passividade do espectador, sem marcar posição contra a arbitrariedade que caracteriza uma sessão de projeção. Seu Quase-cinema não deixa de ser um refinado “cinema de autor”²⁸³, mas expõe também as contradições do espetáculo. De saída, formula uma crítica ao formato de um tempo

²⁸³ “De 1965 a 1968, a demanda de comunicação e o simultâneo impulso de modernidade autoral marcaram uma nítida oscilação na postura do CN. A proposta de um ajuste maior à linguagem do cinema narrativo convencional permanece mais uma palavra de ordem nos textos do que uma realidade na tela. [...] O filme de autor trabalha mais a sua integração no debate mais erudito da cultura brasileira — o cineasta assume de bom grado o novo *status* de sua atividade no contexto nacional — do que seu envolvimento na dinâmica da cultura de massa.” Cf. XAVIER, Ismail. Op. cit., p. 15.

enquadrado dentro de uma duração predeterminada. Como alterar a cadeia do tempo? — pergunta-chave que proporciona o surgimento das Não-narrativas.

7. “*Meu sonho acordado*”²⁸⁴

Essa foi uma entrada possível na Cosmococa, pela curvatura das Não-narrativas e de seus ramos propositivos: Questionário in progress, Héliotape, Play-papo, Rap-play. Oficialmente, contudo, o ponto de arranque para a Cosmococa teria sido dado com o filme *Mangue-Bangue* de Neville d’Almeida:

COSMOCOCA seria um novo projeto de filme de NEVILLE D’ALMEIDA: ele criou o nome e mais q um projeto de filme passou a ser [...] os cinco primeiros BLOCOS nasceram de minha ligação com NEVILLE e EU jamais teria a necessidade de inventar esse tipo de experiência não fossem as longas conversas e caminhadas pela linguagem limite criada por MANGUE-BANGUE de NEVILLE²⁸⁵

Indo por essa abertura, o conceito de Mancoquilagem, cunhado por Neville, torna-se ponto de conexão obrigatória para acompanhar o Quase-cinema. A aventura de filetar com linhas brancas uma imagem “acabada” de Buñuel, Hendrix ou Marilyn remete à realidade multifacetada dos *papiers collés* cubistas. Colagem e fragmentação partilham a mesma herança ideológica, seja ela veiculada na manchete recortada (a capa do *New York Times Magazine*) ou no *layout* da imprensa.²⁸⁶ Alguns interpretadores dos *papiers collés* preferem sustentar um suposto projeto de conteúdo político, enveredando pela notícias da guerra mescladas à crise da bolsa. Até onde pode-se inferir, nos fragmentos de textos apropriados do jornal, a hipótese de uma crítica de Picasso ao poder da circulação da notícia?²⁸⁷ E, raciocinando na mesma matriz, qual o projeto subjacente quando Oiticica e Neville se põem a dissecar a imagem dos mitos?

Talvez seja possível imaginar uma analogia entre a discussão de valores que perpassa as Mancoquilagens e os *papiers collés*: do jornal, que dura um dia na vida do cidadão, aos mitos que também perecem (em quinze minutos, segundo Warhol), ambos confrontados à temporalidade de um sistema irreduzível — o da mensurabilidade subjetiva da dimensão da

²⁸⁴ Arquivo HO. Notas. Nova York, Babylonests, 31/04/1974 – NTBK 4/73. COSMOCOCA é “sonho acordado”: “DREAM é tão REAL quanto o CONCRETO REAL”. (p. 59)

²⁸⁵ Reproduzido no catálogo da exposição itinerante *Hélio Oiticica*, op. cit., p. 174.

²⁸⁶ *Idem*, p. 178: HO alude aos “flãs” de Antonio Manuel, que remete diretamente ao vocabulário gráfico, trabalho feito em “matrizes de estereotipia, usadas em jornal”.

²⁸⁷ Para uma compreensão abrangente da decomposição da notícia operada pelo Cubismo, ver KRAUSS, Rosalind E. *Picasso's Papers*. O capítulo “Picasso Pastiche” discute o princípio incorporador da colagem e expõe o demi-sourire do artista em relação às acusações de plágio.

arte. Põem-se na mesma bandeja o caráter irreprochável dos “war heroes” e a influência dos *faits-divers*, a contracultura e a cultura de massa; Oiticica se insurge contra um circuito de arte sem imunidade a “carreiristas” imbuídos de competitividade, entregues à fabricação artificial de parâmetros. A disposição das trilhas de cocaína, numa tentativa de aderir ao desenho de base, corresponde, escreve Oiticica, a “uma espécie de demi-sourire para o q se conhecia por plágio”.²⁸⁸ Assumindo declaradamente o “sarcasmo duchampiano”, pensa “quão longe e passados estão todos os conceitos q caracterizavam o caráter de ‘autenticidade’ nas artes plásticas”. “EU-NEVILLE não ‘criamos em conjunto’ mas incorporamo-nos mutuamente de modo q o sentido de ‘autoria’ é tão ultrapassado quanto o do plágio.” — a noção de autoria, anteriormente dissolvida com capas feitas no corpo coletivo, passa aqui por uma semantização Pop.

É “maquilar em processo”, ou seja: “traçar traços de giz no quadro-negro e apagar como se fosse uma ‘arte nova’ (ha ha ha)”. Esculhambando a ânsia de produzir um modelo sempre mais atual que seu anterior, o tropicalista desvia para a paródia. “Cafunga: zzuuhum e lá se foi o rastro-plágio” — o consumo devorando o efêmero e o falso. Lado a lado com a série de marilyns de Warhol, Oiticica discute o estatuto da imagem fazendo uso de elementos típicos da cultura pop: em CC5, por exemplo, a capa do disco “jimi hendrix: war heroes” é associada a uma caixa de fósforos com o logotipo “enjoy Coca-Cola”. Elevado a um paroxismo total, o plágio dessacraliza o culto pela representação: “descrédito da imagem acabada: o rastro cafungado veste-despe a superfície pretensamente acabada”. Oiticica ironiza a última demão sobre a obra (tradicionalmente dada por um verniz): “fragmentar o acabado = adicionar máscara-plágio ao pretense sagrado (o acabado)”.

Em CC2, a crítica ao mundo das aparências encontra-se mais apurada, exaltando a figura de Yoko Ono. A artista é lembrada por suas instruções para *Mask Piece 1* e *Mask Piece 2*:

Faça máscara maior q o seu rosto.
Lustre a máscara todos os dias.
Pela manhã, em vez de sua cara
Lave a máscara.
Quando alguém lhe quiser beijar,
Deixe que essa pessoa beije a máscara.
(inverno de 1961)

Faça máscara menor q a sua cara.

²⁸⁸ Reproduzido no catálogo da exposição itinerante *Hélio Oiticica*, op. cit., p. 177.

Deixe q ela beba vinho em vez de você.
(verão de 1962)

De fato, com a “máscara”, a reflexão se bifurca entre o ato de camuflar e o de procurar: “a máscara como play diário: hide é o mesmo q seek.” As camadas de pó despejadas pela Cosmococa instauram uma discussão acerca de autenticidade e simulação, originalidade e alteração do real — mas haveria uma realidade tangível nas artes plásticas? Não por acaso, a CC2 recebe o título de “ONOBJECT”, combinação sonora entre o sujeito Yoko (Ono) e a palavra “objeto”. A série de slides repete imagens das capas dos livros *Grapefruit* da artista e de *What is a thing?*, de Heidegger.²⁸⁹ Ora, essa dicotomia sujeito/objeto só existe a partir da mediação da representação, um raio que o Programa HO precisa constantemente ajustar em sua órbita. A contrapartida, na reflexão heideggeriana, é o significado dado à noção de proximidade. Oiticica teria se apropriado de *Das Dinghafte des Dinges* pela importância dada à retração da distância (no tempo e no espaço).

São portanto dois movimentos conjugados: ao fazer uma interpretação livre da conferência do filósofo alemão, Oiticica descobre o “ser-coisa da coisa” (ou “coisidade”); ao lembrar o teor das “instruções” de Yoko Ono, lança Proposições para performances durante as projeções das CCs, embaralhando (“scrambling”) a rigidez da posição do espectador no decorrer do espetáculo. Os Participadores deitam ou dançam, ou mesmo lixam as unhas ouvindo música. in progress, nesse contexto, é um índice de aceleração da proximidade (quase fusional) entre um tempo gravado, mais duro, e o tempo onde as coisas fluem sob o signo da indeterminação.

Em termos formais, a reinvenção da imagem adiantou um debate que despontou recentemente nas mais significativas mostras internacionais de arte contemporânea: a presença de “filmes plásticos”, distintos da videoarte que deu o tom da cena experimental. Sem Warhol, não teríamos o entendimento do “cinema expandido”, nome do evento na Film-Makers’ Cinematheque (nos dias 22 e 23 de novembro de 1965), no qual houve *happenings* com apresentação de grupos de rock, performances, esculturas cinéticas, projeções de filmes e vídeos, *shows* de luzes e improvisações sonoras. Ilustres participantes foram registrados:

²⁸⁹ A conferência de Martin Heidegger foi proferida para a Academia das belas-artes da Bavária no dia 6 de junho de 1950. HO menciona sua publicação em inglês. As *Pieces* de Yoko Ono, “núcleos abertos fenomenalmente ao agir diário”, liberta os objetos de sua definição. Notas datilografadas sobre CC2 *ONOBJECT* — programa in progress (12/08/1973) citam um terceiro livro, *Your children*, de Charles Manson, fenômeno da cultura norte-americana, fã frustrado dos Beatles, suposta reencarnação de um Jesus Cristo adepto de sexo e drogas, que se notabilizou no início dos anos 70, como “homem perigoso” (comandou, entre outros atos de violência, o assassinato de Sharon Tate, mulher do cineasta Roman Polanski). Talvez Charles Manson tenha sido escolhido por HO como ícone pop para fazer figura de “marginal”, à maneira de Cara de Cavalo.

Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Nam June Paik, La Monte Young, Marian Zazeela e Jack Smith. O resultado acarretou a quebra dos princípios da cinematografia tradicional, como a ilusão de movimento gerada a partir de imagens estáticas. Nesse sentido, os artistas fizeram projeções de quadros simultâneos na mesma tela, mas também usaram duas ou mais telas ao mesmo tempo, explorando a contigüidade de várias temporalidades (imagens ao vivo inter-relacionadas com gravações e projeções), vários tipos de projetores (projetores de slides e projetores portáteis) e de suportes (como balões que recebiam imagens). Portador de requisitos ambientais, esse processo pretendia retirar a imagem de um estado de letargia e projetá-la no contexto real.

Como era de se esperar, não é a linguagem artística, inserida nas “artes plásticas”, que interessa a Oiticica quando investiga a reprodução eletrônica de imagens em movimento. Sua afinidade com o cinema é contemporânea dos primeiros estudos sociológicos acerca dos efeitos da televisão, tanto no comportamento familiar como na transmissão do noticiário político. Aliás, McLuhan havia reservado um capítulo, “A Televisão: o Gigante Tímido”, para analisar o jogo de rivalidade com a indústria de superproduções hollywoodianas. A matriz da Cosmococa também é dupla: de um lado, há uma certa adesão à onipresença da imagem televisiva; de outro, acata as teses de montagem de Eisenstein-Godard. A redundância que caracteriza a cultura de massa é cinicamente explorada, retirando-se um diferencial na repetição de um mesmo slide por projetores diferentes, em intervalos calculados com extremo rigor.

A pesquisa revela que a bagagem cinematográfica de Oiticica recebia eflúvios dos planos longos do cinema mudo russo, dotados de uma duração interiorizada. O artista certamente estava refletindo acerca dos danos da trilha sonora, responsável pelo condicionamento da subjetividade do espectador. A pontuação de McLuhan ajuda a compreender a função das performances durante as projeções da CCs, como crítica ao cinema industrial que se desenvolvera no Ocidente:

Como o russo oral, o africano não aceita a visão e o som juntos. O cinema falado marcou o fim da produção cinematográfica porque, como qualquer outra cultura atrasada ou oral, os russos mostram uma necessidade irresistível de participação, que se frustra quando acrescentamos o som à imagem. Tanto Pudovkin como Eisenstein combateram o filme sonoro, mas achavam que se o som fosse utilizado simbólica e contrapuntisticamente — e não realisticamente — o resultado seria menos nocivo à imagem visual. A insistência dos africanos na participação grupal, em cantar e gritar durante as sessões de cinema, sofre a maior frustração com a trilha sonora. Nosso próprio cinema falado não passava de mera contemplação da embalagem visual

entendida como bem de consumo. No tempo do silencioso, nós mesmos fornecíamos o som automaticamente, por meio da completação, do fechamento ou “pregnância”. E quando isto já nós é também fornecido, há menos participação no trabalho da imagem.²⁹⁰

Não há como deixar de considerar a trilha sonora como investida de verdadeira grandeza para Oiticica, forma de pensamento autônoma em relação à imagem. O próprio *Empire* (1964) de Warhol, um olhar imóvel de oito horas sobre o prédio do Empire State, se apresenta como uma fina reflexão nesse sentido. Fora rodado em filme sonoro, porém sem acrescentar som algum. Essa câmera fixa, sensível apenas à passagem das horas, esvazia a cena da inquietação do espaço e, por conseguinte, de qualquer acontecimento supérfluo. A extensão do espaço é substituída pela extensão do tempo e, nessa última, a mente do espectador fertiliza a erupção de outras imagens. Warhol expande a noção de imagem plástica, fato seminal na história do “cinema de artista”. Além de ter manipulado inúmeros ícones e encenações do *star system* (de Marilyn Monroe às latas de sopa Campbell), dilata a duração do plano, de *still* para *stillness*. Seu *frame* resiste ao congelamento da representação. Ao diferir a ação, filmando, por exemplo, um homem dormindo por oito horas seguidas, o artista abre um nicho no qual ativa a imaginação. Pode-se compreender isto como uma forma de levar o espectador a ser Participador. Oiticica analisa uma cena com essa qualidade no filme *M* (lançado no Brasil como *M, o vampiro de Düsseldorf*) de Fritz Lang: acompanha um balão subindo que engancha nos fios telefônicos.²⁹¹

A concepção das trilhas sonoras recebe ecos das aptidões multimidiáticas de Cage, notadamente da ênfase na sincronicidade, utilizada como recurso poético.²⁹² Oiticica trabalha o “experimental” na mesma chave: isto é, trata-se de perseguir e valorizar o que acontece *antes* de qualquer medição temporal. A trilha para a *CC6 Coke Head's soup* é uma homenagem a Cage, apresentado como “precursor da performance”: integra ruídos ambientais, como assovios e barulhos emitidos a partir de deslocamentos espaciais. Negando-se a operar uma assepsia do real, mantém, por exemplo, a entrada de uma sirene de ambulância; de resto, os sons são extraídos da manipulação improvisada de objetos, sem deixar de tirar partido do silêncio. Assistimos a uma espécie de autofagia de todas as estruturas discursivas que envolvem emissão de som ou imagem: o teatro, o rádio, a

²⁹⁰ McLUHAN, Marshall, op. cit., pp. 322-323.

²⁹¹ Arquivo HO. “Notas sobre *Nosferato* de Ivan Cardoso”. Nova York, 03/05 a 17/06/1972.

²⁹² Os Héliotapes gravados com Haroldo de Campos no Chelsea Hotel de Nova York (28/05/1971) discorrem muito sobre a poesia. Nesse encontro, o poeta apresenta a ficção de Borges a HO. Publicados em *Flor do Mal*, n°s 3, 4 e 5, 1971.

fotografia, a televisão; a máquina de escrever e o telefone também comparecem na composição para a Opus da CC6.²⁹³ Oiticica acolhe o ingresso da tecnologia, como o faria um fisiologista, com o objetivo de aderir à pletora das atividades contemporâneas. Cosmococa se define como Programa *in progress*; por isso, pretende transportar seus Participadores em direção à difícil sintaxe do “mundo real”, à maneira de Cage quando esfrega o microfone no corpo para extrair sons — música? teatro? performance?

O que prevalece na organização sonora de Oiticica é a idéia de que não se pode silenciar o fora e que sem o silêncio não haveria o espaço necessário para a entrada do Participador. O silêncio é a deixa para o outro, como vemos, por exemplo, na “síndrome da tosse” que costuma acometer o público durante um espetáculo. Assistir uma peça (musical, cinematográfica ou teatral) significa submeter-se à uma exigência coletiva de manter-se imóvel e em silêncio. A necessidade, familiar também na crítica situacionista, de mecanismos de *desaceleração*, é um princípio claramente reivindicado na Experiência Whitechapel. Essa alteração do ritmo para ver, andar e sentir que norteou seus Ninhos já não era estranha à conceituação de seus Núcleos de cor (a vivência da cor). O que nos chama a atenção é que as velocidades introduzidas por Oiticica estão sempre orientadas no sentido da diminuição, mais próximas de uma leve letargia do que da aceleração. O uso da cocaína seria inconcebível para certas instruções das CCs. Ora, a Cosmococa requer Participadores reclinados à vontade, em redes ou colchões, com o corpo e sua movimentação livre, dançando, jogando, conversando. Acompanham as projeções de cada Bloco uma série de instruções para performances (previstas para ocorrer em situações tanto públicas como privadas). Trata-se de ativar o espaço de circulação do espectador — a crítica aqui se destina ao teatro burguês que reproduz entre quatro paredes a ilusão da perspectiva para justificar a existência de um ponto de vista privilegiado.

O trabalho de Cage consiste nessa busca de indiferenciação entre “audiência” e “performers”. Uma das experiências mais notória para possibilitar uma atividade conjunta aconteceu em 1971, na Universidade de Wisconsin (Milwaukee), quando Cage foi convidado a fazer uma demonstração de sons ambientais para trezentas pessoas, fazendo-as participar por meio de operações casuais do I Ching. Em sentido análogo, Quase-cinema, crítica à

²⁹³ O Arquivo HO guarda registros de planos para “Opus 2 Romero-Romano” e uma Opus 3, esta última dedicada a Augusto de Campos, com duração de uma hora e meia e várias gravações de Jimi Hendrix e João Gilberto (cf. Notas. Nova York, 23/01/1974). HO previa também seu uso como trilha sonora para sessões de performances ao vivo, com performers providenciando cocaína e “coke-coca-cola”. A eliminação da separação “palco/platéia” seria uma das exigências. Chamada de “invenção ambiental”, essa proposição poderia fazer uso dos novos Penetráveis (cf. “Opus 3”. Nova York, 30/03/1974).

subordinação do som à imagem (um servindo de mera legenda para o outro), ataca também a hierarquia estabelecida entre palco e platéia. Nada mais natural a um habitante de Babylonest: colocar a indústria cinematográfica no banco dos réus, sob julgamento por estar engessando a projeção. Oiticica compreende a sala de cinema como uma extensão do Penetrável, área dentro da qual quer soltar Proposições para descondicionar os comportamentos: Crelazer, Hermafrodipótese, Supra-sensorial. É preciso considerar que seu projeto *Rhodislândia, cont/ACT* (1971) previa áreas para performances, Ninhos e projeção para dois filmes: *A Falecida* de León Hirszman e *Matou a família e foi ao cinema* de Júlio Bressane.²⁹⁴

Cosmococa alterna imagens e acontecimentos à maneira do teatro sonoro de Cage: “Theatre is all the various things going on at the same time. I have noticed that music is liveliest for me than listening for instance doesn’t distract me from seeing.”²⁹⁵ De fato, como músico que estava perdendo o ouvido para a música, o interesse estético de Cage se desviou da cultura musical para os sons e ruídos ambientais também por uma vontade, digamos, “ética”: “se você prestar atenção, um compositor é simplesmente alguém que diz aos outros o que devem fazer. Eu acho isso uma forma pouco atrativa de fazer as coisas. Eu gostaria que nossas atividades fossem, assim, mais sociais e anárquicas.”²⁹⁶

Com a gravação dos tapes da Cosmococa, Oiticica aventa a hipótese de lançar uma “obra” dele, *play*, que pudesse ser ouvida. Ele atua efetivamente como DJ. O gravador (junto com o microfone) torna-se um importante “gadget ambiental” em várias Proposições, como será o caso no *PN 16 NADA*. É uma maneira de captar o processo do mundo externo dentro da obra. Sonorizar o ambiente equivale a tomar o ruído como sintoma de vida. Esse “nada” que o Participador encontra, após ter tomado conhecimento do espaço pelo tato, tendo de atravessar um extenso corredor preto, remete a uma certa concepção do silêncio pleno, contaminado por nosso sistema nervoso que tanto ouve como emite uma vibração.

COSMOCOCA — programa *in progress* não é uma instalação de fotografias, não é performance nem *happening*, não é *slide-show* nem cinema. Experimental, sim. Eram muitas as dificuldades da década de 1970 para compreender essa revolução estética. Parte provém da

²⁹⁴ A projeção dos filmes foi inviabilizada devido a problemas financeiros. Cf. NETO, Torquato, “Um pé dentro, um pé fora” (01/12/1971), pp. 183-184. HO se refere ao projeto *Rhodislândia* com os estudantes como “a primeira coisa mais de peso que farei aqui”.

²⁹⁵ HO cita este trecho de *Silence* de John Cage nas notas preparatórias para a trilha de CC6 (Nova York, 29/09/1973 – NTBK 4/73, p. 4).

²⁹⁶ CAGE, John. *De segunda a um ano. Novas conferências e escritos de John Cage*. São Paulo: Hucitec, 1985, pp. xxv-xxvi (trad. bras. de Rogério Duprat revista por Augusto de Campos).

falta de informação a respeito do cinema durante o período da censura. Torquato Neto denuncia essa desinformação ao falar da penúria da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.²⁹⁷ Em 24/02/1972, escreve: “Enquanto isso, o *Leão de sete cabeças* e *Cabeças cortadas*, filmes com que Glauber desafiou a ira da crítica esquerdista oficial francesa continuam inéditos por aqui.” Outra fonte de explicação, lançada pelo poeta, estaria na consciência de um perigo em relação aos padrões de consumo: “Medo de Godard? Medo do cinema?”. Há um potencial político subjacente nesse temor da sociedade “ocupar espaço, criar situações”, nos relata Torquato. Tomar o lugar, vago ou ocupado, dentro de casa, na rua.²⁹⁸ Quase-cinema condensa uma crítica à arquitetura da sala fechada que, por convenção, estabeleceu as normas de projeção cinematográfica. Nesse sentido, pode-se depreender que Oiticica ataca o audiovisual a partir do diagnóstico da mesma estrutura que caracteriza o teatro no século XVI, isto é, uma construção que aparta o público da realidade exterior e que oferece uma disposição hierárquica dos lugares (palco e platéia).

Mais uma vez, Oiticica compreende *après coup* seu método. O estalo surge com *Under Capricorn*, filme de 1949 de Alfred Hitchcock:

nesse início de UNDER CAPRICORN HITCHCOCK coloca insert-takes de mapas vivos enquanto conta sucintamente a história da descoberta da AUSTRÁLIA — o surgimento de SIDNEY — a importância de ESCRAVOS — e os quadros-mapas-vivos se sucedem: o primeiro q aparece tem um play-role centralizado com a bandeira inglesa e as cores como q aplicadas por aguadas de projetista de urbanismo [...] é depois dessa magistral seqüência de insert-takes q parecem mistura de live action e animation q a ação propriamente dita começa (diálogos, atores) com a cor na mesma qualidade — e q submete toda a live-action à série em seqüência inicial:

o q tem tudo isso com COSMOCOCA - programa in progress?:

weird?:

²⁹⁷ Cf. NETO, Torquato. “Em matéria de porfórice” (26/11/1971). In: Op. cit., pp. 175-176. “Depois de *One Plus One*, Godard e seus amigos (uns & outros) fizeram mais de 10 filmes que não passaram, nem passarão, na cinemateca do MAM enquanto a censura persistir em negar a todos nós o direito de saber o que esses filmes significam. [...] Do cinema experimental dos americanos piradões (de Warhol a Jack Smith etc.), também não conhecemos *nada* nem podemos exigir da cinemateca a obrigação de exibi-los. Como, se, simplesmente, *não é possível?* E somente os idiotas completos ignoram ou negam a decisiva importância que esses filmes têm, e devem ter, nos diversos processos de transformação que o cinema vem sofrendo nesta época de crises gerais.”

²⁹⁸ Cf. NETO, Torquato. “Filmes”. In: Op. cit., pp. 180-181. O autor aproxima *One Plus One* de Godard de *Teorema* de Pasolini: “Também *One Plus One*, o filme de Godard, tem muito a ver com isso de ocupar o espaço. Em primeiro lugar, no caso desse filme de guerra, o espaço das telas comerciais/oficiais. Todo mundo sabe: enquanto os Rolling Stones, sentados num estúdio gravam *Sympathy for the Devil*, a crioula do lado de fora ensaia tomada de espaço branco e uma estudante branca e sozinha pinta paredes em Londres, desenhando poemas. (Godard aproveitou estar no Hilton e desenhou também nos vidros do apartamento.) Isso também tem a ver com a poesia, mãe das artes & manhas em geral: antes ocupar o espaço e logo em seguida poetar conforme for. Na gaveta, baratas e velharias. Poesia, não.”

NO!: é q vi de repente nessa seqüência-esquema do início desse filme não só o lançamento da estrutura do filme (magistral como tal!) como também um esquema — ou simplesmente ESQUEMA — de toda a obra de HITCHCOCK anterior e posterior a esse filme: [.]

ESQUEMAS — possibilidades em aberto — o não-acabado:

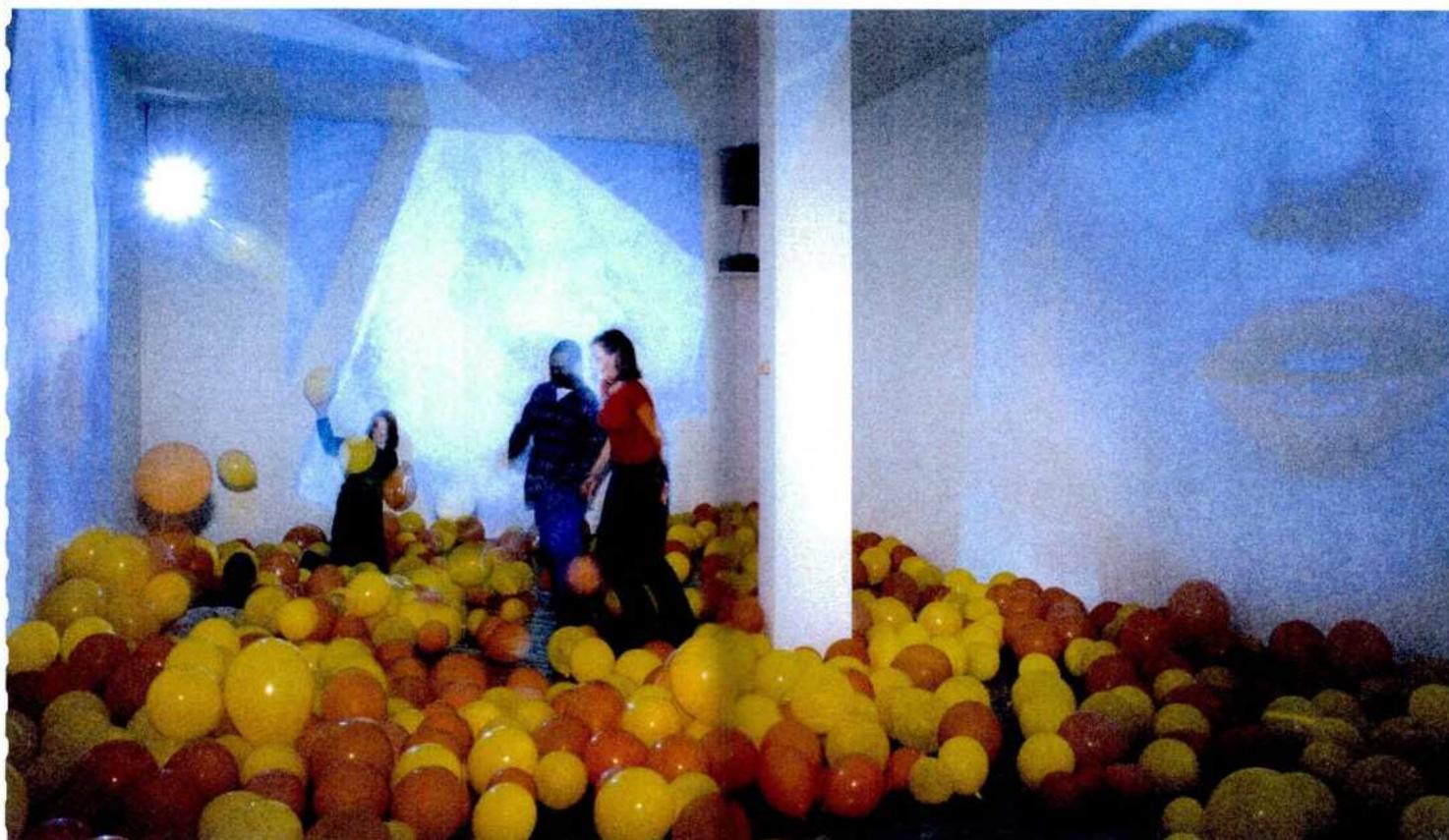
programa
síntese²⁹⁹

Torna-se praticamente impossível apreender o significado de COSMOCOCA – programa in progress sem esbarrar no delgado limite entre a descoberta do corpo (performance) e sua inserção no Ambiental. Por isso, Bodywise e Mundo-abrigo, além de serem os capítulos (Blocos) de *Newyorkaises*, são também os conceitos que sustentam cada um dos Blocos (de CC1 a CC9) da Cosmococa. Há de ser observado o rigor dispensado na elaboração da ficha técnica de cada “Bloco-experiência”, principalmente na insistência em remeter a invenção dentro de um Programa em movimento, adensando a argumentação do significado “in progress”. Esses detalhes, agudizados nas meticulosas instruções para a realização de cada CC, com cada slide numerado, configuram um verdadeiro método, “ou simplesmente esquema”, diríamos parafraseando a citação acima, de toda a obra de Oiticica anterior e posterior a essa invenção.

Performances e Quase-cinema são ramos propositivos do Vivencial. Mas como conciliar liberdade com compromisso? Oiticica enfrenta este problema toda vez que questiona as instruções deixadas ao Participador, distanciando-se paulatinamente das palavras de ordem. Cage colocará a questão nesses termos: “Quão imediatamente você vai dizer Sim a qualquer imprevisibilidade, mesmo quando o que acontece parece não ter relação com o que se pensou que era o compromisso da gente?”³⁰⁰

²⁹⁹ Arquivo HO. Nova York, Babylonests, 31/03/1974 – NTBK 4/73, pp. 55-60.

³⁰⁰ CAGE, John. Op. cit., p. 113.



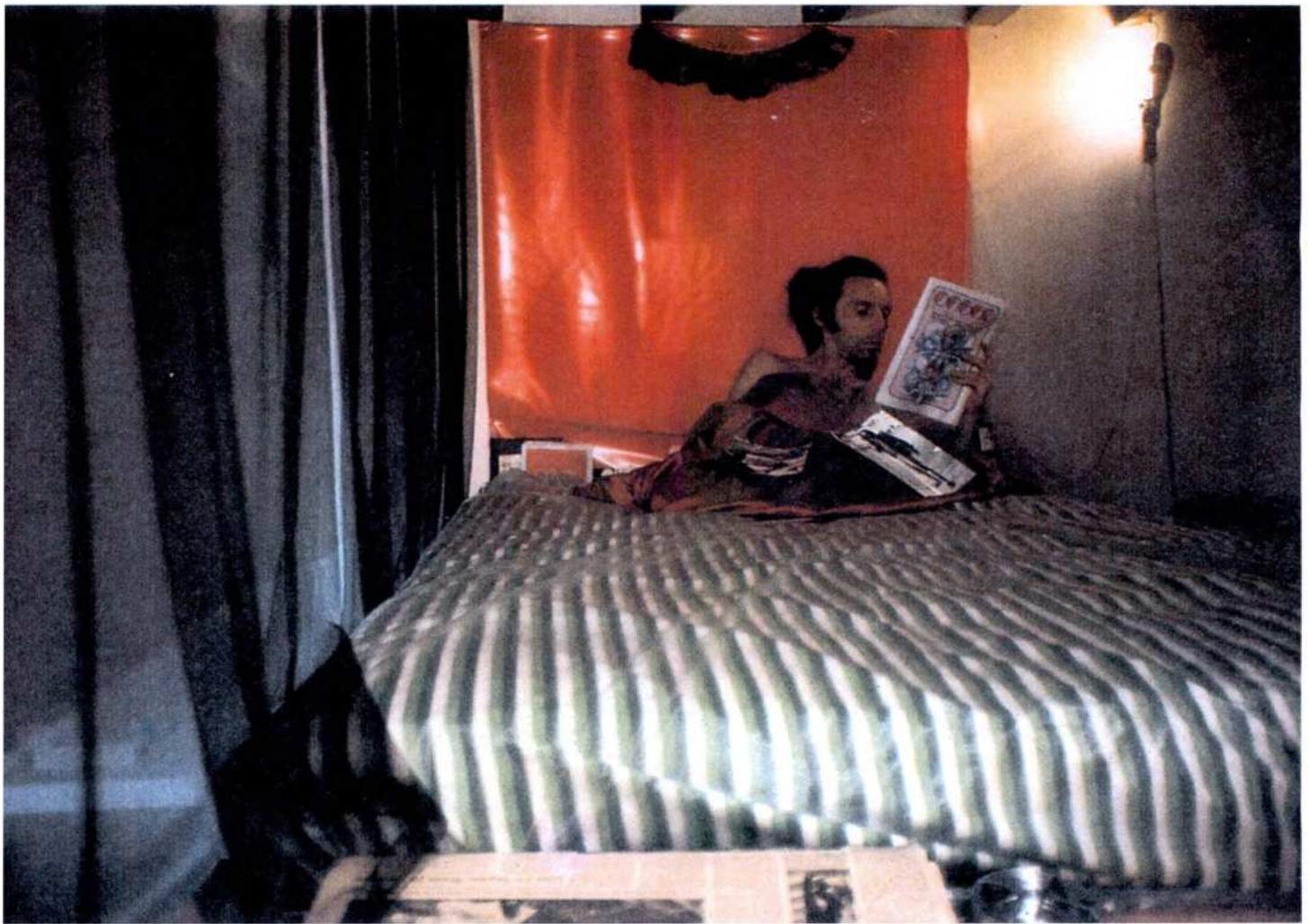
BLOCO-EXPERIÊNCIA CC3 *Maileryn* em COSMOEOCA programa in progress, com Neville de Almeida, 1973
Cf. Catálogo "Quasi-Cinemas"

CAPÍTULO III

MUNDO-ABRIGO, MUNDO COMO PLAYGROUND

*8. Lors du troisième changement de peau
Déjà ma peau se craquelle et se gerce,
Déjà je rampe parmi l'herbe et le caillou,
Malgré tant de terre absorbée,
Convoite une terre nouvelle.
Déjà je rampe parmi l'herbe et le caillou,
Suivant ma piste tortueuse,
Avide de manger mon repas de toujours:
Toi, pain du serpent, toi, la terre.
Nietzsche, *Le Gai Savoir*³⁰¹*

³⁰¹ Arquivo HO. Notas. Nova York, 17/03/1974 – NTBK 4/73. A citação (em inglês, com tradução experimental do artista em português) é acompanhada do seguinte comentário: “Leio agora em NIETZSCHE q tanto tem a ver com tudo ou com um sentido geral de mundo-comportamento presente no q quero q seja aquilo q importa.” (p. 117).



Hélio Oiticica em Babylonests (Nova York, 1971)
Cf. Catálogo "O q faço é música"

1. De *Éden* a Babilônia

Até a construção de *Éden*, a trajetória de Hélio Oiticica só registra descobertas. Mas a evolução desse fluxo torna-se menos simples no lapso de tempo que antecede a recepção da bolsa da Fundação Guggenheim. O grande Ninho montado em Londres desfaz a ordenação lógica do Programa HO, dando início a uma mudança de escala. Cada vez mais atento ao batimento urbano, Oiticica percebe que Whitechapel é um paraíso paradoxalmente natural e artificial: não resolve o problema da descontinuidade entre arte e vida. Não consegue anular a divisão entre lugar para morar, lugar para criar e lugar para expor. Em agosto de 1969, escreve: “depois da Whitechapel (primeira e última experiência), depois de Paris com Ceres Franco, fazendo *Rhobo* de Jean Clay, depois de Los Angeles com Lygia Clark, cuja comunicação reviveu e engrandeceu com o contato americano³⁰², depois de New York com Gerchman, cujo trabalho cresce dia a dia, estou ‘again’ em Londres, E NÃO TENHO LUGAR NO MUNDO / onde está o Brasil — que represento nele ou onde está a paixão pelo Rio”.³⁰³ É preciso avaliar essa desterritorialização como um fato tão significativo quanto a saída do circuito da arte.

De fato, Oiticica anuncia seu desinteresse por exposições de arte; em contraposição, dedica-se a escrever “contos” e “autos” que pretende publicar, e o roteiro de algo que poderia resultar em filme ou em “peça” (*Nitro Benzol & Black Linoleum*). Está lendo Burroughs e Kerouac. A desintegração da linguagem do cinema torna-se recorrente em suas anotações, que dá destaque ao *underground* de Andy Warhol (*Chelsea Girls*, em particular) — “Warhol é muito maior em cinema do que na época das proposições Pop (caixas de sabão, Marilyn 30 vezes etc.)”. Sentencia o ocaso do Cinema Novo (“virou *establishment* e acabou.”). Pretende ganhar dinheiro com concertos de música, shows ambientais que pensa em propor a Roberto Carlos, Gal Costa ou Maria Bethânia: “encerrei minha época de fundar coisas, para entrar nessa bem mais complexa de expandir energias, como uma forma de conhecimento ‘além da arte’; expansão vital, sem preconceito ou sem querer ‘fazer história’ etc. No que vai dar, não sei, mas também há dez anos não sabia no que dariam as primeiras coisas ‘ambientais’; portanto acho que vale jogar tudo para o alto outra vez e recomeçar, como se nada houvesse contado.”³⁰⁴

³⁰² HO participa do 1st International Tactile Sculpture Symposium com Lygia Clark e Mathias Goeritz, Califórnia.

³⁰³ Carta para Nelson Motta. Londres, 27/08/1969. In: *AGL*, pp. 123-124.

³⁰⁴ Carta para Lygia Clark. Londres, 23/12/1969. In: *Cartas 1964-74*, pp. 128-135.

A saída de Londres é marcada pela proposição Hermafrodipótese — “é o sentido de tudo”, escreve. Entende-se com isso uma valorização de “rouparangolé”, isto é, uma transmutação de uma mera peça de roupa em afirmação comportamental. Constitui um dos ramos propositivos de Crelazer, em oposição à “solidão gay swinging do mundo” que caracteriza Londres. Não pode ser posto à parte do desenvolvimento do Programa. Nesse momento de passagem entre vários continentes, Oiticica não cessa de se reportar aos pontos de seu Programa para fazer balanços e extrair um diferencial: “parece que começo e recomeço não terminam e são o sentido do que não existe e se procura erguer.” Chegar em Nova York já garante um certo bem-estar, ou seja, significa encontrar um lugar semelhante ao Rio, onde Oiticica declara que “respira”: “adoro a violência em New York; todos estão loucos, pode-se ir ao cinema de madrugada, ou ao Harlem etc.” Lá, contorna o problema do *dépaysement*: instaura o que poderíamos chamar de *repaysement*, nomeando seus *lofts* — Babylonests (de 1971 a 1974) e Hendrixsts (de 1974 a 1978). Isso talvez justifique a ausência da palavra “exílio” em sua correspondência, diferentemente de outros artistas e intelectuais que saíram do Brasil nessa década de repressão política.³⁰⁵

A implementação de Babylonests será a primeira célula capaz de radicalizar o plano de *Éden*, de concretizar a articulação entre “realidade” e “prazer” — de inventar uma área para *plays* e ativar o playground. Babylonests converte-se em litania do sensorial, posta em prática numa zona heterogênea, entre privada e pública, já que é nesse domicílio, híbrido de lar com labor, que o artista vive e trabalha sem estabelecer fronteiras entre uma atividade e outra. A prática artística adquirira, sobretudo com Lygia Clark, a condição híbrida de uma espécie de *tópos* e *habitat* — sem esquecer que o *Merzbau* de Kurt Schwitters continua a brilhar como um horizonte ético.

Quando volta ao Brasil, em 1978, teria Oiticica de apresentar uma defesa do período vivido em Nova York, o que faz em longo artigo intitulado “O outro lado do Rio”, criticando aqueles que o acusam de ter parado de criar.³⁰⁶ Com que bases poder-se-ia afirmar a exclusão/reclusão de Oiticica se seu arquivo mostra que ele multiplica as cartas que envia para serem publicadas no Brasil, reportando em farto noticiário os acontecimentos culturais? Tanto a pausa pertence ao léxico da indeterminação como o retardo é parte constitutiva da velocidade. Essa concepção da temporalidade será explicitada em 1973: “nas proposições o q

³⁰⁵ Em fita gravada com Júlio Bressane (maio de 1971), HO aproveita a deixa do cineasta (“estou fechado pra balanço”) e conta que, depois de Whitechapel e da mostra “Information”, sentiu um vazio enorme e pensou que estava morrendo.

³⁰⁶ Arquivo HO. “O outro lado do Rio” (para Daniel Más). Rio de Janeiro, 08/12/1978.

é negativo me interessa mais do q o q sai certo, positivo — não-resultar no resultado importa mais do q progressão do progredir — para onde? não há mais o para-onde-vamos etc., das questões de outrora: há é. ponto. momento-pausa não-pausa”.³⁰⁷

Pois que sentido encontrar na acepção de um Ninho circunscrito a um *loft*, isolando a experiência de singularização do projeto coletivo do Ambiental? Afinal, como desvincilhar-se de uma trajetória coalhada de afirmações políticas e impregnada da bateria da Mangueira, das trocas entre pessoas de diferentes substratos sociais e intelectuais, artistas e não-artistas? Tudo indica que “sua parada é tática, reflexiva; mas não improdutiva.”³⁰⁸

Uma vez que *Éden* entra na rotação do Programa ambiental, Oiticica se vê impelido a considerar a pertinência das exposições institucionais em relação a seu texto programático de 1966. “Gerar ambientes para a vida” torna-se a premissa maior, aquela que conterà o que foi e que será o prelúdio para um *tópos* sempre reincidente. É preciso esmiuçar os objetivos descritos nos projetos de Nova York para não cair no alçapão do plano metafórico da “arte como vida” e vice-versa. Do mesmo modo que vimos que Oiticica não procura estetizar o mundo, não se trata tampouco de tomar agora a arte pela vida.

Stricto sensu, Babylonests é o apelido dado a seu endereço residencial, reino destinado ao puro preguiçar. Negativamente interpretado, esse “ócio” teria sido responsável pela retirada de Oiticica do mundo das artes. Ora, diz, “o lazer-prazer é lícito, como é deitar e ler jornal, beijar com sofreguidão”³⁰⁹ — essa relação com o mundo dos objetos poderia ser concebida no contexto da arte? Algumas pistas são sugestivas para compreender os motivos que podem ter influenciado a escolha do termo Babylonests. Babilônia, antiga capital do império assírio, é reputada por ter sido sede do “vício” e da “perdição” — Santo Agostinho a definira como “o amor de si até o desprezo por Deus”. Manhattan realiza simbolicamente esse imaginário de jogo, luxo e delícias em cada esquina, evocado em “texto prático” de 23/01/1971 intitulado “Barnbilônia”. Eis um mundo intensamente sexualizado (“o mundo não é tão redondo é manhattan-penis”), devoto à forças que se abrem num arco que vai de Rimbaud a Hendrix. Oiticica coteja a cidade de Nova York com a lama de *Une Saison en enfer*, evocada por Arthur Rimbaud — “cry the cry / noche / terrible ciudad malassombrâdrade”.³¹⁰

³⁰⁷ Arquivo HO. Notas. Nova York, 11-12/06/1973 – NTBK 1/73, p. 5.

³⁰⁸ FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*, p. 206.

³⁰⁹ Notas. 14/01/1969. In: *AGL*, pp. 113-114.

³¹⁰ Além da constante referência que une o poeta Sousândrade a Manhattan, cabe lembrar que, em 1982, Neville d’Almeida realiza seu *Rio Babilônia*.

Mas há ainda Marshall McLuhan, cujo estudo *Understanding Media* disseca os modos de extensão da pele.³¹¹ O órgão que cobre o corpo e o protege, semelhante à proteção dada pelo ninho, foi esticado até abarcar a cidade na era tecnológica. Oiticica, fazendo constantes menções a esse marco dos anos 1960, “sonha” agora uma extensão de Hermafrodipótese para o plano urbano: Babylonests seria um laboratório para “práticas de experimentalidades não formuladas”³¹², capaz de levar às últimas conseqüências esse “amor a si-mesmo”. Sem essa insistência por uma política do corpo, corpo em êxtase e êxtase a ser estimulado no interior dos Ninhos, o Programa ambiental talvez não pudesse ter descolado do logro da fantasia.

A dança é fundamental na composição explosiva desse êxtase, bem-entendida longe de configurações como “arte” ou “espetáculo”.³¹³ A partir de 1964, o que coincide com a data da conceituação do Parangolé, Nova York torna-se o palco de intensas colaborações entre dançarinos e escultores, com Yvonne Rainer e Lucinda Childs como figuras de proa.³¹⁴ A dança-performance é um dos traços da carreira de outro artista contemporâneo de Oiticica, Robert Morris, ele mesmo dançarino e *performer*, introduzido nesse ambiente por meio de Simone Forti, sua mulher. Em 1964, Morris realiza três “coreografias”, tendo uma delas, *Check*, a participação dos 700 espectadores presentes — o que poderia remeter à mobilização coletiva para a manifestação ambiental de Oiticica em “Opinião 65”, que reuniu passistas da Mangueira no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Contudo, é preciso pontuar as diferenças estéticas, pois são de outra natureza as fontes de inspiração de Oiticica (o ritmo, o improvisado, o popular), mantendo distância da intelectualização do grupo nova-yorkino. Este só consegue insuflar potência nos gestos cotidianos por meio das idéias de Wittgenstein e Beckett. Ora, para Oiticica, a compreensão do gesto comum e contínuo não passa em absoluto por um viés intelectual. Mais adiante, e mesmo assim só transversalmente, a dança de seu Parangolé encontra ressonância no conceito de Nostalgia do corpo de Lygia Clark.

Junto com a dança, a outra grande caixa de experimentações se situa na arquitetura. Não se pode desprezar que Lygia Clark define sua “linha orgânica”, pela primeira vez, em conferência na Escola Nacional de Arquitetura de Belo Horizonte em 1956. “Acredito firmemente na procura de uma fusão entre ‘arte e vida’. Não é possível a um homem esta

³¹¹ Cf. McLUHAN, Marshall. *Op. cit.*

³¹² Arquivo HO. “Fatos”. Nova York, 12/06/1973 – NTBK 1/73.

³¹³ Arquivo HO. Notas. Nova York, 11-12/06/1973 – NTBK 1/73.

³¹⁴ O contexto da dança em Nova York, esboçado rapidamente aqui, remonta ao final dos anos 50, a partir do grupo de artistas que se reuniam na Judson Memorial Church, para fundar uma nova concepção de dança a partir do exame dos “movimentos ordinários” no cotidiano.

pretensa indiferença ao meio ambiente em que ele vive.”³¹⁵ Com a ênfase dada à arquitetura, percebe-se uma segunda vibração em Babylonests, já desligada do Neoconcretismo, afinada com acontecimentos como o “Movimento por uma Bauhaus imaginosa” e a “Internacional Situacionista”. Sabe-se que o artista Constant (Constant Anton Nieuwenhuys) junta-se a Guy Debord para definir, em 1958, as bases do “urbanismo unitário” em relação ao ambiental.³¹⁶ Chama atenção o fato de terem criado juntos uma cidade lúdica, *Dériville* (Cidaderiva), que Debord rebatiza de *New Babylon*, descrita como cidade que “não pára em nenhum lugar já que a terra é redonda; ela desconhece as fronteiras (já que não há mais economias nacionais), as coletividades (já que a humanidade é flutuante). Todo lugar é acessível a cada um e a todos. A terra inteira torna-se domicílio dos terráqueos. Cada um muda de lugar quando quer, para ir onde quiser.”³¹⁷ Uma farta documentação assinala que a estrutura dessa cidade, voltada para os nômades urbanos, seria essencialmente labiríntica. Seu funcionamento escaparia às regras da produção capitalista e ao formato da família monoparental. E não era este o desejo de Oiticica com seus Ninhos e Penetráveis?

Sob essa perspectiva, o abrigo do “núcleo-casa” contradiz qualquer parentesco com o ninho (“nest”) do bebê (“baby”) entregue a si-mesmo (“alone”), e com a intimidade burguesa do domicílio familiar; não se trata da “casa-família-namorada”. A escala é urbana, é ALPHA alfavela VILLE (28/02/1972), até ser “MUNDO” mesmo (04/07/1973). Woodstock, por exemplo, também se vale do substantivo *shelter*: “é o ambiente planetário TERRA tomado SHELTER”.³¹⁸ De fato, as anotações de Oiticica sobre o abrigo agregam as manifestações de *rock*, capazes de amplificar o ambiente por meio do coro da multidão, vozes eletrificadas, grito e êxtase. A finalidade é esvaziar a mensagem para poder atingir o “suprassumo do não-discursivo” — o meio.³¹⁹

Babylonests é portanto o gonzo entre os anos 60 e os anos 70 dentro dessa trajetória para o Ambiental, articulando a passagem da criação de objetos para a instauração de uma

³¹⁵ CLARK, Lygia. Conferência pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura de Belo Horizonte (1956), publicada no *Diário de Minas*, 27/01/1957.

³¹⁶ Nascido em 1920 em Amsterdã, Constant é arquiteto e foi um dos membros fundadores do Grupo experimental holandês (com Appel e Corneille) e do movimento COBRA (com Asger Jorn, Dotremont e outros). É curioso observar que *New Babylon* surge de um projeto de assentamento para ciganos na Itália (1956). Para um aprofundamento dessa questão e do situacionismo como um todo, cf. LAMBERT, Jean-Clarence (org.). *New Babylon, Constant. Art et utopie*. Paris: Cercle d’art, 1997.

³¹⁷ Cf. *Cause Commune*, n° 2, 1975.

³¹⁸ Arquivo HO. Notas. Nova York, 22/06/1973 – NTBK 1/73, pp. 19-22.

³¹⁹ *Gimme Shelter*, Rolling Stones, 1969: “Ooh, a storm is threatening my very life today / If I don’t get some shelter, oh yeah I’m gonna fade away / [...] Ooh, see the fire is sweepin, our very streets today / Burns like a red coal carpet, mad bull lost its way / [...] Mmm, the flood is threatening, my very life today / Gimme, gimme shelter, or I’m gonna fade away / War, children, it’s just a shot away, it’s just a shot away / It’s just a shot away, it’s just a thought away, it’s just a shot away / I said, love, sister, it’s just a kiss away, it’s just a kiss away [...].”

proposição, passagem também do estético para a construção da “nossa” realidade. Oiticica reafirma a “ineficácia da representação”, mas usa outro recurso. Está lendo Sartre, e, sob os auspícios de *L'être et le néant*, apóia-se na expressão “propor propor”, em vigor desde 1966 no seu Programa, para efetuar uma positivação do conceito de Nada. Por mais que Babylonests não caiba no *raisonné* de artista (seria tão absurdo quanto catalogar uma vida dentro do sistema de produção), Oiticica classifica e cunha um nome para esse ambiente, assim como fora necessário definir o Penetrável, o Núcleo e o Bólide. Afinal, são invenções voltadas para um mesmo objetivo: propiciar a extensão do corpo até este ocupar e absorver o espaço ambiental.

Se acreditarmos que *Éden* conferiu uma topologia ao conceito de utopia na instituição artística, Babylonests (e todos os ambientes que virão, notadamente as células da COSMOCOCA — programa *in progress*) propõe um desvio que reinventa a utopia, designando-lhe um espaço tangível no lugar de uma promessa adiada *sine die*. Com Babylonests, Oiticica atravessa o “além-ambiente” prometido em *Éden*, espaço simultaneamente real e virtual. É verdade que Tropicália já configurava essa justaposição, reiterada na indicação “pisar a terra”. Mas a urgência é outra: trata-se agora de implantar um projeto fora da guarda da instituição, apto a operar na sociedade tal como esta se encontra (não importa se precária ou retrógrada). “Des espaces autres” (1967), texto-conferência de Michel Foucault, apresentado a um grupo de arquitetos, introduz o conceito de heterotopia, muito útil para compreendermos o ritmo de Babylonests.³²⁰ Seria a “contestação ao mesmo tempo mítica e real do espaço em que vivemos”. O autor sugere que se desloque a habitual tônica dada ao tema da história (desenvolvimento, ciclo, crise, passado) para explorar especificidades do espaço, referentes a sua localização e extensão. A noção de “emplacement” (traduzida em português por “posicionamento” e que seria melhor compreendida por “site” em inglês) ganha a seguinte definição: trata-se de “relations de voisinage entre points ou

³²⁰ FOUCAULT, Michel. “Des espaces autres”, conferência para o Cercle d'études architecturales, 14 de março de 1967. In: *Dits et Écrits IV*. Paris, Gallimard, 1994. “Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent: utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas.” É interessante observar que tanto essa palestra de Foucault como a de Lygia Clark, apresentando sua noção de “linha orgânica”, foram originalmente apresentadas para uma assembléia de arquitetos.

éléments; formellement, on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis.”³²¹ Mas é sobretudo na questão do comportamento do indivíduo que a heterotopia ganha concretude. Nas “heterotopias de deviação”, encontram-se indivíduos cujo comportamento, explicita Foucault, é desviante em relação à média ou à norma exigida. Ora, Crelazer e Hermafrodipopótese correspondem exatamente a este anseio de descondicionar condicionamentos, transformando o ócio em exercício de liberdade.

O rumo dos Penetráveis bifurca-se em meados de 1969. Por um lado, o artista quer concentrar suas experiências em participações de larga escala, evocando um “experience park”; por outro lado, deixa instruções para fazer se comunicar com esferas mais restritas e individuais. Ambos os rumos, contudo, são de natureza coletiva e pública. O caso de Barracão consegue articular tanto o amplo sentido comunitário como a idéia de trabalhar com pequenos grupos.

Contrariamente à idéia de que os Ninhos em Babylonests tenham funcionado como espaços de reclusão do mundo, é preciso conhecer o ambiente cultural para avaliar o grau de radicalidade dos espaços alternativos que caracterizaram o final dos anos 60 e início dos anos 70. Cabe mencionar a “98 Greene Street”, iniciativa de artistas experimentais que durou de 1969 a 1973, com o apoio de Holly e Horace Solomon. Vê-se que as convicções de Holly Solomon assumem a contundência de uma declaração política:

Cuando abrí el local en el 98 Greene Street al final del 1969 yo era alguien del mundo del teatro que coleccionaba arte. [...] La intención del local era de permitir a los artistas, poetas y *performers* realizar sus trabajos, y exponerlos. El espacio les fue cedido y podían hacer con el lo que quisieren [...] Y no quería que tuviera nombre. Por eso se llamó 98 Greene Street: una localización, un lugar. Quería crear un lugar donde pudiera haber comunicación entre la gente, entre artistas, poetas, cineastas, actores; un ambiente en el que la gente pudiera relacionarse y entablar amistades, crear obras y compartirlas [...] Era deliberadamente espontáneo — sin un programa concreto —, un ambiente de inmediatez. Las galerías y los museos tienen que programar con antelación. En el 98 Greene Street los artistas creaban lo que ocurría [...], realizaban una pieza, traían a sus amigos. La calidad y el espíritu del lugar residían en esta espontaneidad. Era su espacio.³²²

³²¹ Na tradução para o português, “árbores” corresponderia a “organogramas” e “treillis” a “grades”. Cf. “Outros espaços”. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2001, pp. 411-422 (Ditos e Escritos II, trad. bras. de Inês Autran Dourado Barbosa).

³²² Holly Solomon, em conversação com Jacki Apple, reproduzida no catálogo *Gordon Matta-Clark*, organizado por Maria Casanova, que acompanhou a exposição com curadoria de Corinne Diserens para o Instituto Valenciano de Arte Moderna, Valência, 3/12/1992 a 31/01/1993. A mostra viajou nos meses seguintes para o Musée Cantini (Marselha) e para a Serpentine Gallery (Londres).

Babylonests faz jus à febre dos artistas de Nova York por espaços experimentais, louvor do tempo em aberto, capaz de descomprimir a passividade do sujeito. A passagem de espectador para Participador, em última instância, é essa tomada do futuro no instante presente. A utopia deixa de ser uma abstração para se realizar como acontecimento *penetrável*. Nesse sentido, se devemos invocar um fator essencial na “superação” da representação e da imagem, é no hedonismo de Babylonests que essa revolução foi possível — puro plano de imanência. E Oiticica ainda foi contemporâneo do deslocamento das atividades artísticas para iniciativas experimentais do baixo SoHo. “En la primavera de 1970, Alan Saret organizó una serie de eventos en su propio *loft* en Spring Street — el Spring Palace — combinando banquetes con conciertos de danza, y mostrando su obra en el contexto de su vivienda. Jeffrey Lew inauguró 112 Greene Street en octubre de 1970. Para entonces, una gran cantidad de artistas estaba interesada en trabajar en una situación no estructurada. El 112 era una casa abierta las 24 horas del día para artistas, bailarines, músicos y poetas.”³²³ Nas “festas loucas” do *underground* nova-yorkino, Oiticica assiste uma longa sessão de slides promovida por Jack Smith que o impressiona a tal ponto (“é uma espécie de Artaud do cinema”³²⁴) que cunha o termo Quase-cinema.³²⁵

Babylonests e Hendrixsts passam a denominar a ocupação de novos territórios. O modo como “cada lugar pode ser domínio da arte” leva Robert Smithson a formular uma espécie de tipologia (*Site Data*, 1968) na qual descreve o recente desenvolvimento de sete *sites*. O *loft* aparece em segundo lugar, logo após o apartamento urbano:

It is a mutation of the urban apartment. The word “studio” implies some kind of handicraft (a place where brushes, paints, and canvas are used). The loft has less rational meaning than the studio. The best artists of the late ‘60s find the myth of craftsmanship no worth maintaining. Making “paintings” for intimate reasons no longer motivates these artists. The artist is tending to a more public or corporate outlook.³²⁶

Para Oiticica, o *loft* consegue realizar as “vivências subjetivas da cor” que norteavam as pesquisas dos anos 60, e não abre mão da batida musical, que ainda era virtual nos Núcleos. Em Babylonests, o artista consegue multiplicar experiências com o ambiente e o

³²³ cf. Corinne Diserens, “Los años de *Greene Street*”. In: CASANOVA, Maria (org.), op. cit., p. 12.

³²⁴ Carta para Lygia Clark. Nova York, Babylonests, 14/05/1971. In *Cartas 1964-74*, p. 204.

³²⁵ Arquivo HO. “Carta para Waly Salomão”. Nova York, 25/03/1971.

³²⁶ “Untitled (*Site Data*)”, 1968. In: FLAM, Jack (org.). *Robert Smithson. The Collected Writings*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1996, pp. 362-363. Os sete *sites* descritos por Smithson são: o apartamento urbano; o ateliê ou *loft* do artista; a casa no subúrbio; a galeria de arte (desde o final dos anos 50); o museu de arte (moderna); o edifício comercial; a área industrial.

corpo, fazendo dessa fusão um laboratório aberto a investimentos contínuos. Mas a grande virada acontece quando escreve, entre 11 e 12 de junho de 1973, que “o corpo não é mais a casa fechada”:

NINHOS Babylonests (nome dado tendo ainda como fascínio fácil New York como Babilônia → não q (vejo e quero hoje) seja de todo inútil: é proposição de jogo-luxo-prazer, q não são mais aqui ligados a sonhos românticos de aspiração à aristocracia utópica (salões de cristal luzes de seda) mas prática de experimentalidades minha com qualquer ‘projeto de adaptação’, parece ter hoje chegado a uma situação q mais se aproxima à q desejei tão ardentemente (e, como sempre, ceticamente): mesmo a mobilidade de espaços por meios simples: telas, cortinas-planos móveis etc., têm se aproximado do q pensei e q não deve se realizar de modo rebuscadamente complexo e sim quase q ao improvisado da mão e do corpo: [...] Babylonests: começado na primeira semana de fev. de 71: épocas: gente: mas Chris fez mais → fez núcleo-função de espaços ambiente facilmente móveis: pra se isolar, pra ver filme, pra ler, pras atividades dela (porque não nossas?): meu ninho conjugado à TV ainda é espaço-sala ‘conjugado’ e não dinamicamente mutável: por preguiça, é claro: adiar é o meu dia-a-dia: adiar até a morte: mas como ter tempo e fazer do abrigo o abrigo sonhado? — mesmo a relação dentro-fora com a rua: sempre a mesma, agora, hoje, mudei: coloquei o cobertor amarelo numa, lençol branco noutra janela: filtros q quebram luz e positividade de dia q começa sol e quente busy: móveis: não ter q aceitar o nu permanente da janela q abre pra rua —.

2. Os limites do conceitualismo de Oiticica

Portanto, Oiticica mantém-se ativo no preguiçar de seu *loft*, mas praticamente não se apresenta em nenhuma galeria. Ora, o que significaria uma exposição a mais? Afinal, sua participação na mostra “Information” (Museu de Arte Moderna de Nova York, 1970) fica centrada na remontagem de Ninhos, como se fosse um refluxo. As notícias de Oiticica, enviadas a amigos no Brasil, condenam fartamente a lógica enrijecedora do continuísmo histórico e a ânsia por novidades; na sua avaliação, a crítica de arte se juntou à lógica do mercado para conjurar contra o Experimental. Essa posição ganhou notoriedade por meio de uma carta na coluna de Torquato Neto:

quero esclarecer que não vou expor em galeria alguma em são paulo, como vem sido noticiado em jornais do rio-s.paulo, segundo soube; em primeiro lugar: não sei desde quando “exponho em galerias”; as primeiras que fiz foram bem limitadas, quanto a exposições e promoções: uma no rio, em 66 (G4); experiências no mam e na rua (apocalipopótese em 68, tropicália em abril 67); internacionais: uma retrospectiva na whitechapel em londres (69), que foi uma experiência ambiental (sensorial) limite; e em 70, praticamente 1/3 da exposição information no museu de arte moderna de new york, dedicado a mim (ninhos); essas duas promoções internacionais foram experiências extraordinárias, bem diferente do caráter assumido por exposições (venda de obras, chauvinismo promocional, etc.); foram experiências limite, vividas como tal;

[.] se há gente interessada em minha obra anterior, melhor, mas não vou expô-la ou ficar repetindo ad infinitum as mesmas coisas; não estou aqui para fazer retrospectivas, como um artista acabado; estou no início de algo maior³²⁷

Tal como está, parece que o centro do episódio é a instituição artística. No entanto, seria inexato conferir às afirmações acima o estatuto de “crítica institucional”. O objetivo primeiro é chegar ao Ambiental. Ora, esse fato torna-se fonte dos equívocos que identificaram Oiticica na chave da “arte conceitual”. “Estou no início de algo maior”, afirma, sem ser ouvido. As Ordens iniciais, antes consideradas totais, surgem como um ato preliminar, conforme verificado em carta posterior, de 05/12/1977, para Daisy Peccinini: “tudo o q veio antes desse processo de desmistificação não passa de PRELÚDIO àquilo q há de vir e q já começou a surgir a partir desse ano na minha ‘obra’: ao q antes chamei de OVO há de seguir o NOVO — e já era tempo!”. Nesse sentido, as instituições (museu e mercado), formalmente banidas dos planos de Oiticica desde 1966, constituem apenas um alvo forçoso para ascender ao Ambiental.

Em 1967, Sol LeWitt confere estatuto teórico à Arte conceitual publicando *Paragraphs on Conceptual Art*. Nesse mesmo ano, Oiticica propõe e faz Tropicália. A comparação histórica permite afirmar que arte conceitual é o equinócio do hemisfério norte ao passo que o “Esquema Geral da Nova Objetividade” será seu equinócio sul correspondente. Tropicália não é apenas o nome que designa a obra apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; não é apenas uma das Manifestações ambientais catalogadas pelo próprio Oiticica dentro dessa Ordem de trabalhos; Tropicália conceitua a construção de uma vanguarda *made in* Brasil. Oiticica enfrenta o surgimento das terminologias classificatórias, anulando-as uma a uma. Nem Arte conceitual, nem Arte experimental — embora o artista não tenha deixado de inventar conceitos para designar seus projetos, embora fosse integralmente experimental. Em carta à Aracy Amaral, de 13/05/1972, escreve:

Para mim o conceito é uma etapa, como o sensorial, ambiental etc. que no fundo são conceitos também; o que acho ruim quando conceito é tratado como objeto-fim artístico, é que passa a ser redundante, fechando-se em si mesmo: por ex.: delinear projetos impossíveis, que ficam na descrição-plano, e que depois são expostos ou publicados para serem lidos; eu, quando faço um projeto, é para ser construído mesmo; não me satisfaz o reconhecimento da possibilidade do mesmo, assim, p. ex.: TROPICÁLIA é conceito, mas é *projeto-programa* também, e é essencial que para a

³²⁷ Carta publicada na coluna de Torquato Neto (29/09/1971), reproduzida no livro *Os últimos dias de Paupéria* (em “Oiticica: Exposição? Eu não!”, pp. 82-83). Lembramos que parte da correspondência de HO pode, tanto quanto um artigo, trazer informações relativas ao desenvolvimento teórico de seu Programa.

sua concretização como conceito seja posto à prova ao menos uma vez: cada posta em prova é uma transformação concreta (isso se deu com as CAPAS): não mais transformações perceptivo-transcendentais como as da arte contemplada dos séculos passados, mas transformações concretas, como descoberta renovável e palpável, como co-autoria do espectador-Participador.

De onde vem o conceitualismo de Oiticica? Deve-se considerar que ele conhecia a fundo a teoria de “pura sensibilidade na arte” de Kasimir Malévitch, que por si só já o levaria a atingir o além-da-pintura. O momento em que Oiticica chega a Nova York coincide com o lançamento das bases de Joseph Kosuth, autor do canônico artigo “Art after Philosophy”³²⁸, para caracterizar a Arte conceitual no catálogo da mostra “Information”.³²⁹ Essa data está inserida no período que vai de 1966 a 1972, consagrado por Lucy Lippard como “desmaterialização do objeto de arte”.³³⁰ Atuando como artista teórico, Kosuth torna-se em 1970 o porta-voz do conceitual: “At its most strict and radical extreme the art I call conceptual is such because it is based on an inquiry into the nature of art.” Mas Oiticica quis formular uma auto-consciência do gesto artístico a partir de sua experiência, inventando um sistema particular de designações conceituais para seu Programa in progress.

As incontáveis anotações técnicas para esmiuçar a passagem de uma Proposição em Manifestação é outra característica do procedimento conceitual presente em Oiticica. As instruções da montagem de COSMOCOCA – programa in progress configuram o exemplo mais bem acabado de preparação conceitual de um documento com teor prático-teórico. Não são as únicas nesse gênero. Aos cuidados já existentes com a grafia da sua terminologia, Oiticica acrescenta uma série de preocupações com a “apresentação” (ou *performance*) de cada peça. A trilha sonora *Opus 1* (1973), elaborada com Thomas Valentin, para acompanhar o 6º bloco de Cosmococa (CC6), ilustra de modo magistral um rigor em relação a cada remontagem:

³²⁸ A primeira publicação do artigo “Art after Philosophy” de Joseph Kosuth se deu na revista *Studio International* nº 915 (Londres, outubro de 1969, pp. 134-137).

³²⁹ Apenas os três primeiros parágrafos do texto de Joseph Kosuth para o catálogo da mostra “Information” (Nova York: Museum of Modern Art, 1970), “Statement from *Information*”, haviam aparecido anteriormente em “Introductory Note to *Art-Language* by the American Editor.”

³³⁰ LIPPARD, Lucy. *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (California: University of California Press, 1973). A Arte conceitual absorveu informações das ciências humanas (notadamente a antropologia, a filosofia e a lingüística) e exatas (a matemática e a física). Depois dos anos 70, foi influente para o surgimento do *site-specific-work* e nos projetos com orientações ecológicas e feministas (anos 80 e 90).

- a) Atenção com o problema da remontagem: “o sound-track inicia exatamente com o 1º slide e acaba com a luz do 27º ‘espaço’ projetado: os slides duram um tempo igual ao correr da projeção isto é: aprox. 12,3 segundos cada.”
- b) Atenção com os problemas de autoria e autenticidade da peça: “This piece has been made as a homage to JOHN CAGE for the sound track of CC6 (block-experiment nº 6 within the COSMOCOCA – program in progress) by THOMAS VALENTIN and HELIO OITICICA and taped on sept. 29 1973 from 10:05 PM to 10:11PM at the front part of LOFT 4 BABYLONESTS in NEW YORK CITY. The taped copy herewith attached is COPY Nº ____ made on ____ under the supervision of _____ and destined to _____ (name, city, country)”.
- c) Atenção com o problema da comercialização: Oiticica adverte que “não pode ser reproduzido ou vendido ou distribuído isoladamente como peça-obra”.

O caráter auto-reflexivo desses textos, intrínseco ao desenvolvimento de seu trabalho, é contemporâneo de um espectro conceitual que se difunde com Sol LeWitt e Kosutt. Artistas conceituais, de um modo geral, foram assíduos produtores de instruções, declarações e atestados. Nesse limite, não seria um “erro” considerar os escritos de Oiticica como documentos conceituais, cada um geralmente numerado e datado com minúcia. Mais do que meros registros reflexivos, são instrumentos de trabalho. O que temos hoje à disposição para analisar a produção dos artistas conceituais são raramente as obras em si, mas uma documentação cujas regras de uso (e reprodução) não somente servem de arquivos de ações efêmeras como permitem sua eventual re-atualização: foto-textos, notebooks, livros de artista. A ênfase nessa produção “documental” gerou a tendência do “artista-arquivista de si-mesmo”, cioso de explicitar seus códigos e legislar contra o mercado, prevendo eventuais protestos, réplicas e contra-evidências. Estes papéis atuam como uma espécie de “compensação” à ausência física da obra.³³¹

Em que medida as críticas de Oiticica à arte convertida em mercadoria e sua insistência em “propor propor” podem constituir argumentos para inseri-lo na chave do

³³¹ Essa discussão envereda no problema dos direitos morais dos artistas, cuja legislação varia de país a país. Esses direitos têm sido motivo de debate a cada remontagem de um trabalho histórico. O Conde Panza di Biumo, por exemplo, tem em sua coleção a maior parte dos projetos ambientais comprados ainda na planta (Turrell, Flavin, Nauman.). A questão é: tendo comprado o documento original de uma obra com instruções para a sua construção, pode ele “tornar visível o invisível” e encomendar a feitura de um projeto? O colecionador de arte conceitual compra a idéia do trabalho ou seus direitos de produção?

conceitualismo?³³² A pergunta é: se, por definição, a Arte conceitual deflagra a crítica à demanda de obras pelo mercado, a saída de Oiticica do sistema institucional da arte não estaria denotando um partido conceitual?

Rastreando os principais critérios apresentados por Lucy Lippard para definir a Arte conceitual, fica patente que a forma não assume para Oiticica uma importância secundária em relação à idéia. Por outro lado, se formos analisar a efemeridade de suas ações como estratégia integrante à desfetichização da obra de arte, se insistirmos na necessidade de traçar genealogias, é com o ideário do movimento Fluxus que Oiticica se imanta. O fato dele se auto-denominar Propositor não significa que esteja defendendo a desmaterialização da arte, conforme lemos na mesma carta para Aracy Amaral: “Detesto arte conceitual, nada tenho a ver com arte conceitual. Pelo contrário, meu trabalho é algo concreto, como tal.” Cabe comparar essa afirmação com frases célebres de Sol LeWitt: “A execução é um assunto sem importância”; “o conceito é o aspecto mais importante do trabalho. O artista é um pensador e um criador — mais do que um artesão. Outras pessoas podem realizar o projeto.” Para cravar sua distância com o rótulo da “arte conceitual”, Oiticica anuncia um projeto de Penetrável na Praça da República de São Paulo. Aproveita um convite do *marchand* Ralph Camargo para marcar sua posição contrária ao sistema das galerias e apresenta o PN16 *NADA*. Em seu Programa ainda em obras, as Manifestações ambientais previstas nos Penetráveis para espaços públicos constituem verdadeiras antinomias às “posições conceituais”. É importante pontuar que seu conceitualismo apresenta um perfil ético (o coletivo), inexistente em qualquer texto programático de tendência conceitual.³³³

O problema que se aventa com um suposto “acesso popular à arte” não pode ser dissociado dos próprios expedientes da máquina de produção. Andy Warhol supera as dificuldades colocadas por Walter Benjamin em seu ensaio de 1936 “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, criando literalmente um “fábrica”. The Factory é um parque industrial onde a obra de arte (matéria-prima) é processada de tal modo a virar produto de mercado. Com esse recurso, Warhol se lança na multiplicação de ícones do imaginário Pop e

³³² Celso Favaretto emprega a expressão “*tônica* conceitual” com bastante parcimônia.

³³³ Para mais informações, cf. RAMÍREZ, Mari Carmen. “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”. In: CAMNITZER, L.; FARVER, J. e WEISS, R. (orgs.). *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950's-1980's*. Nova York: Queens Museum of Art, 1999. Para a historiadora, as formulações do “Esquema geral da Nova Objetividade” (1967) representam uma estratégia conceitual. Essa publicação acompanhava uma ampla mostra que tinha, por objetivo, demonstrar a difusão da arte conceitual por todos os continentes, ressaltando as especificidades locais. Assim, a trajetória desse movimento não poderia ser a mesma na América do Norte, no Japão ou na África. Mari Carmen Ramirez, curadora do segmento dedicado à América Latina, selecionou os seguintes artistas brasileiros: Artur Barrio, Waltercio Caldas, Lygia Clark, Antonio Dias, Antonio Manuel, Cildo Meireles e Hélio Oiticica.

abandona o romantismo do criador solitário em seu “ateliê”. Se a finalidade consiste em banalizar o “gênio artístico”, algo nesse sentido pode ser encontrado nas instruções técnicas de Oiticica para o Participador fazer sua própria capa no corpo, nítido empenho contra a voracidade capitalista — isto é, contra a definição do “objeto artístico”.

Ora, para Oiticica, o cenário dessa atividade é a via pública urbana. A libertação da necessidade de criar objetos que alimentem o sistema mercantil passa necessariamente por uma revisão da “propriedade privada, mesmo q museus ‘para todos’ sejam criados, esse museu é instituição privada q supostamente contém e é proprietário de determinado número de produções-objetos q são elegidos como modelos ou exemplos q estão acima dos produzidos num outro tipo de atividade.”³³⁴ Portanto, não cabe interpretar sua recusa em participar de exposições comerciais dentro da categoria de arte conceitual. Os objetivos de Oiticica podem até esbarrar na vontade de democratização da arte, mas seu fulcro está em lugar mais espinhoso: “liberar-se do conceito de artístico e não-artístico”.

A arte conceitual substituiu a presença física da obra pela exposição de projetos ou idéias, deixando à mostra vestígios de ações ou até mesmo o vazio dos espaços. Para Oiticica, tais considerações continuam estetizando os objetos e inserindo-os dentro da moldura do consumismo. Em última instância, a arte conceitual se converte também em “demanda de produção de obras”. Em notas de 10/06/1971, Oiticica denuncia a existência de uma “tendência compulsiva em ‘as experiências da posta em questão da problemática espectador-Participador’ serem transformadas em produtos-obras mais sofisticados, tal como acontece na gloriosa-atuante ‘arte conceitual’”. Nesse período, acaba tomando distância da palavra Antiarte, pelo fato dela designar, no jargão dos artistas conceituais, uma exploração dos limites da linguagem. “Poéticas do processo” seria uma locução mais adequada,³³⁵ pista trilhada em “Esquema Geral da Nova Objetividade”:

Vê-se, pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de *criar* simplesmente, mas de *comunicar* algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a *experts* mas até *contra* essa elite, com a proposição de obras não acabadas, ‘abertas’. É essa a tecla fundamental do novo conceito de antiarte: não apenas martelar contra a arte do

³³⁴ Arquivo HO. “para MUNDO-ABRIGO”. Nova York, 28/07/1973.

³³⁵ FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo, Iluminuras, 1999. Esta importante pesquisa, baseada na coleção de arte conceitual do Museu de Arte Contemporânea da USP, foi assim circunscrita pela autora: “O que se faz relevante para nós são: as *estratégias* utilizadas na elaboração das obras (preponderância da idéia), algumas características freqüentes nas proposições (especialmente a transitoriedade dos meios e precariedade dos materiais utilizados), a atitude crítica frente às instituições artísticas (notadamente o museu), assim como as particularidades nas formas de circulação e recepção de certo universo de obras numa determinada época.” (pp. 15-16).

passado ou contra os conceitos antigos (como antes, ainda uma atitude baseada na transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de ‘proposicionista’, ou ‘empresário’ ou mesmo ‘educador’.

Após a experiência Whitechapel, as invenções passam a adotar a expressão “in progress”. Para a filosofia do tempo de Oiticica, essa sinalização obrigatória confirma uma mudança em relação ao conceito de “utopia”. A partir dos textos de 1973, não há mais como apreender um sentido de “progressão”, sistematização evolutiva que havia sido adotada até a construção de *Éden*. O ritmo da simultaneidade rege o jogo. O que importa é a descoberta e conceituação do “momento existencial”, sem uma finalidade posta *a priori*. “Programa para a vida”, além de ser uma antítese das máximas conceituais, indica que não há futuro a ser alcançado. O futuro não se espera, nem é um projeto almejado, é a utopia do aqui e agora, *play*. “Time is on my side”, segundo o lema de Alice Cooper.

3. Da síntese à síncope

O período vivido nos Estados Unidos (1970-78) tem pouco registro na bibliografia brasileira. Poder-se-ia alegar uma justificativa “documental”: os notebooks são raramente tão completos e detalhados quanto as conceituações precisas, até mesmo obsessivas, de *Bólide* ou *Parangolé*. O estilo dos textos dos anos 60 é a busca pela síntese: chega-se à noção de um todo por meio de uma coerência dialética, com adendos heterogêneos, porém concretos e concisos. As palavras “ordem” e “grande ordem” ancoram valores como “universal” e “harmonia”, nos quais Oiticica investe toda a potência de seus textos. Esses princípios provinham de Wassily Kandinsky, notadamente da leitura de *O Espiritual na Arte* (1914), alicerce para a edificação do pensamento de Oiticica. Nesse sentido, a produção dos anos 70 aloja uma ruptura. Oiticica se lança em não-narrações e as elege em estilo e plataforma ao mesmo tempo.

“Experimentar o Experimental”, texto programático, foi escrito em 22/03/1972, especialmente para um caderno sobre a Semana de 22 (*Domingo Ilustrado*). Parece-nos significativo que o artista tenha escolhido associar suas idéias à comemoração da data que sinaliza a entrada do Brasil nas preocupações modernistas. De modo que, lido pela lente da história, “Experimentar.” corresponde ao gênero do manifesto, com o claro objetivo de marcar época, composto em versos livres e, seja dito, carregados de emotividade. O texto expõe mais uma vez a estratégia discursiva de Oiticica, isto é, revalidar continuamente, mesmo que a partir de um novo prisma, sua trajetória desde 1959. Esse traço projeta uma idéia presente no passado, fazendo com que, no movimento de “retomada”, a idéia de

“experimental” já estivesse contida treze anos antes de sua formulação. Oiticica volta à “era do fim do quadro” para ressignificar uma saturação. Mas o que era “sentença de morte para a pintura” desloca-se de uma contextualização primeira, notadamente da teoria do “Não-Objeto” de Ferreira Gullar e do sentido de construtividade, para embasar a “Experimentalidade brasileira”. Percebe-se, com a repetição da palavra “experiência” no decorrer do texto, uma transição da Fenomenologia, referência importante no desenrolar da ruptura neoconcreta, para uma outra noção de experiência veiculada nos anos 70.

Da *Cosmococa* (1973) em diante, os registros se tornam mais telegráficos ou, digamos, “situacionais”. Ao redefinir seu Programa, Oiticica usará o termo “circunstancial” (para designar “ações instantâneas”) com a mesma implicação que encontramos no “acontecimento” de Deleuze. As explicações teóricas se rarificam para dar lugar ao que chama de “textos práticos”. É o que pode ser depreendido por exemplo desse extrato do notebook de 7/11/1974: “onde estou NOW?: exatamente?: numa morte lenta?: no conforto coqueificado do boiling pot (não ‘melting’: BOILING!) em q ferverei qual lagosta esperneante?: q ato cumprirei para a tomada do PODER?: q PODER?: EU AO TOPO DE CONSEQUÊNCIAS MINHAS?: como onde em q parte INTERMEZZO passa a ser ATOACÃO?: [...]”. E, mais adiante, no mesmo documento: “[...] lançar planos-plantas-projetos!?: q são aflorações! e q como tudo o mais desconexam quaisquer nexos q procurem me situar na minha atividade!?:!!! não é?!?”.

O Programa de Oiticica pode ser comparado à “bossa” e à “palhoça” da música *Tropicália* de Caetano Veloso, o novo pressupondo e contendo o velho, e o velho pressupondo e contendo o novo. Quando volta ao Rio de Janeiro, em 1978, retrabalha uma ordem de 1963, o Bólido, derivando para o Contra-Bólido e o Para-Bólido, conceitos afinados com a vivência abrasiva de Nova York. O último inventário geral de suas invenções foi publicado no catálogo da Whitechapel, mas seu funcionamento não poderia mais apresentar a mesma sistematização. Cada Proposição, quando lançada, retém uma reserva ainda inexplorada, e é esta reserva que lhe permite outras combinações, partindo de uma base que se ramifica. É por isso que nunca há retorno para o mesmo ponto, não há repetição em Oiticica. *In progress*, seu Programa prevê que as coisas sejam refeitas, os Bólides por exemplo, sem o risco da repetição. A síntese, como forma de pensar e agir, acaba sendo eclipsada por um exercício musical — o sincopar, sincopante.³³⁶ A síncope torna-se o maior instrumento do artista. “O q. faço é música” é uma afirmação que pertence a essa força que o afasta da

³³⁶ Arquivo HO. Notas. Nova York, 6/12/1974.

historização dos fenômenos artísticos. Ao sincopar, o continuísmo é fragmentado, a maquinaria rateia. Quando Oiticica retoma qualquer base anterior, suprime partes e adiciona outras no seu interior. Eis uma anotação de 10/11/1974 que corporifica essa outra relação com a história: “nothin’ to be continued: somethin’ in progress quer dizer in progress: in progress são invenções q se consequentizam e não continuidades.”

Oiticica troca portanto a síntese pela síncope, pelo “*spot*” e pela “apoteose”. Na virada de 1974, a medida do tempo ganha concretude não mais em termos contínuos do dia-a-dia, mas no ponto luminoso de *um dia*, espécie de “bolsa de valores do dia”³³⁷, um dia de pura velocidade, com sua extensão e compressão, intensidade e providência. A metáfora da “bolsa de valores” irrompe por meio da leitura de *Inferno de Wall Street* (1877), de Joaquim de Souza Andrade. A embriaguez das línguas do poeta, dotada de aglutinações e deformações inusitadas, não deixa Oiticica indiferente, e ele adere a esse ritmo pré-poundiano das montagens polifônicas. Conforme vários textos encontrados no seu arquivo, por exemplo “Barnbilônia”, de 23/01/1971, Manhattan é descrita como “terrible ciudad malassombrâdrade”. Contemporâneo de Baudelaire, embora os críticos não consigam afirmar se ele conheceria *Les Fleurs du mal*, Sousândrade, como ficou conhecido, testemunha, por meio de freqüentes viagens, os avanços do capitalismo conjuminado à crescente industrialização européia e norte-americana. Sousândrade teria vivido nos Estados Unidos entre 1871 e 1885, tendo permanecido por mais de meio século envolto no estigma da loucura e da excentricidade. Sua obra encontrava-se à margem, até ser recuperada pelos poetas concretos Haroldo e Augusto de Campos.³³⁸

Mas é com Mallarmé que Oiticica certamente se inspira para conceituar sua mais ambiciosa obra, *Newyorkaises*, deixada incompleta. Como em *Un Coup de Dés*, do simbolista francês, o artista sonha em construir um livro enciclopédico, constituído de Blocos que deveriam ser lidos simultaneamente, sem uma ordem linear. Sabe-se que Mallarmé chamara seu *Livro* de “*bloc*”, “como que apontando para uma nova física do livro”, afirma Haroldo de Campos:

E Mallarmé, para o seu *Un Coup de Dés* (1897), inspira-se nas técnicas de espacialização visual da imprensa cotidiana, tal como cerca de vinte anos antes um brasileiro genial, o poeta Sousândrade, se voltara para os recursos de montagem de

³³⁷ Arquivo HO. Notas. Nova York, 17/11/1974.

³³⁸ Vários críticos, entre os quais Severo Sarduy e Luiz Costa Lima, se debruçaram sobre a poesia de Sousândrade. Para uma compreensão maior de sua importância literária, ver *Re-visão de Sousândrade*, publicada por Augusto de Campos em 1964.

fragmentos do jornal (notícias, eventos, pessoas) na criação do seu “Inferno de Wall Street”, localizado no cenário da Bolsa de Nova Iorque. Mallarmé via na imprensa o “moderno poema popular”, uma forma rudimentar do livro enciclopédico e último de seus sonhos. A crise da linguagem coincide com o surgimento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo-linear em arte, com a superveniência daquilo que Marshall McLuhan chama a “civilização do mosaico eletrônico”, uma civilização marcada não pela idéia de princípio-meio-fim, mas pela de simultaneidade e interpenetração, de compressão da informação, tal como foi anunciada pela conjugação da grande imprensa com o noticiário telegráfico.³³⁹

4. Repropor “propor propar”: subterranean TROPICÁLIA PROJECTS

A visada de Oiticica, em Crelazer, consiste em potencializar um cotidiano saturado pela mediação da representação. Seguindo a leitura das teses de Guy Debord, podemos perceber que Whitechapel estava em sintonia com o repertório de idéias promulgadas em *A sociedade do espetáculo*: “O espetáculo reúne o separado, mas o reúne enquanto separado.” Não basta refutar a produção de objetos e instaurar um estado experimental; falta ainda, escreve o artista em 10/06/1971, “resolver o problema da passividade dentro do sistema do espetáculo”. Esta é uma das características mais notáveis do desenvolvimento do Programa ambiental a partir de Whitechapel. Em Nova York, a participação não repousa apenas na figura do Participador mas migra cada vez mais para o espaço público e urbano (“outdoors participation projects”).

Como pôr em prática um *playground*? Há sempre aquele que resiste em tirar os sapatos, molhar os pés ou deitar. Afinal, Whitechapel, mesmo com o compromisso de ser um “espaço experimental para a liberdade”, permanece uma galeria situada em Londres. É preciso inventar a saída do paraíso natural-artificial de *Éden*. Tendo *Babylonests* como base, que perspectiva desenhar?

Outro princípio da heterotopia verificável na implantação de *Babylonests* seria este: “L’hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles”. Foucault cita o teatro e o cinema, capazes de colocar em cena lugares estranhos uns aos outros e projetar virtualmente a terceira dimensão. O jardim será lembrado como mais antigo exemplo de heterotopia. Nesse sentido, *Tropicália*, *Éden* e *Babylonests* conseguem iluminar duas idéias ao mesmo tempo: o contato com a vegetação da natureza e a simbologia do tapete, “espécie de jardim móvel através do espaço”. De fato, cada tenda ou cabine, *Penetrável* ou *Ninho*, desperta a consciência de uma

³³⁹ CAMPOS, Haroldo de. “Comunicação na poesia de vanguarda”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

totalidade, totalidade esta apreendida dentro de um microcosmo que se oferta aos Participadores como um tapete, reunindo apelos sensoriais de diversas matizes. Há também uma articulação de certas heterotopias com a festa, no seu aspecto mais “fútil” e “passageiro”, segundo Foucault: “ce sont des hétérotopies non plus éternitaires, mais absolument chroniques”.

Pois é exatamente o que Oiticica procura e recupera, com a música e a dança, quando planeja detalhadamente o subterranean TROPICÁLIA PROJECTS (1971), primeiro Conglomerado de projetos concebidos em Nova York. São Proposições para a escala urbana, com os mesmos signos em rotação. Mais uma vez, percebe-se que Oiticica “avança” sem deixar nenhum conceito para trás. Com um movimento pautado pela abertura, as sentenças vão se mantendo, embora alternem de posição no Programa.

Cabe analisar o tempo proposto em subterranean. A primeira observação é de que esse projeto introduz uma disritmia em relação à velocidade obrigatória à sobrevivência da produção capitalista. Oiticica continua criando uma tensão entre o fora e o dentro, desviando-se das correntezas. Já não é mais a temporalidade de *Éden* a dar o tom, nem a necessidade de fazer frente às influências européias e norte-americanas. É tempo para viver o “sub do sub do sub”; imaginar uma volta a uma Tropicália que não teria vingado e enriquecê-la com os valores que vieram do futuro de *Éden*, Babylonests. O complexo conjunto de *performances*, filmes, música e dança que compõem subterranean TROPICÁLIA PROJECTS se apresenta como uma síncope no Programa ambiental porque “pula” de certa forma a experiência mais recente, Whitechapel, para tomar fôlego a partir de um ponto mais afastado. As *performances* dos Penetráveis de subterranean se distanciam de Hermafrodipótese (que, talvez teria estrangulado a saída para o fora e as margens) e investem no problema da imagem. Ora, este problema já estava posto como encontro com a descontinuidade: depois de atravessar um jardim “tropical”, ao fim do labirinto construído em 1967, deparava-se com um monitor de TV ligado.

Idéias anunciadas, portanto? Basta reportar-se às palavras que definem a Antiarte no “Esquema Geral da Nova Objetividade” para encontrar suas inesgotáveis fontes: “comunicar”, “grande escala”, “condições experimentais”, “artista proposicionista, empresário, educador”. Oiticica volta à *Tropicália*, sua palhoça, para modificá-la e discutir com maior perícia o estatuto do espectador, do Participador e do Propositor. O instante agora não é mais inaugural, os “ismos” tentando colmatar os acordes dissonantes. Datam dessa época as críticas de

Oiticica à conversão de Tropicália em Tropicalismo (ou tropicalidade), notadamente em conversas com os poetas Haroldo e Augusto de Campos.

E como fazer bossa em Nova York, sem o morro carioca, os subúrbios da Central, da Lapa, do Estácio, de Mauá?

As especificidades desse percurso encontram um realce inesperado com a tecnologia dos meios de comunicação — em que Andy Warhol é uma figura central. Não se trata mais de uma suspensão do cotidiano, mas de agir dentro dele, tomando posse das vias públicas. É uma escala de outra envergadura, que sai da circunscrição do receptor da arte para se infiltrar no dia-a-dia da metrópole. Podemos afirmar que se Whitechapel realiza o “espaço coletivo”, subterranean proporciona a virada para a consciência do “espaço público”. Essa passagem do *coletivo* para o *público* é determinante.

Quatro Penetráveis compõem o “núcleo” de partida para a concepção de subterranean TROPICÁLIA PROJECTS (PN10, PN11, PN12, PN13), título que acaba abrangendo também os PN14, PN15 e PN16 *NADA*. Esse desdobramento do Penetrável, mais de dez anos após sua invenção, pontua o momento em que Oiticica concentra o aspecto propositivo de seu Programa e repropõe o “propor propor”. Do Penetrável de 1961, mantém a estrutura espacial em labirinto, “a ser desvendada pela incursão do indivíduo”, “lugar de um percurso, onde não só o lado visual importa, mas também o tátil, corporal”.³⁴⁰ De resto, a mudança de orientação é radical.

O primeiro projeto, reunindo os PN10 ao PN13, deveria ocupar uma área de vinte e dois por vinte e dois metros. Foi publicado na página central do jornal *Changes* (Nova York, edição n° 70, 15 de fevereiro de 1972, p. 20), sob o título sugestivo de “subterranean TROPICÁIA”, com a planta desse Conglomerado, uma sinopse feita pelo artista para cada Penetrável e seis registros fotográficos mostrando:³⁴¹

- 1 maquete (que foi perdida) desse Conglomerado sem teto e segundo piso;
- 2 maquete com teto e segundo piso;
- 3 vista interna de Babylonests;
- 4 mão segurando a foto do poema *subsisto* de Augusto de Campos;
- 5 casa pobre do Nordeste brasileiro (por Carlos Vergara);

³⁴⁰ Arquivo HO. “Anotações para desenvolver”. Rio de Janeiro, 1966 – fichário.

³⁴¹ Uma compilação desses documentos foi reunida em outubro de 2001 na ocasião do evento “Anos 70: Trajetórias”, organizado pelo Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, como primeira tentativa de rastrear a direção do Programa ambiental logo após a experiência Whitechapel.

6 imagem de Lamarca morto, extraída de uma edição do Jornal do Brasil (Rio de Janeiro, terça-feira, 21 de setembro de 1971).

As instruções para a construção de PN10 trazem a seguinte legenda: “uma série de corredores compridos e escurecidos: as pessoas penetram pressionando as paredes de vinil ou lona sentindo a passagem das outras no corredor contíguo”. Oiticica determina os elementos presentes em cada parede. Percebe-se que há uma articulação entre a topografia do parque (“jardim compacto com plantas: exterior contido”) e características internas de Babylonests (“sala iluminada de amarelo com música quente”). O PN11 foi projetado para ter dois níveis: “redes de circo esticadas: gatinha-se para dentro das redes, fica-se, sai-se depois”. Os PN12 e PN13, voltados para a realização de *performances* (algumas previamente formuladas, outras improvisadas), convertem a idéia dos Ninhos em cabines pequenas (“para uma pessoa de cada vez”; “estar consigo mesmo”, escreve Oiticica). São espaços que comentam sem parcimônia a posição consagrada do ator e do público em teatros e auditórios de modo geral. O léxico de Oiticica ganha uma série de vocábulos novos, a começar por Tropicamp, chave para articular Tropicália com Subterrânia. Esse conceito elucida mais propriamente a relação que Oiticica passa a estabelecer com a *performance*, o teatro experimental e o cinema *underground* nova-yorkino, analisados em “Bodywise” por meio de outros dois termos, “Auto-performance” e “Auto-teatro”.³⁴²

Foram encontradas poucas informações no Arquivo acerca do PN14, 2º projeto de subterranean TROPICÁLIA PROJECTS e que sequer aparece no catálogo referencial do artista. Sabe-se que seria um espaço para “performances & proposições de auto-performances”, dividido em quatro partes, cada uma com uma entrada e saída. Um esboço, menos detalhado do que as plantas dos demais Penetráveis, indica que as partes [C-D] teriam um “teto aberto”. Foram previstos corredores de contato entre certas áreas: entre [A-B], camadas dependuradas de telas de nylon filtram a visão das salas, e um chão de folhas margeia as áreas [B-D], servindo inclusive de acesso opcional para dentro do PN14.

O PN15 funciona como síntese do primeiro Conglomerado. Nele, o Participador pode circular livremente por quatro áreas, de onde assistiria *performances* planejadas para acontecer em um espaço semi-circular, dotado de complexo aparato de iluminação, gravação e projeção. Sua estrutura deriva de Crelazer: “exercício do lazer sem fim específico:

³⁴² Muitos nomes da programação do Teatro Experimental La MaMa aparecem nos notebooks de HO do período vivido em Nova York.

experiência planejada / não planejada; EXPERIMENTAR como axioma único; paródia-crítica das chamadas ‘atividades criativas livres’; trajetória sem rumo; IR E VIR PARAR FICAR VAGAR PLAY; em situações intencionais: play improvisação inventivo não tem nada a ver com ‘espontaneidade’”. Os Penetráveis de Nova York não podem ser dissociados de uma função social, em que o espetáculo é o motor dos acontecimentos:

o fato de se saber q a IMPROVISACÃO dos participantes nessas situações no q se referem a encontro / combinações / situações etc. não significa q as coisas se devam provocar ao deus dará ou acidentalmente (num sentido de quem apareceu apareceu etc.): a meu ver não devem haver programações regulares (dias determinados q ficam habituais) o que acabaria por transformar a coisa na forma caótica de ‘show’.³⁴³

Mais fácil de ser executado, o PN16 *NADA*, 4º projeto dos subterranean, foi concebido para ser realizado em São Paulo.³⁴⁴ As pessoas passam por corredores escuros até chegarem a uma primeira área “onde de um lado da sala um fecho de luz é projetado de modo a iluminar uma área da parede em frente: as pessoas, à medida que entram e passam, são atingidas pela luz e suas sombras projetadas na parede e no chão pretos (todas as paredes de PN16 são pretas)”. Na segunda área, a iluminação vem do alto sobre um chão metálico cinza “que espelha o reflexo, como se fossem sombras passando: podemos antever o ruído metálico dos pés ao pisarem o chão”. Seguindo o terceiro corredor, igualmente mergulhado em breu, atingem o termo do percurso numa sala com vários microfones fosforescentes suspensos, onde devem falar, improvisar sobre o “nada”: “a palavra é proposta geralmente por um indivíduo aos participantes que chegam à entrada da área, para uma abordagem da mesma ‘em estado de dicionário’”. Cabe reforçar que o PN16 foi rigorosamente pensado para os passantes de uma área no centro mais popular de São Paulo, rodeada de atividades comerciais e financeiras. A Praça da República tem suas próprias características que se somam à proposição do Penetrável, a começar pela tradicional feira de arte *kitsch* ao ar livre.

Esse Penetrável contrasta com a beleza do projeto *FILTRO*, concebido no ano seguinte, cuja intensidade cromática põe em prática os conceitos de Cor-luz e Cor-tempo.³⁴⁵ *FILTRO* convida a imaginar os artificios não-decorativos de que Oiticica dispunha para construir seus Ninhos em Babylonests, dispensando o uso de cortinas e paredes. Sua

³⁴³ Arquivo HO. “STONIA PN17”. Nova York, 31/01/1974.

³⁴⁴ Arquivo HO. Caderno espiral “Surf Special”. Nova York, 1971. As anotações que acompanham o projeto *NADA* são bastante esclarecedoras. O Penetrável foi construído pela primeira vez em 2002, no Sesc Pompéia de São Paulo.

³⁴⁵ A reconstrução do *Projeto FILTRO* (para Vergara) foi feita na exposição “Obra e Estratégia”, com curadoria de Luciano Figueiredo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2002. Um catálogo acompanhou a exposição.

luminosidade não é determinada pela claridade do dia. Já o PN16 propõe a perda total dos sentidos e a tentativa de construção de algo a partir do grau zero de visão exterior. Uma erna travessia pela escuridão com o propósito de esvaziar a mente do Participador e de entregá-lo a seus instintos.

Bólides e Parangolés, assim como o *Projeto Cães de Caça* (com o *Poema enterrado* de Ferreira Gullar) são também compostos de palavras, mas o que Oiticica aventa com o “nada” é a possibilidade do Participador contribuir na confecção semântica da língua, com sentidos variáveis de contexto para contexto. A leitura de Guy Brett, por exemplo, parte da ditadura militar no Brasil para enfatizar a “*mise en scène* interrogatória”, entendendo como “selvagem ironia” sua proposta para *NADA*. As implicações desse projeto colocam Oiticica na posição de inventor de uma enciclopédia sociológica viva, ambicioso dicionário ambulante. Tendo o artista ventilado a possibilidade da gravação desse material falado “para uso futuro em outra experiência qualquer”, esse repertório compilado permanece recebendo *in progress* (“online” seria o termo de hoje) definições para um arquivo infinito. “Arquivo infinito” é também o pressuposto do artista conceitual On Kawara para a *performance* microfonada de leituras monocórdias: nesse caso, entretanto, há uma ordem e uma previsibilidade que rege os números enunciados. Tampouco pode se afirmar que PN16 seja uma operação metalinguística, prática amplamente disseminada naquela década. Outro exemplo paralelo, as investigações de Joseph Kosuth sobre a origem das línguas, vertidas em folhas de papel datilografado, reclamam a volta às definições como tentativa de alcançar uma objetividade da “coisa”: faz uso de várias línguas (francês, inglês, alemão e assim por diante) para cercar o sentido da “cadeira”, do “vidro”, do “nome”. Esses verbetes datilografados servem de matriz para reproduções fotográficas, contribuindo com um ruído ainda maior na discussão do significado do “original”. Esse exemplo ilustra a incidência de uma discussão platonicista (*Crátilo*) e do “inefável” do *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, que o Minimalismo procurou levar ao limite. Ora, o substrato do “nada” de Oiticica recebe ecos do existencialismo sartreano.

Até o presente momento, a maioria dos Penetráveis de *subterranean* não saíram do estágio de planta baixa. Descrevê-los significa permanecer no seu caráter propositivo, sem poder aferir seu funcionamento. Sua radicalidade provém da vivência nos “bas-fonds” de uma época.³⁴⁶ Dentro desse Conglomerado irrealizado, poder-se-ia beber, dançar, assistir a espetáculos, descansar. Há instruções referentes à circulação das pessoas, prevendo interações

³⁴⁶ Ou ainda: boate pequena e pouco iluminada, com música em alto volume, também chamada de inferninho.

em grupo, mas também cabines fechadas para experiências de caráter mais privado. O *playground* de Oiticica corresponde a um parque de diversões com áreas ao ar livre. Seus equipamentos lembram as instalações das casas noturnas para *shows* ao vivo, dispensando a inconveniência dos horários de funcionamento. É a saída drástica do sistema da arte, galerias e museus, para as “proposições de uma arte-totalidade”, de certo modo estabelecendo uma continuidade com as “palavras proféticas” de Mondrian, retrabalhadas na seguinte sentença: “minhas experiências têm mais a ver hoje com circo do que com promotores de arte.”³⁴⁷

Oiticica deixa explícito que os Penetráveis de subterranean podem ser construídos simultaneamente em vários lugares, citando parques e universidades. Essa vontade de inserção em espaços urbanos, já dotados de uma circulação pública própria, contém um paradoxo interessante. De um lado, são projetos que partem de Subterrânia como conceito de base, assumindo “toda a condição subdesenvolvimento (sub-sub)”, lema de “Brasil Diarréia” (1970); dito nos versos de Torquato, “aqui é o fim do mundo / aqui é o fim do mundo / ou lá / aqui o terceiro mundo / pede a bênção e vai dormir / entre cascatas palmeiras / araçás e bananeiras / ao canto da juriti / aqui meu pânico e glória / aqui meu laço e cadeia / conheço bem minha história / começa na lua cheia / e termina antes do fim”³⁴⁸. De outro, há uma ambição que não pode ser menosprezada, uma vez que Oiticica visava nada menos que o Central Park, em Nova York, e a Praça da República, em São Paulo, para acolher seus projetos. Portanto, não são formas “alternativas” ou “paralelas” de vivências públicas que o artista propõe, mas inserções dentro de uma realidade que já exhibe todo dia um espetáculo ao vivo. Seria um equívoco associar os labirintos do subterranean a tipos de manifestação de cultura *underground*³⁴⁹, mesmo quando, no final da década de 1970, um pendor para a *marginália* o leva a tomar conta do bairro do Caju no Rio de Janeiro, propondo *Klemania*.

³⁴⁷ Carta para Torquato Neto, sem data, década de 70. A própria concepção de circo, como espetáculo vivo, mudou muito na sociedade contemporânea. Sua configuração, tal qual era encontrada na Roma antiga, recinto circular coberto e desmontável, inspira boa parte das atrações que aconteceriam em subterranean, notadamente no PN15, cuja planta não deixa dúvidas a respeito.

³⁴⁸ Torquato Neto, *Marginália II*, musicada por Gilberto Gil.

³⁴⁹ Torquato Neto localiza o surgimento da palavra “subterrânea” em sua coluna “Geléia geral” de 21/09/1971: “Pois é: a palavra subterrânea debaixo da pele do uniforme do colégio que me vestem, apareceu primeiro no Pasquim, num Pasquim do ano passado, lançado às feras e aos olhares tortos por Hélio Oiticica, o tal. A palavra *subterrânea* na seção *Underground*, de Maciel. Simplifico e explico que subterrânea deve significar *underground*, só que traduzido para o brasileiro curtido de nossos dias, do qual se fala tanto por aí. Onde melhor se vive esta língua. Fogareiro vira cinzas. Na subterrânea: do *underground* da cultural nacional para a vida das velhas transas: daqui pra lá é assim. De lá pra cá volta assado, queimado. Assim como sempre. Volta tudo muito culto, muito astuto. E eu sinto muito, e curto. Pode sim. Eis: Subterrânea.” É preciso contudo tomar distância do que viria a ser a cultura “*udigrúdi*”, já dicionarizada por Antônio Houaiss, que alimenta uma polêmica relação com o cinema *marginália*.

Os Penetráveis de Nova York aspiram ao território de uma nação gigantesca, da escala de Woodstock, contabilizando deslocamento das pessoas de um local para outro e passagens entre ambientes, mas, sobretudo, relações entre artistas e não-artistas: “campo de experimentalidade livre e coletiva”. “STONIA é aquele projeto [...] q consiste de uma área coberta (tipo lona-circo mas quadrangular) dividida internamente num labirinto de áreas contíguas e em cada uma o som loud de músicas dos Stones: cada área sempre tocando a mesma de modo a q o som de uma interpole na outra mas q em cada área quando a gente tá nela soa mais forte o som daquela área: as músicas serão as mais quentes e fast dos STONES (tipo EXILE ON MAIN STREET album): os participantes são solicitados a dançar indo de área a área até o fim e sair: como ensaio de samba!”³⁵⁰

Trata-se agora de uma apropriação mais “abstrata”, apoderar-se das rotas estabelecidas e desviar as pessoas para, escreve Oiticica mais adiante, “*acharem as coisas*” que vêm todos os dias mas que jamais pensaram *procurar*. Nesse sentido, uma metáfora sempre o acompanha, arguta: a lata de fogo que serve de sinal luminoso na estrada.

O dinamismo de Nova York é fundamental na consolidação de certas problemáticas urbanas. Romero vai às ruas cheias de gente, usando suas capas. Foto-event é inventado para captar essas “situações de circunstância”. Ora, não nos esqueçamos que as premissas de intervenção urbana já estavam postas em “Posição e programa”, em texto anterior à inflexão que os acontecimentos de Maio de 1968 deram ao situacionismo. Oiticica deflagra o processo dando um sentido subversivo ao programa de *apropriação*. “Tomo posse”, escreve.³⁵¹ Mas a instância do objeto está superada, trata-se agora de apoderar-se de estruturas que não se encontram ao alcance da mão. O artista passa a mão na escala da cidade, “terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim — coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação”.

A noção de espetáculo é *capital* em *subterranean*, conforme a análise das *performances* no capítulo “Bodywise”, e assim desembocamos na palavra-chave da tese 34 de Guy Debord: “imagem”. Esta será sua questão obsediante. Os anos 1970 podem ser resumidos na reflexão crítica de toda sorte de manifestação da imagem: imagem de sua própria *Tropicália*, imagem do *show-bizz* (“supermedia”), imagem televisiva e imagem cinematográfica (propondo as não-narrativas de Cosmococa), imagem pronta para o consumo

³⁵⁰ Arquivo HO. “Carta para Romero”, Nova York, 27/09/1975.

³⁵¹ Essa *démarche* ficou conhecida por uma prática que recebeu o nome de “squatters”: notadamente na Europa, grupos de artistas se instalaram em áreas públicas ou desativadas, sem pedir permissão, para tomar posse do lugar. A palavra tem origem no verbo “agachar”, de clara conotação corporal, que significa “ficar de cócoras”.

(ironizadas pelas “mancoquilagens” de Neville d’Almeida), imagem teatral (subvertida no conceito de Auto-teatro). Além da ênfase na participação, dispositivos de desaceleração são introduzidos em contraposição ao assédio das imagens. Essa desaceleração merece ajustes permanentes entre duas temporalidades. De um lado, o estado de contemplação é o responsável pela passividade: portanto, o Propositor ativa um campo de sensibilização e o Participador entra, com uma outra velocidade, como variável do indeterminado. Por outro, a aceleração tem um limite pois acaba esvaziando as experiências de seu momento “mágico” e reencontrando o ideário da sociedade de consumo.

Nesse sentido, cabe a ressalva: o Guy Debord de Oiticica passa por uma apropriação particular. Não se pode afirmar categoricamente que a proliferação das imagens tenha constituído seu ponto de mira, nem que a cultura de massa possa ser reduzida a pura alienação. Essas teses, corroborando para uma negação absoluta do espetáculo, não têm sustento para um artista que passou a década de 1970 em Nova York em pleno exercício da idolatria (Andy Warhol, Jimi Hendrix, Mick Jagger e Bob Dylan). A crítica à “sociedade do espetáculo” interessa a Oiticica como mais um instrumento contra a representação.

5. “Mundo-abrigo” em *Newyorkaises*

As primeiras considerações de Oiticica para “Mundo-abrigo”, capítulo a ser inserido em *Newyorkaises*, datam de 21/07/1973.³⁵² Ao longo do mesmo mês, a idéia ganha uma alta rotação, adensando conteúdos extraídos de uma procedência “dionisiaca”. *Gimme Shelter*, música dos Rolling Stones (1969), é a modulação que rege esse Bloco. “Tempestade, guerra e morte” sendo uma ameaça por vir, o refrão “me dê abrigo” não significa apenas uma proteção da “espécie humana”, mas uma convocação à “experiência coletiva livre”:

Ooh, a storm is threatening my very life today
If I don't get some shelter, oh yeah I'm gonna fade away
War, children, it's just a shot away, it's just a shot away
War, children, it's just a shot away, it's just a shot away
Ooh, see the fire is sweepin' our very streets today
Burns like a red carpet, mad bull lost its way
Rape, murder, it's just a shot away, it's just a shot away
Rape, murder, it's just a shot away, it's just a shot away
Rape, murder, it's just a shot away, it's just a shot away
Mmm, the flood is threatening my very life today
Gimme, gimme shelter, or I'm gonna fade away

³⁵² Arquivo HO. Nova York, NTBK 2/73. Caderno iniciado em 22/06/1973, terminado em 29/09/1973, 83 páginas numeradas.

War, children, it's just a shot away, it's just a shot away
It's just a shot away, it's just a thought away, it's just a shot away
I said, love, sister, it's just a kiss away, it's just a kiss away
It's just a kiss away, it's just a kiss away, kiss away, kiss away, yeah.

Além da música dos Stones, McLuhan é o autor que incide de modo mais preciso sobre a concepção do Mundo-abrigo. Oiticica aponta: “é óbvia a ligação de todas as teorias de McLuhan com a abordagem de MUNDO-ABRIGO: culmina com a formulação dele sobre/de ALDEIA GLOBAL TVizada e tem um manifesto q tem tudo o q quero em formulação nos capítulos “Clothing” e “Housing” de *Understanding Media*: o de “Housing” seria/teria q ser todo citado para suprir argumento”.³⁵³ Baseado na simplicidade do *playground*, o “abrigo” não designa uma área fechada e protegida, mas aberta e pública. Sua instauração define a saída da instituição:

a) liberar-se de considerações estéticas num nível de “objeto criado para gozo estético” e do relacionar-se com esse objeto ou com “a necessidade da contínua produção desse tipo de objeto” como algo reservado à posição de propriedade privada: mesmo q museus “para todos” sejam criados, esse museu é instituição privada q supostamente contém e é proprietário de determinado número de produções-objetos q são erigidos como modelos ou exemplos q estão acima dos produzidos num outro tipo de atividade³⁵⁴

A plataforma do Mundo-abrigo está diretamente relacionada a seu tipo de atividade: é um espaço a ser preenchido por proposições, acidentais de preferência, cuja finalidade é “liberar-se do conceito de artístico e não-artístico como medida qualitativa para a categorização de objetos q são ou não de arte”. A questão é: como alterar padrões de comportamento? Cita o exemplo da relação da prostituta com a rua para afirmar que não há, salvo raras exceções, uma “experimentalidade livre” sem determinismo ideológico. Não se alcança o Mundo-abrigo sem “sentir-se livre”, e esse trajeto tampouco se define linearmente:

o MUNDO COMO SHELTER não é homogêneo
pattern de comportamento-situações:
é descontínuo
multi-patternizado.

O segundo item nos apontamentos sobre Mundo-abrigo avança uma proposta enigmática: “a vida-children coletiva”. O que seria? Para o verso “a storm is threat'ning my

³⁵³ Arquivo HO. Nova York, NTBK 2/73, pp. 40-41.

³⁵⁴ Arquivo HO. Nova York, NTBK 2/73, p. 35.

very life today”, Oiticica indica a seguinte interpretação: a ameaça não recai sobre “minha” vida em particular mas sobre a vida em geral, “a vida-children coletiva”. “Children” é usado, em *Gimme shelter*, como vocativo; a canção se dirige às crianças e o vocativo se repete no “love, sister” onde o amor é o aposto do sujeito “it”, de “it’s just a kiss away”. Na esteira do trauma da guerra do Vietnã, as crianças são as principais causas convocadas para a não-violência nas letras das músicas norte-americanas. Como se sabe, o “filho” é frequentemente usado nas letras de *rock’n’roll* em defesa dos direitos civis, tendo Joan Baez como figura militante de proa, cuja escandalosa turnê no Vietnã do Norte resultou no álbum “Where are you, my son?”. De Cat Stevens, o verso “But tell me, where do the children play”, abrilhantou muitas promessas.³⁵⁵ A “vida-children” funciona para convocar uma instância mais pulsional, isto é, uma fase na formação do indivíduo em que a moral que regerá seu comportamento ainda não está cristalizada. Funciona também para reforçar a possibilidade da “experiência coletiva livre”. A infância se apresenta como o maior pátio da vida para ser o “campo experimental” almejado.

Além da ressonância da guerra do Vietnã, há uma carga proveniente da questão da identidade americana a ser considerada nas reflexões de Oiticica. A política internacional dos Estados Unidos ocupa, proporcionalmente, um espaço menor nos notebooks do que a plethora de livros e músicas citados. O período de contracultura americana ficaria acéfalo sem estabelecer uma consonância com fatos históricos. Oiticica acompanha as pressões contra a cultura dominante (notadamente da parte do Youth International Party), assim como o ativismo político de Abbie Hoffman (autor de *Woodstock Nation*, 1969) e Jerry Rubin. Em 1970, Rubin publica o livro *Do it! Scenes of a Revolution*, que ganha largas citações em “Mundo-abrigo”. Rubin é autor de frases como “I am a child of Amerika” e “I am an orphan of Amerika”.³⁵⁶ De modo similar, Hoffmann declara-se órfão da América, mas filho de “Woodstock Nation”. A tendência dos Estados Unidos à beligerância acarreta um sentimento de “sem-nação” para aqueles que não aderem às investidas internacionais do Pentágono. Não por acaso, muitos artistas (notadamente Jasper Johns) se apropriam da bandeira americana como suporte investigativo de formas e conteúdos simbólicos. O patriotismo está no banco

³⁵⁵ Cat Stevens, 1972. “I know we’ve come a long way, / We’re changing day to day, / But tell me, where do the children play?”. O vínculo de Cat Stevens com o tema das crianças é extenso (*Father and son* e outros exemplos).

³⁵⁶ Arquivo HO. Notas. Nova York – NTBK 2/73, p. 38. “We are proud to be known by what we are not.” Cabe situar que Jerry Rubin aparece como vice de Eldridge Cleaver, do pequeno partido de extrema esquerda Peace and Freedom Party (Partido Paz e Liberdade), fundado no início de 1968 na Califórnia por universitários e intelectuais.

dos réus, em virtude da política internacional americana, assim como as vanguardas brasileiras atacam a voz do nacionalismo que acompanha os anos de ditadura. Oiticica vai absorvendo as referências culturais nacionais, sem contudo diluir a matriz-brasil.

Marco cultural, o *rock* de Woodstock passa a referendar a heterotopia de um Mundo-abrigo, “proposição de experimentalidade livre”. A passagem cultural dos anos 60 para os 70 vivencia uma mudança semântica, que desloca os termos Vanguarda e Antiarte, de um vocabulário ainda específico das artes plásticas, para “contracultura”, do vocabulário próprio à antropologia. As infiltrações da sociedade americana na conceituação de Mundo-abrigo resultam em estudo cultural híbrido, no qual o Barracão é sempre aludido como local em que outras fontes vêm bater e quebrar. No caso, Barracão se desloca de seu estatuto de “proposição” (seria, em princípio, um “projeto-comunidade” no Rio de Janeiro) e converte-se, dentro de *Newyorkaises*, em conceito para um Mundo-abrigo; nessa rotação, Mundo-abrigo ganha valor propositivo, assim como *Éden* havia sido para Whitechapel — além, bem-entendido, de dar título ao capítulo que Oiticica estava elaborando para *Newyorkaises*.

Ao ingressar em Mundo-abrigo, Barracão se desvia de sua primeira idéia de comunidade. A saída de Londres acirra o vínculo do artista com a metrópole. Crítico do ideário *hippie* baseado na “volta ao campo”, Oiticica escreve: “reconhecer o urbano como experimentalmente mais apto a experiências-grupo é bem mais vital [...] NEW YORK CITY é a super-comunidade media-cosmo: voltar-lhe as costas e voltar ao campo é abdicar e querer/aspirar a uma fragmentação desnecessária e conservadora.”³⁵⁷ Ora, é preciso, nessa confluência de idéias acerca da cidade, distinguir entre a história da arquitetura da casa nos Estados Unidos e a moradia numa favela do Rio de Janeiro.

Vito Acconci, como Gordon Matta-Clark e Dan Graham, é um dos veteranos na discussão da identidade do “american way of life”. O ano de 1980 coincide com uma mudança importante na sua trajetória: Acconci deixa de investir nas instalações sonoras e passa a construir o que chama de “self-erecting architectures”, espaços transformáveis a partir da entrada do espectador. Mas se Oiticica parecia próximo das investigações performáticas de Acconci nos anos 70, eis que a situação se inverte nas décadas de 80 e 90. A partir de 1981, Acconci investe em ambientes que demandam uma participação coletiva, como *Machine for Living* e *Community House*, geralmente constituídos de módulos móveis passíveis de receber vários rearranjos. Palavras-*slogans* fixados nesses compartimentos (“welfare” e “abortion”, por exemplo) aguçam a relação entre o estético e o social. Não deixa de ser irônico observar

³⁵⁷ Arquivo HO. Notas. Nova York – NTBK 2/73, p. 41.

que os Penetráveis projetados por Oiticica para Nova York, inconcebíveis em 1971, teriam sido, dez anos depois, qualificados de “arte pública”. Oiticica morre em 1980 e Acconci ingressa justamente na ciranda de mais um rótulo para as práticas artísticas:

The early 1980s in America witnessed a number of exhibition programs that offered opportunities for artists to build works outside, sited in the environment. Artpark, located in Lewiston, New York, was exemplary of endeavors that mediated between the gallery and permanent public commissions, providing occasions for impermanent though substantial projects, accessible to a broad audience.³⁵⁸

Em peças como *Instant House* e *Mobile Home*, ambas de 1980, Acconci provoca o surgimento de “a personal space (home) that houses a monument for the public”.³⁵⁹ Embora pareçam abrigos, este não é o intuito do artista, mais afinado com a questão da “arquitetura transformável” (traço típico dos interiores norte-americanos) e suas funções correlatas (guardar, sentar, ficar). Sua relação entre o privado e o público provém de um ambiente cultural distante do imaginário de Oiticica; seus materiais (o nylon, o vinil e, sobretudo, a fórmica) não poderiam mais ser exemplos eloqüentes desta separação. Equivaleria a comparar a iconografia popular da Mangueira à ribalta de Las Vegas. Do ponto de vista meramente formal, *Peeling House* (1981), não deixa de ser um Grande Núcleo, espaço a ser ativado pelos quatro lados, constituído de várias camadas formando uma trama de barbantes. Não somente a estrutura dessa construção, entre o rancho e o *bunker*, é sujeita a variáveis, como o visitante tem à disposição uma bicicleta para percorrê-la. *Mobile Home* remete a um repertório simbólico próximo da imagem de um “abrigo blindado”, trazendo assim outra conotação, a do abrigo fortificado, parcialmente subterrâneo. Em 1983, Acconci ganha as condições de construir uma peça subterrânea, *Sub-Urb*, cuja descrição talvez ofereça o parentesco formal mais familiar aos Penetráveis de Oiticica:

Acconci’s contribution to the 1983 Artpark, a “usable architectural unit” entitled Sub-Urb, took its title from its status as a city under the ground. Built along a ninety-foot corridor with a pitched roof inverted and sunk into the earth, the complex entailed some fourteen alcoves, each a seven-foot cube, that were positioned on either side of the central axis. At ground level, Acconci positioned twenty-eight Astroturf panels based on the sliding system of *Floor/ Levels/ Platforms*, with alphabet letters into the surface, as if into a mowed lawn. If the panels were slid to each side the words read SLUT/ BUM/ B.O./ REB on one edge and SCUM/ MUD/ B.C./ ROB on the other;

³⁵⁸ LINKER, Kate. “Collisions of Bodies: Toward a Public Art”. In: op. cit., pp. 135-136.

³⁵⁹ LINKER, Kate. Op. cit., p. 114.

“when the sliding panels are slid over to the middle,” Acconci observed, “the word SUB-URB built itself out of its opposites.”³⁶⁰

Na realidade — ponderação seja feita entre esse projeto e o *Poema enterrado* de Ferreira Gullar para *Cães de Caça* — se a casa de subúrbio representa, para a família americana, uma alternativa de bem-estar ausente dos grandes centros urbanos, isto não se verifica no contexto brasileiro, onde a palavra “subúrbio” ganha conotação de fronteira com a marginalidade. “Abrigo”, “casa”, “playground”, “bandeira”, “estandarte”, “participação”, a imagem do revolucionário Che Guevara — são estes os termos que pontuam a trajetória de Acconci para a arte pública, mostrando uma certa afinidade com as invenções de Oiticica. A esfera pública, para os norte-americanos, é emblematizada pela casa, insígnia da segurança do lar (o privado). Em oposição a essa moral dominante, muitos artistas adotam estratégias que abrem sua estrutura para fora (Matta-Clark) e exploram os acontecimentos na esfera urbana:

The acquisition of conventions preserves the illusion of community while maintaining “public” interests: the system of words stored in the dictionary “affirms the dominant language, and the power-source of conventions”. Nevertheless, the split between signifier and signified provides a “cover” for the user of the sign: “each participant in a conversation, speaking the same word, might all the while be thinking any one of a number of meanings for that word.” The opposition divides private from public use, or personal meaning from political effect, with the result that the walls of Acconci’s houses, like the sign, have “two sides: inside the walls, the viewer makes a private space for himself/herself, while making, outside the walls, a public space (a monument) for others.” (Elsewhere, Acconci phrases the opposition along the axis of speech/writing: “Whereas the house talks within it, it writes without: the house puts a sign up outside to show off its public image.”).³⁶¹

O Barracão de Oiticica, nesse sentido, traz uma solução original para o mesmo problema, isto é, criticar a moral burguesa protegida entre quatro paredes. No entanto, embora fronteiro à discussão da “arquitetura experimental” que anima os arquitetos, o plano para Barracão transcende a questão do lugar: possui a mesma composição de Parangolé, é “projeto circunstancial”, “programa para a vida”:

BARRACÃO não seria “imitar estrutura-espço do BARRACÃO do morro”: isso seria burrice por não possuímos o tipo de experiência igual à do morador do morro mas semelhante à dele: o q me atraía então era a não-divisão do BARRACÃO na formalidade da CASA mas a ligação orgânica entre as diversas partes funcionais no espaço interno-externo do mesmo: a FAVELA q é comunidade formada de BARRACÕES é de igual modo organificada mais tribal q o q MCLUHAN chama de

³⁶⁰ LINKER, Kate. Op. cit., p. 136.

³⁶¹ LINKER, Kate. Op. cit., pp. 119-120.

“casa de espaço quadrado” urbana com espaço dividido e com funções especificadas, etc., e na FAVELA a seqüência de BARRACÕES é às vezes chamada trem numa identificação mais q significativa com o espaço do trem (q poderia ser o do avião, etc.) q conduz enclosure a enclosure de maneira mais orgânica q a “casa do espaço quadrado” — MCLUHAN aponta como framing visual da casa de espaço quadrado é visual-linear ao contrário da moradia de povos não-letrados etc. — há portanto na minha idéia de BARRACÃO essa exigência inicial sobre espaço-ambiente: criar espaço-ambiente-lazer q se coadune a um tipo de atividade q não se fragmente em estruturas pré-condicionadas e q em última instância se aproxime de uma relação corpo-ambiente cada vez maior³⁶²

Nessas três ultimas linhas, grifadas no original, percebe-se que Oiticica não somente ressalta a pertinência de seu Crelazer (aventado em 1967), mas já abraça o “corpo-ambiente”, chave fundamental para conceituar Bodywise. Abertas as comportas dessa proposição, são as águas do “exercício experimental da liberdade” (Mário Pedrosa), o Bólido-cama e o Parangolé-área que passam a fertilizar Mundo-abrigo.³⁶³ Mais corrosivo do que *Éden*, que já propunha o “lazer tornado produção”, a ênfase agora é no comportamento, explicita Oiticica, inventando a extensão de um *continuum* espaço-prazer, sem a fragmentação dos períodos do dia, sem a disciplina da sociedade (a dicotomia entre o trabalho e o ócio). Com a volta do conceito de Crelazer, Mundo-abrigo, Bodywise e Experimental tornam-se inextricáveis. “Explorar o mundo”: intensificar formas de vida “sem intermediação ritualística” .

6. Ambiental, crítica institucional

Quase trinta anos após a mostra “Information” no Museum of Modern Art de Nova York, seu curador Kynaston McShinem realizou, também no MoMA, a exposição “The Museum as Muse: Artists Reflect”. Reunindo mais de sessenta artistas, sua indagação partia de uma evidência: a presença do museu na vida e na educação do olhar do artista. Trata-se de uma relação conflituosa que, ao longo do século 20, passou pelos gestos irreverentes de Marcel Duchamp, pelos certificados de desmaterialização de Yves Klein, por *Spiral Jetty* de Robert Smithson em Utah, seu projeto máximo de intervenção extramuros, entre inúmeros outros pontos de tensão que poderiam ser inventariados. Um dos artistas mais conceituais do circuito artístico, Marcel Broodthaers leva ao paroxismo suas estratégias e até inventou um museu de papel, com a única chancela de seu nome próprio (assinatura, autoridade, autor).³⁶⁴

³⁶² Arquivo HO. Notas. Nova York – NTBK 2/73, p. 42.

³⁶³ Arquivo HO. Notas. Nova York. – NTBK 2/73, p. 40. A retomada do Crelazer está mencionada no item 11, numa lista de 15 tópicos elencados por HO: “rever-buscar coisas sobre CRELAZER meu”.

³⁶⁴ Trata-se do *Musée d'Art Moderne Département des Aigles*, invenção inaugurada na casa do próprio Marcel Broodthaers, no dia 27 de setembro de 1968, em Bruxelas, com discurso de um conservador oficial de museu. É

É preciso analisar agora quais as condições existentes, nos anos 70, para desenvolver a crítica institucional como um dos corolários da Antiarte.³⁶⁵

Embora Oiticica não esteja representado na mostra de 1999, levantamos os artistas em comum entre as duas exposições a fim de apreender um sentido dessa revisão histórica. Estiveram presentes em ambas as exposições: Vito Acconci, Art & Language, Daniel Buren, Jan Dibbets, Hans Haacke, Dennis Oppenheim, Edward Ruscha, Robert Smithson e Jeff Wall. Oiticica não fez do museu o fundamento de suas proposições. Mas o que se quer evidenciar com essa lista é uma certa constância, por décadas, de uma estratégia cultural: questionar as tarefas de organizar e preservar um patrimônio artístico. Ora, são tantas as críticas ao sistema institucional da arte que não poderíamos deixar de cotejar o enunciado “museu é o mundo”, a base do Programa ambiental de Oiticica, com acontecimentos artísticos que lhe foram contemporâneos. Destacamos Vito Acconci (1940) e Robert Smithson (1938-1973), autor da afirmação “O mundo é um museu”,³⁶⁶ para adicionar um plano transversal ao Programa HO.³⁶⁷ Os pontos de intersecção com Vito Acconci foram explicitados no capítulo dedicado a Bodywise, traçando uma linha paralela às performances de *Newyorkaises*.

A escolha por Robert Smithson se justifica por vários motivos. Em primeiro lugar, pela importância dos escritos desse artista na articulação de sua plataforma. Do mesmo modo que Oiticica, Smithson mantém um distanciamento com a Arte conceitual. E, assim como o arquivo de Oiticica é singular no horizonte teórico da arte brasileira, a leitura do legado de Smithson põe em evidência uma predisposição para criar conceitos — ambos tendo iniciado sua reflexão esticando os limites da pintura. Jack Flam ressalta a particularidade dos escritos de Smithson:

His art and his writings are so closely related that they can be understood to be very much part of the same undertaking, which involved a reciprocal interaction between word and image. Many of his published articles integrate visual images within their

interessante estabelecer uma linha analógica com Babylonists, pois são ambas atitudes que corrompem as expectativas das funções institucionais por meio de uma auto-gestão da narrativa artística.

³⁶⁵ Não pretendemos estender o diagnóstico desse problema até as manifestações anti-institucionais que vigoram hoje. Nossa análise é circunscrita ao contexto em que HO atuou, sob pena de diluir seu teor marginal. Ele nunca formatou sua reflexão para a instituição, donde a dificuldade que encontramos, a despeito de todas as instruções, para remontar a maioria dos trabalhos concebidos em Nova York, notadamente certas Cosmococas, convertidas hoje em “instalação” e desprovidas de seu caráter situacional. A situação mudou muito, a crítica institucional se institucionalizou, cedendo à realidade do museu, conforme pode ser conferido na retrospectiva de Daniel Buren no Centre Georges Pompidou (Paris, 2002).

³⁶⁶ Discussões com Michael Heizer, Dennis Oppenheim e Robert Smithson, organizadas e editadas por Liza Bear e Willoughby Sharp. Nova York, dezembro de 1968 a janeiro de 1969.

³⁶⁷ Daniel Buren seria um caso interessante a analisar, pelos ambientes construídos a partir da listra e da cor, mas julgamos essa comparação com HO limitada aos Núcleos (do início dos anos 60) e aos Penetráveis *Magic Square* (de 1978), desprovidos de proposições para performances.

very structure, and sometimes he literally incorporated written texts, such as those that accompany what he called Non-Sites, into individual works of art. The act of writing — like the activities of drawing, mapping, mirroring, digging, diagramming, and photographing — was an integral part of Smithson’s overall practice as an artist.³⁶⁸

O depoimento de Guy Brett a respeito dos textos de Oiticica aponta para uma propensão similar:

He wrote continuously as an accompaniment to his work, so much that it is best, perhaps, to think of the two as a single activity, a continuous stream of invention and thinking. Oiticica produced essays, notebooks, interviews, letters, projects, words (or short poems) incorporated into his objects, texts on other artists, captions, not to mention the index cards he carried around with him on which he noted the first flashes (“vislumbres”) of ideas. If he could he chose the photographs, wrote the captions and designed the layout for articles about his work. His works and his system of titles, genre and conceptual orders also seemed to come into being simultaneously, without one “illustrating” or “explaining” the other.³⁶⁹

São também dois artistas que produzem uma massa crítica a partir de fontes “externas” às “artes plásticas”, convergindo para uma interdisciplinaridade. Oiticica engloba a música, a dança e as festas populares, em busca de uma “totalidade”; Smithson, por sua vez, investiga a filosofia, literatura, história natural e cultura popular. Ambos incorporam fragmentos de seus textos poéticos em suas obras; ambos exercem influência sobre a produção artística, tanto de sua época como ainda hoje; ambos aprofundam o compromisso da arte com a sociedade. E, ainda, ambos investem na descristalização das categorias. Smithson, como Oiticica, combateu as chamadas “categorias” que acabavam confinando a prática artística dentro de um recinto. A base desse questionamento encontra-se na Gestalt, na necessidade de apreender as coisas numa perspectiva relacional. Tratava-se de inventar uma “continuidade entre as noções de ‘dentro’ e de ‘fora’”. Jack Flam descreve esse processo em sua apresentação para a coletânea *The Collected Writings*:

Throughout his writings, Smithson mounts a persistent attack against the traditional categories usually applied to the plastic arts — such as painting, sculpture, and architecture. Given his professed dislike of such categories, it is doubly ironic that most histories of recent art place him in yet another category, which hardly begins to do justice to his accomplishment — that of “earth-works” or “earth art”. He saw that activity as going beyond the creation of objects, as an ongoing process that involved an engagement with both abstract ideas and specific material presences, and that asserted the artist’s freedom to act, unconstrained by the material results of his action.

³⁶⁸ FLAM, Jack (org.). Op. cit., p. xiii.

³⁶⁹ BRETT, Guy. “Nota sobre os escritos”. Catálogo da exposição itinerante *Hélio Oiticica*, op. cit., pp. 207-8.

Like many artists of the period, he sought to create in a way that would be free of the strictures imposed by the art market.³⁷⁰

São duas aventuras distintas, porém paralelas, pelas margens externas da instituição artística. 1966 significa uma data-chave para ambos, momento em que formalizam a rede de idéias que os acompanhariam pelo resto de suas vidas. Para Oiticica, a descoberta do Parangolé desencadeia o Programa ambiental, formulado no texto “Posição e programa” e imediatamente sistematizado em “Nova Objetividade”. No mesmo ano, Smithson publica um texto, que se tornaria canônico, para discutir os novos problemas de espaço que surgem na inserção da arte na escala arquitetônica. Trata-se de “Entropy and the new monuments”, cujo esforço de agrupamento reencontra o modelo de argumentação de Oiticica quando se põe a arrolar diversos artistas em torno de uma idéia (Lygia Clark, Lygia Pape, Antonio Dias, Rubens Gerchman e muitos outros). Smithson, de sua parte, apoiar-se-á notadamente nos trabalhos de Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt, Dan Flavin e do grupo Park Place.³⁷¹

A diferença de contexto, no entanto, é brutal. Contrariamente aos problemas enfrentados pelo Brasil, que mobilizam Oiticica no combate à passividade do espectador, a discussão do papel do artista no Primeiro Mundo está orientada para uma entropia. O que separa Smithson de Oiticica é que sua direção para um fora da instituição não o levou a formular, como é premente no caso brasileiro, um Ambiental cujo enunciado fosse “eminentemente coletivo, que visa abarcar a grande massa popular e dar-lhe também uma oportunidade criativa”, “possibilidade de valorização do indivíduo na coletividade”.³⁷² Essas questões, de extrema densidade política, não têm ressonância em Smithson, para quem o problema do Ambiental se coloca em contrapartida aos “monumentos”, a categorias estéticas que conseguem reiterar por décadas o mesmo produto, mesmo que este seja da grandeza de Picasso. Smithson sustenta uma dimensão temporal que combate a relação museu-mausoléu e reduz drasticamente a expectativa de permanência das obras a frações de segundos, por exemplo. Sua posição se acirra em dois textos de 1967: “Some void thoughts on museums” (*Arts Magazine*) e “What is a museum?” (conversação com Allan Kaprow, *Arts Yearbook*). A discussão ambiental que se desenvolve nos Estados Unidos na mesma época é alienígena aos propósitos de estabelecer bases para a Vanguarda brasileira, tendo em vista que a historização norte-americana estaria vivendo um momento de “neovanguarda”, matizada por duas

³⁷⁰ FLAM, Jack. Op.cit., p. xvii.

³⁷¹ *Artforum*. Nova York, junho de 1966.

³⁷² Depoimento “Opinião 65”, publicado no *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 20/08/1965.

tendências distintas (Hal Foster).³⁷³ Ora, para Oiticica, 1967 não pertence à lógica do “neo” mas pretende instaurar o momento de vontade construtiva — donde a reiterada frase de Pedrosa, “o Brasil está condenado ao moderno”.

Isto posto, é possível, entretanto, ao cotejar o sentido de “entropia” de um com o de Antiarte de outro, encontrar pontos de união: 1º) a ambição comunicar com um público que circula em outras esferas que a galeria e o museu; 2º) a “proposição de obras não acabadas, ‘abertas’”.

Para Oiticica, esses dois vetores representam claramente o “fim do museu ou da coleção privada”, conforme esclarece em 16/06/1973. Da parte de Smithson, sabe-se que ele trabalha em colaboração com arquitetos e engenheiros desde a planta das construções, interferindo no desenho dos espaços que receberiam as “esculturas” e na especificação dos materiais. Só uma leitura ligeira de Smithson o colocaria como um artista exclusivamente engajado no espaço externo. Sua formulação do Non-Site não existiria sem o espaço interior do museu ou da galeria. Não há caminho para a utopia, afirma categoricamente em 1969:

I don't think you can escape the primacy of the rectangle. I always see myself thrown back to the rectangle. That's where my things don't offer any kind of freedom in terms of endless vistas or infinite possibilities. There's no exit, no road to utopia, no great beyond in terms of exhibition space. I see it as an inevitability; of going toward the fringes, towards the broken, the entropic. But even that has limits.³⁷⁴

Ora, somente quando Smithson sai da instituição (do “establishment”, na terminologia norte-americana), pode-se apreender melhor a dimensão de seus objetivos. Smithson fez do mundo um *site* para a arte, ressignificando lugares, margens, periferias. Para Jack Flam, esse programa ambiental se insere dentro da crítica institucional: “His ambition was not only to reach outside of the studio or museum space, as had Duchamp, for example, but also to create a new kind of continuity between the very notion of ‘inside’ and ‘outside’”.³⁷⁵ Interessante é que o caminho para alcançar o *site* é indeterminado; não há um mapa que trace o percurso do museu à mina. Abandonar o confinamento do espaço de exposição era um meio também de afirmar a necessidade social da arte. Para Kaprow, a “quebra do retângulo” certamente tinha essa aspiração. Parece insuficiente enxergar essa ruptura unicamente sob a ótica do formal, como pode ser lido no artigo “Anti-Form” de Robert Morris (1967). Mais aguda em Oiticica

³⁷³ Hal Foster distingue dois momentos no pós-guerra nos artigos “The Crux of Minimalism” e “What's Neo About the Neo-Avant-Garde?” (In: FOSTER, Hal. *The Return of The Real*. Cambridge: MIT Press, 1996).

³⁷⁴ FLAM, Jack. “Fragments of a conversation” (1969). In: op. cit., pp. 190-191.

³⁷⁵ FLAM, Jack. Op. cit., p. xvii.

do que em Smithson, a escolha de áreas ociosas e públicas tem uma intenção ética: morro ou rua, terrenos baldios, bairros desativados, salão de bilhar, campo de futebol, campus universitário, metrô — não são desertos humanos, mas lugares carregados da noção de coletividade. E qual o sentido do monumento se não houver em sua base uma comunidade ou uma nação?

Dentro da crítica ao urbanismo que caracterizou esse período, a favela seria o fenômeno próprio da entropia. A estrutura da favela não contribui apenas como exponencial da posição “à margem”, mas propicia uma reflexão acerca da casa suburbana e dos lugares para viver (Marshall McLuhan): isto é, a construção improvisada dessas habitações populares, com os materiais à mão, permite indagar como circula o sujeito de baixa renda e que tipo de comportamento adota para estabelecer a “ligação orgânica entre as diversas partes funcionais no espaço interno-externo”. O bairro do Caju, apropriado por Oiticica quando volta de Nova York para o Rio de Janeiro, será escolhido por ser um símbolo do esfacelamento do centro urbano — subúrbio é a paisagem geopolítica de Subterrânia. Essa ressonância das ruínas industriais também emerge dos escritos de Smithson:

Suburbia encompasses the large cities and dislocates the “country”. Suburbia literally means a “city below”: it is a circular gulf between city and country — a place where buildings seem to sink away from one’s vision — buildings fall back into sprawling babels or limbos. Every site glides away toward absence. An immense negative entity of formlessness displaces the center which is the city and swamps the country. From the worn down mountains of North New Jersey to postcard skylines of Manhattan, the prodigious variety of “housing projects” radiate into a vaporized world of cubes. The landscape is effaced into sidereal expanses and contractions. Los Angeles is all suburb, a pointless phenomenon which seems uninhabitable, and a place swarming with dematerialized distances.³⁷⁶

Em 1968, Smithson publica “A sedimentation of the mind: earth projects”, outro artigo seminal.³⁷⁷ Nesse texto, que cita os processos de erosão em analogia aos fenômenos geológicos e às propriedades do corpo e da mente humana, o artista explicita sua formulação do problema do Site. A gênese do conceito remonta à história dos jardins, à conhecida disputa entre as formas geométricas dos franceses e o jardim “antiformal” inventado como contrapartida pelos ingleses em 1720. Seria também possível rastrear a questão do jardim nas reflexões de Oiticica desde seu primeiro projeto ambiental, *Cães de Caça* até *Manhattan*

³⁷⁶ SMITHSON, Robert. “A museum of language in the vicinity of art” (para a revista *Art International*, março de 1968). In: FLAM, Jack. Op. cit., p. 91.

³⁷⁷ *Artforum*. Nova York, setembro de 1968. Reproduzido na coletânea organizada por Jack Flam, op. cit., pp. 100-113.

brutalista (1979), jardim “interno” com elementos de cunho urbano. Até mesmo Babylonests não deixa de remeter a um jardim, o *playground*, área de lazer. Tem-se registro, em 23/08/1974, de quatro Penetráveis de “ambiente-ar”, “oásis experimental”, concentrados na idéia de jardim experimental. Seriam jardins de areia, um dos elementos essenciais para a maioria dos projetos ambientais de Oiticica, para o qual inventa-se o verbo “oasisar”: “respirar / beber água fresca / levitar dos pesos pesados do MUNDO”. Uma homenagem à Fantasmática do corpo, de Lygia Clark, CLARKOPÉIA consistiria no simples envolvimento da pele por ventiladores produzindo “delicado touch”. A finalidade do jardim é assumir todas as aspirações do mundo, “como síntese do ambiental-performance-totalidade”.³⁷⁸

Oiticica orienta mais radicalmente seu Programa ambiental para a cidade, enquanto Smithson, interessado pelo movimento inconcluso da natureza, coloca sua obra mais paradigmática no Great Salt Lake de Utah (*Spiral Jetty*, 1972). Mas seria errôneo também congelar o ambiental de Smithson na visão aérea desse enorme desenho espiralado em Utah, que só pode ser avistado de avião. A fim de criar uma conexão dialética entre uma realidade *indoor* e outra *outdoor*, o artista volta ao recinto retangular e conceitualiza o Non-Site. Esse movimento é inverso ao do Site: em vez de colocar uma ação na realidade externa, trata-se de deslocar elementos dessa paisagem para uma área interna. Cada Non-Site é um recinto (contêiner) dentro de um outro recinto (a sala de exposição). Smithson compreende o Non-Site como um mapa abstrato tridimensional. Voltamos à posição de Oiticica que reproduzimos no início do capítulo: “*Tropicalia* é um tipo de mapa. É um mapa do Rio e é um mapa da minha imaginação. É um mapa no qual você entra.” Em 1973, retomando o significado das “imagens sensoriais” presentes em *Tropicália*, Oiticica anota que “não-ambiente ou ambiente inventado dão no mesmo: quase-eden”.³⁷⁹

Mas pode Oiticica cruzar o Non-Site de Smithson?³⁸⁰ Para tal, é preciso considerar outros mapas tridimensionais no seu Programa ambiental. O Bólide se apresenta, de fato, como ambiente artificial, fabricado, não encontrável na paisagem. O Non-Site, esse recipiente-continente que abriga materiais extraídos dos *sites* (mica, areia, seixo etc.) é uma invenção que tem a potência de remeter à existência real de um Site no mapa:

³⁷⁸ Arquivo HO. Notas. Nova York, 23/08/1974 – NTBK 4/73, pp. 127-130.

³⁷⁹ Arquivo HO. Notas. Nova York, 11-12/06/1973 – NTBK 1/73, pp. 3-4.

³⁸⁰ Essa idéia intuída é sugerida por Catherine David em seu texto “O grande labirinto”, reproduzido no catálogo *Hélio Oiticica* que acompanhou a retrospectiva no Jeu de Paume, em Paris, em 1992. Além dos Non-Sites de Robert Smithson, os *Corridors* de Bruce Nauman e *Os Pavilions* de Dan Graham são evocados como universos paralelos a Oiticica.

Yet, if art is art it must have limits. How can one contain this “oceanic” site? I have developed the Non-Site, which in a physical way contains the disruption of the site. The container is in a sense a fragment itself, something that could be called a three-dimensional map. Without appeal to “gestalts” or “anti-form”, it actually exists as a fragment of a greater fragmentation. It is a three-dimensional perspective that has broken away from the whole, while containing the lack of its own containment. There are no mysteries in these vestiges, no traces of an end or a beginning.³⁸¹

Com *Manhattan brutalista*, Oiticica dá um passo inédito na sua empreitada contra o recinto “ideal” para expor. Escolhe o ambiente do banheiro no apartamento da Rua Carlos Góis para instalar e fotografar duas apropriações urbanas. Esses pedaços de asfalto haviam resultado de escombros encontrados na Avenida Presidente Vargas, no Leblon — tornam-se “paisagens” transformáveis. Oiticica os reconfigura pensando na conceituação do “jardim”, seu primeiro projeto ambiental. Um raciocínio análogo permeia o seguinte depoimento dado por Smithson em 1970, em que este afirma que até a ilha de Manhattan tem um “limite”, uma borda, é continente: “It is not an infinite thing, though within it you never find out all the infinite things within the finite area. Within an island you have all kinds of particles, but at the same time the awareness is a scale thing — it contracts and makes you more aware of the possibilities within that confinement. The Earth is an island. Everything is confined, whether it is indoors or outdoors”.³⁸²

Se o Bólido de Oiticica corresponde ao Non-Site de Smithson, já o Contra-Bólido passa transversalmente pelo Site. Essa hipótese pode ser conferida na comparação entre *Devolver a terra à terra* e *The mud pool project* de Smithson, abaixo relacionadas:

Nesta operação CONTRA-BÓLIDE pego uma forma de madeira de 80 x 80 x 10 cm e preencho-a de terra preta trazida de outro lugar: mas em vez de ser esta terra colocada num container é ela colocada nesta cerca sem fundo: o fundo é a própria terra da localidade onde foi colocada a forma: a forma é então retirada deixando então TERRA SOBRE TERRA q ali fica: o CONTRA-BÓLIDE passa a ser então em vez de obra uma espécie de programa-obra in progress q pode ser repetido quando houver ocasião-necessidade para tal: o CONTRA-BÓLIDE revelaria a cada repetição desse programa-obra in progress o caráter de concreção de obra-gênese q comandou a invenção-descoberta do BÓLIDE nos idos de 63: porisso era o BÓLIDE uma nova ordem de obra e não um simples objeto ou escultura!³⁸³

1. Dig up 100 ft. sq. area of earth with a pitchfork.

³⁸¹ “A sedimentation of the mind: earth projects” (1968). In: FLAM, Jack. Op. cit., p. 111.

³⁸² Entrevista com Robert Smithson, editada pelo artista e por Paul Toner. In: FLAM, Jack. Op. cit., p. 239.

³⁸³ Arquivo HO. Notas. Rio de Janeiro/Ataulfo, 01/101/1980.

2. Get local fire department to fill the area with water. A fire hose may be used for this purpose.
3. The area will be finished when it turns to mud.
4. Let it dry under the sun until it turns to clay.
5. Repeat process at will.

Pode-se afirmar que, com Mundo-abrigo, a reflexão de Oiticica supera o problema da instituição artística para tangenciar algumas questões relativas ao planejamento urbano, ampliando a noção de um Éden primeiro, programado, para espalhar células babilônias, campos experimentais sem plano: a tenda, a capa, o labirinto, a sala de bilhar, o campo de futebol, o aterro, o ninho, o parque, o *playground*, o jardim, a favela, a avenida, o metrô, o banheiro, o barracão — todos transformáveis. Por isso, acusado de estar há três anos “fora da jogada”, Oiticica rebate: “Ohhhhhhh sai pra lá vê lá se sou de fazer trabalhos”.³⁸⁴ As “palavras proféticas em Mondrian”, anotadas em seu diário no natal de 1959, encontram uma condição de exequibilidade. Toda a teorização para liquidar a representação, inicialmente por meio do fim do quadro, e postular uma participação ambiental estavam intuídas na compreensão da obra de Mondrian. “O que está claro é que não há escapatória para o artista não-figurativo; ele tem de permanecer dentro de seu campo e, como consequência, caminhar em direção à sua arte. Esta consequência nos leva, num futuro talvez remoto, em direção ao fim da arte como uma coisa separada do ambiente que nos circunda, o qual é a própria realidade plástica presente. Mas este fim é ao mesmo tempo um novo começo.”³⁸⁵

³⁸⁴ Arquivo HO. “ANGIE”. Nova York, 13/06/1974.

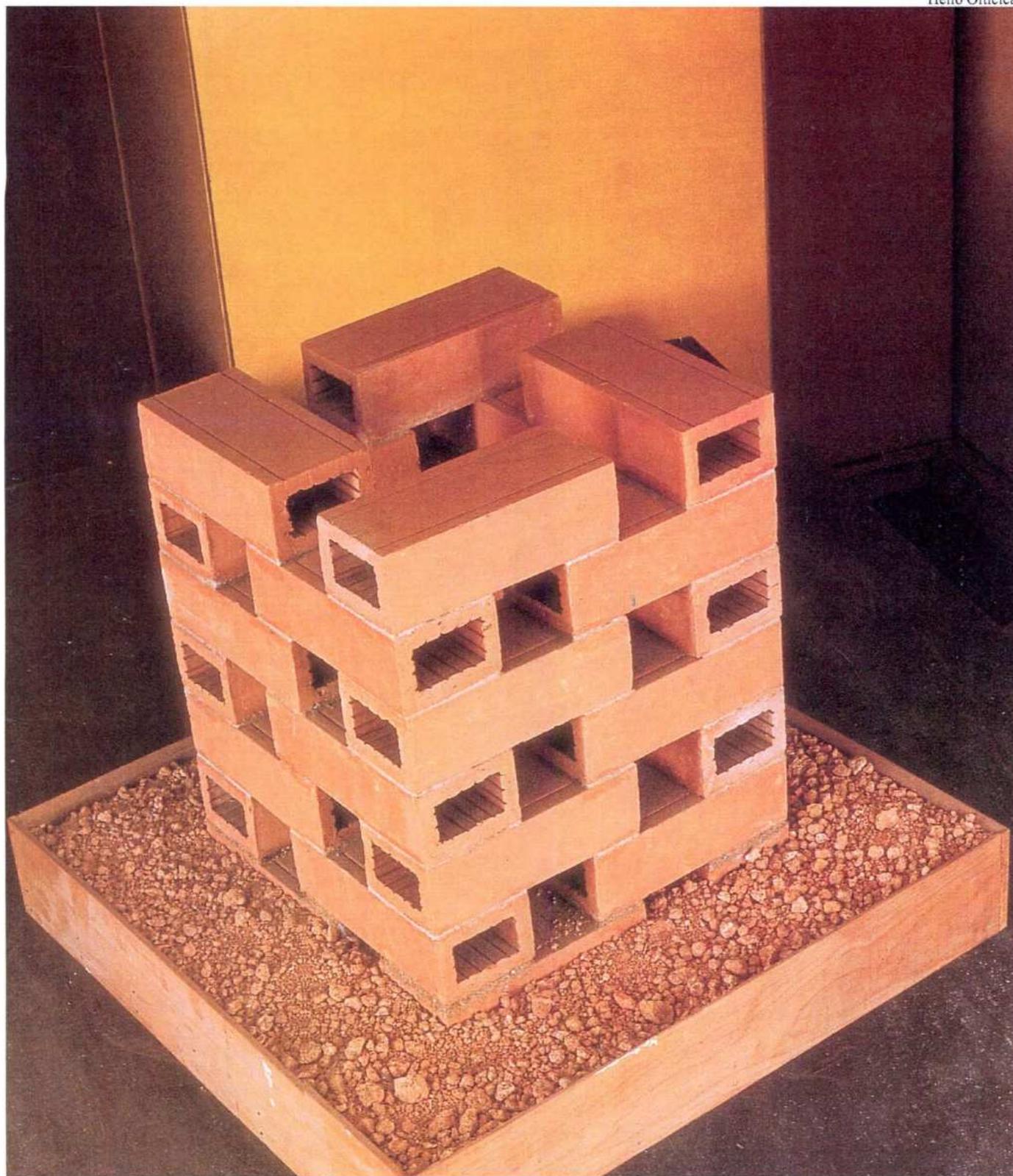
³⁸⁵ AGL, p. 17. “A arte não apenas continuará, mas realizar-se-á mais e mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será criada. A pintura e a escultura não se manifestarão como objetos separados, nem em forma de ‘arte muralista’ ou ‘arte aplicada’, mas, sendo puramente construtivas, ajudarão na criação de ambiente não meramente utilitário ou racional, mas também puro e completo em sua beleza.”

CAPÍTULO IV

DE VOLTA AO RIO

*Não pertença nem ao Asdrubal nem ao Oficina
ou melhor
não pertença nem ao trombone nem à bigorna
só pertença às ruas!*

HO. Notas. Rio de Janeiro, 17/12/1978.



Ready Constructible n° 1, 1978-79
Cf. Catálogo "Hélio Oiticica"

1. Ambular — poetizar o urbano

Quando Oiticica deixa Nova York, a reflexão acerca do espaço (privado e público) acirra-se em função do encontro com sua cidade, o Rio de Janeiro, tomada por um surpreendente crescimento urbano. Qualquer análise do desenvolvimento do Programa ambiental exige que se pense a reterritorialização do artista, após quase uma década de ausência. É preciso considerar que o Rio de Janeiro não havia deixado de se manter como *tópos* durante os anos vividos no exterior: “Em Nova York me perguntavam: ‘Não tem saudade da Mangueira? E do Rio?’ Eu respondia que não posso ter saudade da Mangueira, porque sou da Mangueira. Não sentia saudade, porque comi a fruta inteira.”³⁸⁶ É preciso assinalar também que a defesa apaixonada por uma “face-Brasil no mundo”, tão marcante no texto “Brasil Diarréia”, passa para um segundo plano, como se o artista não precisasse mais justificar sua ausência do ambiente local.

Chama a atenção nesses últimos meses de sua trajetória, entre 1978 e o carnaval de 1980, uma intensa instigação pública para práticas de ocupação urbana. Como se Apocalipopótese, Barracão e Subterrânia tivessem permanecido em incandescência e subitamente voltassem a atear fulgor ao Programa. *Spot* decisivo, em que Crelazer se descola do (agora) paraíso artificial de *Éden*. Um telurismo mais complexo desperta desse jardim para delícias, e do “pisar a terra” de *Tropicália*. Quando Oiticica empreende suas excursões recapitulativas, põe-se a examinar o que restou da proposta original: o modo como foi apropriada e diluída, o que permanece ativo, os desvios e desdobramentos. A tendência dessas digressões freqüentes é continuar alimentando a matriz do conceito, “não elevá-lo a categorias de mito ou de preciosidade estética”, conforme escreve em 1972 para “Parangolé-síntese”.

A volta ao Rio permite identificar a formação de um amálgama formado de Bólide-área e Parangolé-área, aliança em torno da qual o artista investe um desejo renovado. Essa passagem pode ser pontualmente analisada por meio de uma nota escrita em 07/08/1978, que traz os planos de construção do Parangolé-área nº 2, na casa de Macalé em Santa Teresa. Sua denominação, *Le corps allongé*, é extraída do poema *Une Saison en enfer*, de Arthur Rimbaud. É curioso observar que esse título não designaria apenas o trabalho em questão: Oiticica o introduz como um “título programático”.³⁸⁷ Difícil fisgar o conteúdo criptografado da mensagem. Entendemos que daria nome a uma outra etapa do Ambiental. Essa identificação em francês, como por sinal *Newyorkaises*, parece desafinar do timbre semântico

³⁸⁶ Entrevista para o *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 8/03/1978.

³⁸⁷ Arquivo HO. Notas. Rio de Janeiro/CG, 07/08/1978 – NTBK 2/78.

do Programa. Ora, é o *play*-brincar que interessa pôr em evidência: “basta de sangue! Já queria ARTAUD: dançar acima do chão: brincar sem exigência do sangrar”.³⁸⁸ Oiticica parece criar uma distância daquele tipo de éden que envelopava o dormente no soneto *Le Dormeur du val*. De fato, a atmosfera de *Une Saison en enfer* não é mais o Mundo-abrigo evocado na imagem de “un trou de verdure” mas pura lama: “Je me suis allongé dans la boue” — mistura de sangue com areia, crime e loucura. Os versos iniciais descobrem uma lembrança conjugada no passado: “Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s’ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient.” O poeta registra um salto feroz que desemboca nessas linhas:

Le malheur a été mon dieu. Je me suis allongé dans la boue. Je me suis séché à l’air du crime. Et j’ai joué de bons tours à la folie.
Et le printemps m’a apporté l’affreux rire de l’idiot.
Or, tout dernièrement, m’étant trouvé sur le point de faire le dernier *couac*! j’ai songé à rechercher la clef du festin ancien, où je reprendrais peut-être appétit.

Rimbaud é presença cativante nos escritos de Nova York.³⁸⁹ Seu “corps allongé” afina o Programa ambiental com a carga dionisíaca que Nietzsche libera em sua filosofia. É preciso dizer “sim”, dar destaque à vida e qualidade à existência. Pelas pistas de *Une Saison en enfer*, acessa-se um banquete que sinonimiza uma comunidade animada e alegre, como na música *Ai que danado de bom*, de Luiz Gonzaga, que chegou a embalar a CC1. O projeto para a casa de Macalé remete à estrutura dos Bólides de terra ou pigmento, porém elevada à escala ambiental. O “mergulho do corpo” preconizado em B47 Bólido-caixa 22 ganha a grandeza do céu aberto. Adentra-se uma área cercada de grades pintadas em amarelo e deita-se sobre areia escura, “coberta de plástico diamante fazendo superfície ligeiramente topologicizada sem fazer ‘dunas’”. Impossível deixar de associar a visão desses Participadores envolvidos em casacos ou cobertores com a imagem do bandido Cara de Cavalo que jazia morto em B33 Bólido-caixa 18. Mas qual seria a finalidade de outro Parangolé-área?

Reavivar uma apetência perdida significaria sucumbir à tendência psicologizante do ressentimento. Assim como não cabe pensar em termos nostálgicos os acontecimentos que Rimbaud relata em seu “festin ancien”, para Oiticica a volta ao Brasil se encaixa em um processo de “desmitificação”. Essa característica denota vigilância constante para ajustar os pontos do Programa:

³⁸⁸ Arquivo HO. “Carta a Haroldo de Campos”. Nova York, 01/09/1974.

³⁸⁹ Cf. Arquivo HO. Notas de 06/03/1971, “JEANNE RIMBAUD’ARC” e de 17/02/1974, “Les déserts de l’amour”. Nessa última, HO indica que pretende fazer uma “tentativa de tradução (invenção?)”.

Antes, nos anos 60, foi a construção da mistificação da rua, mistificação da dança, da Mangueira. [...] Para mim, primeiro o Rio era um mito, eu tinha mistificado ele de tal maneira que eu tive de sair dele e passar esses anos todos fora para descobrir que depois do processo de mistificação vem o de desmitificação. (Não confundir desmitificação com desmistificação, apesar do segundo ser parte do primeiro).³⁹⁰

Duas invenções, colocadas em prática entre agosto e setembro de 1978, se revelam fios condutores do Programa: *Ready Constructible nº1* e *Manhattan Brutalista*. Sabe-se que Oiticica trabalha mais de um ano sobre o *Ready Constructible*, “obra” que surge primeiro na aparência de conceito e que resulta em “maquete *sem* escala”. Isso significa que aqui desenho e objeto coincidem. Nesse horizonte teórico, a batida de Duchamp dá sinais de fraquejar e são as idéias de Constantin Brancusi que sobem de tom. Precursor do ateliê tomado como lugar vivencial, Brancusi no entanto mantém a perspectiva do espaço aberto, com inúmeros projetos voltados para a arquitetura urbana. Nesse sentido, conseguiu ser o único escultor moderno cuja obra, *A Coluna infinita* (1937-38, Tirgu Jiu, Romênia), tenha merecido comparações com os grandes monumentos do Egito, da Grécia e do Renascimento.³⁹¹ Escorado numa fotografia do lugar, Brancusi estudou minuciosamente o posicionamento dessa peça, fruto de uma encomenda para o memorial dos soldados romenos que morreram em combate contra os alemães na Primeira Guerra Mundial. Procedimento comum, as redistribuições de esculturas no ateliê demandavam inúmeros registros fotográficos que são hoje a base para compreendermos a existência de um sentido ambiental latente nessas esculturas-monumento.

Oiticica, que sempre denunciou o tédio da prática confinada no ateliê, discute a tradução desse recinto que abriga pesquisa e invenção para uma extensão pública. “Fundar o espaço”, diretriz para *Ready Constructible*, atualiza inegáveis ressonâncias advindas da Bauhaus, mas dessa vez a sustentação provém da *Coluna infinita*.³⁹² É preciso salientar contudo que, diferentemente do artista romeno, fascinado por uma escultura austera que se eleva ao céu, os projetos de Oiticica privilegiaram a horizontalidade. Em *Metaesquemas*, “nem pintura, nem desenho, uma coisa que fica *entre*”, o espaço interno sempre foi determinado pela horizontalidade. Subterrânea arrisca uma linha rastejante — que, por sinal,

³⁹⁰ “A arte penetrável de Hélio Oiticica”, entrevista para Ivan Cardoso (1979). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16/11/1985.

³⁹¹ CHAVE, Anna C. “Public and Private Spaces: Monuments, Temples, and the Studio” In: *Constantin Brancusi. Shifting the bases of art*. New Haven / Londres: Yale University Press, 1993, p. 250. *A Coluna infinita* faz parte de um conjunto arquitetônico que integra ainda dois outros monumentos públicos, *O Portal do beijo* e *A Tábua do silêncio*.

³⁹² Arquivo HO. “Anotação meditativa”. Rio de Janeiro/CG, 31/08/1978. A invenção do conceito de *Ready Constructible* remonta ao Index Card de 20/08/1978. No dia 7 de novembro de 1979, HO registra o dia e a hora do “último tijolo colocado” na “obra”. Cf. Catálogo da exposição itinerante *Hélio Oiticica*, op. cit., p. 199.

estava toda enunciada no Projeto para um labirinto de formigas (c. 1953-54).³⁹³ Essa linha baixa e curva, mesmo que imaginária, pautou tanto a construção como a própria circulação de vários Penetráveis. Os recintos projetados em Nova York destacam áreas circulares e quem entra perde a definição do dia, o regulamento das horas. O lugar ocupado pelos Participadores privilegia a posição reclinada, quando não deitada (nas redes). Em última instância, o raciocínio acaba expondo o divórcio entre a verticalidade urbana e a escala humana. As fotografias de Nova York exacerbaram essa crítica, mostrando as torres gêmeas do World Trade Center em contraplano com Romero vestindo Parangolé.

Ora, sabe-se que Brancusi encontra em Nova York um estímulo sem igual para seus projetos arquitetônicos. Ao se aproximar da cidade de navio, o artista dá o seguinte depoimento: “Why, it is my studio. Nothing fixed, nothing rigid. All these blocks, all these shapes to be shifted and juggled with, as the experiment grows and changes. [...] I couldn’t build the city any better.”³⁹⁴ Sonha com uma de suas “colunas infinitas” no Central Park, rivalizando com os arranha-céus. Não há registro de utopia mais radical: “cada geração acrescentaria um módulo, tornando-a verdadeiramente uma coluna sem fim”.³⁹⁵ No caso de Oiticica, a vontade de “fundar o espaço” não pode ser compreendida solta de sua pedra basilar chamada “programa além da arte”. As maquetes *Invenção da cor* e *Invenção da luz* são exemplares para mostrar como a “volta ao Brasil” corresponde a uma vontade de implantar um alicerce no interior de seu solo. Tal vontade talvez sirva de resposta à pergunta que encerrava nosso primeiro capítulo: “interessa ‘acrescentar’ quando o potencial inovador da vanguarda passa a ser absorvido no regime da mercadoria?”

Oiticica continua insuflando otimismo na experiência individual, julgando-a capaz de se espalhar e de contribuir na formação de uma “ética coletivista”. Se tanto investe na força individual, é porque acredita que ela possa fertilizar o terreno social (“barrento”) e promover a construção de uma liberdade (não confundir com “liberalidade”, adverte). Diagnostica o ocaso dos grandes projetos de libertação, eclipsados por um pensamento processual, mas não vê nisso nenhuma desvantagem. O horizonte permanece um campo em mobilidade: “se não mais

³⁹³ Esse projeto de um labirinto a ser construído para a circulação de formigas é espantoso pelo fato de anteceder todas as invenções de HO, até mesmo os *Metaesquemas*. Os mínimos detalhes haviam sido pensados, como os materiais (vidro fino), a altura das paredes (20 cm), os túneis condutores e a sobrevivência das formigas: “as paredes e o chão deverão ser de gesso, pois o gesso é que proverá a umidade às formigas.” A palavra “ninho” tem sua origem aqui.

³⁹⁴ DUDLEY, Dorothy. “Brancusi”. In: *Dial*, fevereiro de 1927. Cf. ainda *Constantin Brancusi: Metamorphosen Plastischer Form*, por Fredrich Teja Bach (Colônia: Dumont Bucherverlag, 1987).

³⁹⁵ HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia e ISTRATI, Alexandre. *Brancusi*. Nova York: Harry N. Abrams, 1987, p. 233.

existem movimentos vanguardistas é porque cada um deve ser a VANGUARDA: ELA SE FAZ E SE DESFAZ NO DIA”:

INVENTAR é o único q tem relevância: é o único capaz de ser o protótipo-modelo para o indivíduo q deverá emergir no processo de coletivização emergente do qual fala SARTRE no livro sobre GENET:

diz SARTRE: “Dividimo-nos como ele (GENET), entre as exigências de uma ética *herdada* da propriedade individual e uma ética coletivista em processo de formação”.

O INVENTOR EMERGE DE MODOS DIFERENTES A CADA DIA CADA VEZ MAIS LIGADO A UM PROCESSO COLETIVISTA → O INVENTOR INVENTA O NOVO NO DIA

DO DIA → ELE FAZ O NOVO DIA!³⁹⁶

O Ambiental não é mais tratado como projeto pois está incorporado de saída: trata-se de uma instância já formulada, *ready*. Mas, paradoxalmente, esse “ready” aparece também como estrutura — ou seja, algo que não está pronto nem “acabado”. Tendo esses elementos à disposição, Oiticica pode propor o indeterminado sem abrir mão da estrutura. Nunca deprecia a estrutura, vetor inicial para definir o sentido de construtividade e a passagem do esteticismo para o ético. Mas precisa trabalhar em concomitância as possibilidades que se abrem com o indeterminado. Em *Ready Constructible nº 1*, parte-se de “algo moldado todo da mesma massa”. De modo análogo, a *Coluna sem fim*, feita em resposta ao cubismo, elimina a questão do pedestal e se ergue do solo apenas por sua verticalidade: a coluna prescinde de uma base porque é seu próprio espaço de sustentação. Sem desmentir o repertório formal de Brancusi (os folclores, romeno e africano, presentes no uso de madeiras toscas), Oiticica mantém uma distância tática de um certo pendor formalista. O que o interessa é a noção de limite “inacabado”:³⁹⁷

em última análise um exercício da concreção do não concluído ou a proposta de estruturas determinadas do exercício do indeterminado: nada a ver também com o exercício BRANCUSIANO da coluna sem fim já q a mesma era o limite-não-limite do problema da escultura enquanto tal: a proposta de uma meta-escultura ou de uma nova percepção vinda da escultórica para uma espécie de arte situada no chão e no ar simultaneamente (neste ponto tocando de longe o q CALDER propôs mais tarde): [.]

“Esta obra é a mais fina linha entre BRUTALISMO e MATEMÁTICA”, escreve, após um período que considerou de “feitura prolongada”. Não há como ler as linhas acima sem

³⁹⁶ Arquivo HO. “Para o livro de Antonio Manuel sobre o corpo e implicações na arte etc.”. Rio de Janeiro, 28/08/1978.

³⁹⁷ Arquivo HO. Rio de Janeiro/CG, 7/11/1979 – NTBK 2/78.

aludir à expressão “mathématique raisonnable” de Le Corbusier. Tampouco a ressonância da palavra “brutalista” no léxico de Peter e Alison Smithson pode ser ignorada. No lugar do concreto aparente que caracteriza os volumes puros do brutalismo (no Brasil inclusive), Oiticica usa tijolos, material que porta uma conotação de “pobreza”. Contra a prevalência da força da geometria, o artista procura aplicar uma precisão na construção, facilmente realizável não fossem os contornos irregulares de cada unidade. A ironia involuntária desse gesto remonta ao pitoresco regional das “New Towns” inglesas, sobrados com tijolos à vista construídos após a Segunda Guerra Mundial, que foram justamente alvos das críticas do Novo Brutalismo.³⁹⁸ No brutalismo, a apresentação da forma, em sua nudez radical, propicia uma circularidade entre estética e ética. Os paralelepípedos de barro de Oiticica têm pertinência urbana quando confrontados à fisionomia da favela, pois, nessas habitações precárias, é o mesmo material que serve para construir paredes e teto, enquanto toda a estrutura é deixada sem revestimentos.

Muitos artistas, ao trabalhar com o ambiente urbano, levaram adiante a eliminação do pedestal, e a experiência da construção artística passou a ser inseparável da discussão da escala pública. É o que, *grosso modo*, engendra as idéias de *site-specificity*, obras que primeiro partem em busca de um lugar (*site*) e depois procuram alterar a fruição estética do espectador, associando o andar ao olhar — não confundir com encomendas públicas de esculturas de dimensões monumentais, como acontece com as peças de Calder por exemplo, que são colocadas em espaços abertos sem a justificativa de estabelecer uma relação. Uma anotação de 1962 demonstra que Oiticica já possuía essa visada quando conceitua seu Penetrável: “Que sentido teria atirar um ‘penetrável’ num lugar qualquer, mesmo numa praça pública, sem procurar qualquer espécie de integração e preparação para contrapor ao seu sentido unitário?”³⁹⁹ Com isso, antecipa importantes definições topológicas do espaço que passam a ser encontradas nos escritos de Richard Serra: “What I wanted was a dialectic between one’s perception of the place in totality and one’s relation to the field as walked. The result is a way of measuring oneself against the indeterminacy of the land. I’m not interested in looking at sculpture which is solely defined by its internal relationships.”⁴⁰⁰

³⁹⁸ Sobre o Brutalismo, remetemos ao livro de Banham Reyner, *El Brutalismo en Arquitectura, etica o estética?* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1967) e às publicações de Alison e Peter Smithson. Para um desenvolvimento da presença do brutalismo no Brasil, ver artigos de Marlene Acayaba na revista *Projeto* (nº 73 e 86) e de Vilanova Artigas.

³⁹⁹ Notas. Rio de Janeiro, 03/06/192. In: *AGL*, p. 43.

⁴⁰⁰ SERRA, Richard. “Shift”. Publicado originalmente em *Arts Magazine*, abril de 1973. Para uma compreensão mais abrangente do escopo teórico de Richard Serra, ver *Writings. Interviews* (Chicago / Londres: The University of Chicago Press, 1994).

Douglas Crimp lançou a hipótese de chamar esses trabalhos de “anti-monumentos” — conceito com o qual Oiticica talvez tenha deparado em Nova York. Decerto, refletia acerca da relação que o monumento mantém com seu entorno. O problema havia sido abordado em 1967 por Robert Smithson, quando pega um ônibus e fotografa construções na paisagem. Encontra *earthworks* artificiais, como gigantescas vigas e canos, a serviço de represas e pontes que têm por objetivo alterar a paisagem natural. Esta será sua redefinição do monumento no ambiental, obra *sobre* a natureza: “Since it was Saturday, many machines were not working, and this caused them to resemble prehistoric creatures trapped in the mud, or, better, extinct machines — mechanical dinosaurs stripped of their skin.”⁴⁰¹

Uma justa contraposição ao desígnio memorialístico do “monumento” pode ser conferida na palavra “situação”. *Manhattan Brutalista* (1979) traz reminiscências dos passeios surrealistas, à deriva na cidade. Oiticica aproveita o achado desse *objet trouvé* para estabelecer uma relação metonímica com a imagem de “pedestal”: coincidentemente, esse escombros tem a forma da ilha de Manhattan e é um fragmento da passarela da Presidente Vargas, ou seja, serviu de suporte para duas imponentes edificações da maior importância para sua comunidade — são semi-mágicas.

O binômio que governa Ready Constructible, estrutura-indeterminação, retoma o conceito de Topological Ready-Made Landscape (1978). Duas dessas peças foram construídas como homenagens (a Boccioni e a Lygia Clark), e nelas Oiticica brinca com a possibilidade do Participador pôr a mão no *tópos*. A homenagem tem sentido aqui de “monumento”, isto é de perpetuar dois artistas considerados relevantes na história. Nesse caso, o “made” (fabricado, manufaturado) passa a significar *play* ou até mesmo *in progress* — uma vez que o Participador interfere na posição dos elementos. A “Homenagem a Lygia Clark” (intitulada *Quadrado Pleno Escondido-Desescondido*) é constituída de um papelão vermelho dos dois lados (10 x 10 cm) encaixado em camada de areia branca, tudo dentro de uma forma de alumínio (24 x 34 cm): a peça permite que se mude à vontade o papelão de lugar e que a areia receba diferentes ondulações. Ora, visualmente, parecem maquetes de projetos ambientais ou Bólides. O ingresso da palavra “paisagem” (*landscape*) é um dado novo para o Programa. Não poderia ter sido diferente, uma vez que corresponde a um gênero tradicional da representação para as belas-artes. Nenhum espaço imaginado para áreas externas havia sido destinado ao olhar distante. Nesse caso, o artista inventa um panorama ao alcance da mão,

⁴⁰¹ SMITHSON Robert. “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”. In: FLAM, Jack (org.). Op. cit., p. 71.

algo “transformável” e certamente da ordem do precário (forma de cozinha na homenagem à Lygia e garrafa remetendo a produto de limpeza para evocar Boccioni). Uma discussão interessante, entre o jardim e a paisagem, estava se delineando, se formos analisar em conjunto o “mini-garden” implantado no banheiro do apartamento e essas micro-análises do lugar. A idéia de uma paisagem “ready-made”, a “paisagem que se quer”, ironiza a composição paisagística e prossegue a crítica ao naturalismo.

Munido de novos projetos para o Rio de Janeiro, não por acaso Oiticica centra suas críticas ao monumento-arquitetura (“são todos conceitos fracos e ultrapassados”). Suas maquetes, avessas à separação entre projeto e construção na arquitetura, colocam a pesquisa do território urbano, seu esquadramento social, no mesmo plano de urgência que a necessidade de abranger o comportamento das pessoas. Nota-se que as instruções para Parangolé ou Penetráveis aspiram à planificação ambiental como se fossem elementos a serviço de um urbanismo. Nesse sentido, Oiticica conceitua novos Penetráveis (*Tenda-Luz*, *Rijanviera* e *Azul in Azul*) e constrói várias maquetes (os *Magic Squares 2 a 5*) com uma ambição orientada para o espaço público. De fato, quando lança proposições a serem desenvolvidas dentro das diversas células que se agregam em torno do conceito de Mundo-abrigo, o artista não abandona a reflexão crítica dos problemas sociais, mesmo que mesclada ao plano mais subjetivo da experiência individual. No Ninho de então (apelidado “CG”), por exemplo, cultivava um jardim interno Kyoto-Gaudi feito de escombros da reurbanização de uma das principais avenidas do Rio — heterotopia realizada a partir de dois lugares míticos, uma cidade no Japão e os edifícios de pedras do arquiteto espanhol.

O ilustre berço de uma vida tomada em sua totalidade, Oiticica o conheceu por meio dos programas construtivos das vanguardas russas, enriquecidos com as idéias de Albers, Klee e Gropius na Bauhaus. Para exercitar o não-determinado, a matriz discursiva mais uma vez desvia das belas-artes (notadamente da escultura) e o desenvolvimento da reflexão ambiental segue caminho entre a arquitetura e o paisagismo (“exercício de não-paisagismo”). O interesse não é inédito, iniciado em *Cães de Caça*, cujo Teatro integral de Reynaldo Jardim dialogava diretamente com o Teatro total da Bauhaus, mas integra um grau novo: esse “lazer-ambiental” transcende o sonho de “fazer o chez-soi” e alcança a estrutura da escala urbana. Só a cidade teria condições de maximizar a prática do não-determinado. E “indeterminado” significa, para Oiticica, escancarar a falta de projeto da realidade brasileira: onde começa a

vida pública?⁴⁰² Qual o limite da esfera do privado? As experiências de Whitechapel (uma galeria), Babylonists e Hendrixists (a casa), todas fomentadas em cidades anglo-saxãs, haviam contribuído para uma discussão de comunidade, mas somente até um certo ponto, sem nunca circundar o desenho industrial da urbe. Já no Rio de Janeiro, o sonho que sempre rondou o artista era a tentativa de implantar Barracão, baseada na vivência criativa do grupo, para resistir ao individualismo burguês moderno.

Como devolver à coletividade o controle do espaço urbano — eis o debate que o anima quando retorna da experiência norte-americana. O arquivo indica que Oiticica tenha tido conhecimento das práticas de Gordon Matta-Clark.⁴⁰³ Ressignificar espaços desqualificados pelo desenvolvimento imobiliário e pela cultura das elites, compactuada com os interesses mercadológicos das galerias, ganha nesse momento posição de destaque no Programa ambiental.

As construções cortadas e os fragmentos arquitetônicos de Matta-Clark combinavam processos escultóricos e arquitetônicos, dança, teatro e performance,⁴⁰⁴ portadores de uma reflexão ácida sobre a residência, tanto na sua estrutura física e espacial (parede, chão, teto) como na sacralização dos valores morais da família norte-americana. Em 1974, este artista solicita a seus marchands, Holly e Horace Solomon, uma casa para poder cortar em dois. Seu pedido é atendido. Nesse caso, Matta-Clark sabia de antemão que a construção seria posteriormente destruída e que, portanto, sua intervenção não passaria de uma ação efêmera. Mas na realidade, a intenção desses cortes em edifícios não pode em absoluto ser interpretada como uma elegia aos escombros.⁴⁰⁵ Suas incisões dentro da estrutura da casa põem em evidência uma série de questões, tais como uma crítica à verticalização de Nova York,⁴⁰⁶ o vazio da arquitetura, o esvaziamento de uma totalidade construída, uma escavação no interior de um corpo sólido que subitamente se abre para o fora, a infiltração de luz natural por uma incisão artificial, a implosão da privacidade do núcleo familiar e da noção burguesa de

⁴⁰² Em entrevista para o *Jornal do Brasil*, HO afirma: “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 fossem uma obra pública. Isso te mais a ver com a realidade brasileira, do que a própria arquitetura.” Rio de Janeiro, 08/03/1978.

⁴⁰³ Cf. Arquivo HO. Encontramos a menção de um telegrama de solidariedade que o artista planejou enviar por ocasião da morte de Gordon Matta-Clark (1943-1978) à viúva Jane Crawford, em setembro de 1978.

⁴⁰⁴ DISERENS, Corinne, op. cit. O texto, “Los años de *Greene Street*”, analisa algumas afinidades entre Matta-Clark e Smithson. Estudante de arquitetura, Matta-Clark conheceu Smithson em 1969 na Universidade de Cornell (Ithaca, Nova York). Seu pai, o pintor surrealista Roberto Matta chegara a trabalhar no estúdio de Le Corbusier em Paris em torno de 1935.

⁴⁰⁵ Para um estudo minucioso da obra de Gordon Matta-Clark, ver LEE, Pamela M.. *Object to be Destroyed*. Cambridge / Londres: The MIT Press, 2000.

⁴⁰⁶ Em *Agripina é Roma Manhattan*, super-8 de 1972, a câmera de HO enfatiza a verticalização da cidade subindo e descendo pelas fachadas dos prédios da paisagem urbana.

intimidade doméstica. Tudo isso pode ser conferido, em graus maiores ou menores, nos planos dos filmes experimentais de Oiticica.

Ao examinar a realidade urbana, não se pode ignorar a existência de ruínas industriais, motivo registrado tanto nas andanças de Matta-Clark como no percurso de Oiticica. As fotografias de Andreas Valentin da instalação *Av. Pres. Vargas-Kyoto/Gaudi*, no banheiro do artista na rua Carlos Góis, congelam o que fora uma situação de deslocamento: no chão, ao lado do bidê de louça, escombros coletados a partir de caminhadas. A avenida Presidente Vargas concentra o trabalho de busca de Oiticica. Sua ampliação, inaugurada em grande pompa pelo Presidente Ernesto Geisel acompanhado de comitiva oficial, pode ser rastreada no arquivo do artista. Este recortara notícias da imprensa acerca das transformações trazidas pela urbanização do Rio de Janeiro: o custo das obras, as várias destruições da Praça 11, a demolição de centenas de casas, os estorvos de circulação causados aos transeuntes, o crescente congestionamento do tráfego, a chegada do metrô.⁴⁰⁷ A reurbanização de uma área de 48 mil m² fornece a Oiticica a justa plataforma para exercer uma reflexão crítica do aspecto público do não-determinado:

MINI-GARDEN: “transformable piece by Hélio Oiticica (asfalto; cardboard box; objetos) made in the studio in RIO (ATAULFO): this is a mini-example of a series of works meant as inside imaginative gardens made of objects and pieces of sidewalks asphalt concrete rocks etc. picked up all over RIO not as souvenirs but as kind of mythical reconnaissance of the city: plans and projects for outside garden-parks made in the same spirit are also being made.”⁴⁰⁸

O fato de Oiticica ter concebido Penetráveis, alguns edificadas, outros em estado de maquete ou planta baixa, apenas mostra que tangenciou a arquitetura e o urbanismo. Mas isso não o torna um “profissional” do traçado exclusivamente voltado para a construção. Tampouco pensava ele em participar de exposições em museus com esses projetos. Como os Pavilhões de Dan Graham, cuja função pode tanto ser de *shelter* como de *rendez-vous*, Oiticica queria que seus Penetráveis fossem estruturas permanentes em espaços públicos; que

⁴⁰⁷ Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, segunda-feira, 16/10/1978. Ficamos sabendo que “o projeto original estabelecia a criação de uma zona comercial entre a Candelária e a Praça da República e a partir daí, até a Praca da bandeira, seria residencial.” A obra (iniciada em 1941, inaugurada em 1944 pelo Presidente Getúlio Vargas, foi retomada em 1976 e terminou no segundo semestre de 1978) demoliu nesse processo quatro igrejas, o antigo prédio da Prefeitura, alguns bancos, o mercado da Praca Lopes Trovão e a Praça 11, “a que mais provocou reações, inclusive através de música de Herivelto Martins (1942): ‘Adeus Praça 11, adeus / Já sabemos que vais desaparecer.’ É que ali, além de ser um ponto de comércio e moradia, era, também, um lugar de bohemia, a partir da casa de número 111 da Rua Visconde de Itaúna, onde morava Tia Ciata. E foi nesta casa que Donga compôs, em 1923, a música Pelo Telefone, a primeira a levar na etiqueta do disco o nome samba.”

⁴⁰⁸ Arquivo HO. Notas, Texto-legenda para Carla Stellweg. Rio de Janeiro, 19/09/1979.

tivessem uma relação com a escala da cidade; que tivessem um compromisso com a criação de ambientes aptas a abrigar performances.

2. Devolver a terra à terra em Caju-Klemania

Se já havia como traçar linhas de convergência entre o caráter ambiental do Bólide e o Site de Smithson, com Matta-Clark a referência se torna mais incisiva. O bairro do Caju acolhe o primeiro Acontecimento poético-urbano, no dia 18 de dezembro de 1979. A data escolhida usou como pretexto o centenário de nascimento de Paul Klee. Oiticica inventa essa célula a partir de dois núcleos: Apocalipopótese e Éden. O desafio é colossal: o que uma manifestação de rua poderia ter em comum com os abrigos cheios de sensorialidade dos Ninhos?

São descartadas de início eventuais semelhanças entre o Acontecimento poético-urbano e o Happening. E a Manifestação ambiental? Essa Ordem já não abarcava todos os requisitos para a derrubada das modalidades tradicionais da arte (a participação coletiva, a saída da instituição e o caráter transitório da “obra”)? Se fôssemos atualizar o desenvolvimento do Programa HO, o que impede de arrolar Caju-Klemania junto com as seis Manifestações ambientais registradas entre julho de 1965 e agosto de 1968? Desde 1966, sabe-se exatamente o que caracteriza uma Manifestação ambiental: a primeira resultou da fusão de duas Ordens, Núcleo e Bólide; a segunda se constituiu a partir de Penetrável e Parangolé. Com este último, Oiticica formula o Parangolé-programa, em busca de situações mais circunstanciais e menos comprometidas com um Significante.

Ora, por mais complexa que fosse, a acepção de Parangolé apenas tropeçava no problema do urbanismo mas, com a volta ao Rio, Oiticica consegue tirar dela mais uma conseqüência. Deixa amornar a suprema Ordem da Manifestação ambiental, preferindo cunhar um termo, o Acontecimento poético-urbano. Não há nenhuma anotação comparativa, justificando esse desvio, mas algumas hipóteses podem ser levantadas. O ingresso de cada expressão no seu vocabulário conceitual insinua o início de um ciclo. Ademais, o Acontecimento poético-urbano oferece a vantagem de tirar do caminho qualquer vínculo com a ecologia. Prevaecem contudo, no ideário de Oiticica, inquietações próximas de um certo humanismo socialista, a ponto de procurar dissolver as fronteiras entre o *chez-soi* burguês e a vivência coletiva, entre habitat-trabalho-lazer, a ponto também de louvar a organização anti-normativa da favela, na polivalência de seus espaços. Para Caju-Klemania, uma situação

criada para um bairro, são arregimentados artistas, críticos, fotógrafos, cineastas, paisagistas, poetas e designers:

os convites são feitos de acordo com critérios q são:

- a) convidar de preferência indivíduos envolvidos em atividades heterogêneas entre si;
- b) também indivíduos q não exerçam essas atividades de modo formal acadêmico: de preferência propor situações q possam parecer inócuas a princípio -;
- c) procurar dirigir as experiências para uma direção em q o q for feito ou proposto não seja algo q se reduza ao contemplativo ou ao espetáculo: q sejam instaurações situacionais⁴⁰⁹

É certo que Oiticica não dominou as ruas de Nova York, refletidas em seus super-8, nem os usuários do metrô (para quem propôs o uso de capas), assim como exerce ascendência sobre um grupo de pessoas no Rio de Janeiro. No entanto, os Penetráveis e as Proposições para subterranean TROPICÁLIA PROJECTS já eram um complexo de urbanidades. Não se pode esquecer que o último plano de Oiticica, antes de viajar para Nova York, era Barracão, “ambiente total comunitário” que só poderia ser realizado no Rio. Afinal, como o Programa ambiental enfrentou a escala da racionalização de uma babilônia? Teve de fazer alguns ajustes.

O Acontecimento poético-urbano, nesse sentido, acrescenta uma camada à Ordem da Manifestação ambiental: a ociosidade herdada dos remanejamentos da vida industrial das cidades. Da Manifestação ambiental, guarda contudo a dimensão coletiva e a insatisfação com os lugares expositivos, fator que consagra sua posição à margem do mercado. Mas alimenta o combate a concepções institucionalizantes, estimulando alianças entre comunicação social e ocupação do espaço público. Em Nova York, essa aliança foi teorizada e posta em prática, recorrendo a vários agentes da cultura pop — o cinema, o *rock* e a televisão —, por serem capazes de aglutinar um número significativo de pessoas.⁴¹⁰ No Rio, a presença de um cotidiano saturado de imagens não é de todo eliminada, mas as ações de Oiticica demonstram que pretende explorar um novo veio do Ambiental: a paisagem e o monumento, terminologia da família do planejamento urbano.

Disciplina que se dedica a estruturar aglomerações humanas, o urbanismo ganhou evidência no período de reconstrução do pós-guerra. Paralelamente, procurou organizar de maneira lógica os violentos efeitos causados pelo êxodo rural. Na contramão desse rígido

⁴⁰⁹ Arquivo HO. Notas. Rio de Janeiro/Ataulfo, 03/02/1979.

⁴¹⁰ Dan Graham é um artista que estabelece, entre 1965-81, uma série de pontos confluentes com HO, publicando artigos acerca do teatro, da performance, das drogas, do rock, da casa de suburbúbio e do espaço público. Cf. WALLIS, Brian (ed.). *Rock My Religion*. Massachusetts: MIT, 1993 e BROUWER, Marianne, op. cit.

planejamento, Ivan Chitchevlov redige o *Formulaire pour un urbanisme nouveau* (1953), propondo a instauração de “décors mouvants” (ambientes moventes). No final dos anos 1950, o urbanismo dito moderno (de Le Corbusier em particular) recebe uma crítica contundente dos situacionistas, articulada em três eixos: a psicogeografia, a deriva e o urbanismo unitário.⁴¹¹

O convite de Oiticica “para curtir os achados” incide na *démarche* situacionista, ambos empenhados no combate ao tédio da cotidianidade. O recurso da deriva, diferentemente do passeio, permite romper com eixos de circulação que se tornaram habituais:

O programa in progress CAJU propõe aos participantes abordar — tomar o bairro do CAJU como um playground bairro-urbano para curtir os achados

achar-
play!

esse achar-abordar-penetrar é sem fim! não só é ele performado in progress como por etapas de acordo com participantes – propositores/ proposições feitos – abordagens sugeridas – programas limitados e/ou abertos propostos/ idéias formuladas/ etc.

**O CAJU É O GROUND
A PARTICIPAÇÃO DOS
PARTICIPADORES FAZEM
O PLAY**

CAJU GROUND PARA O PLAY!

fazer do CAJU amigo
CAJU AMIGO

aterro de lixo penetrar o

ruína imperial (PRAIA DO CAJU) penetrar a

espera para ser explorado-descoberto penetrar o q

Adquirida a ênfase na temporalidade (que atinge um semblante de plenitude em Quase-cinema), nota-se que Oiticica vem retomando entusiasmo pelo espaço. Um certo situacionismo urbano tonifica sua discussão em torno dos comportamentos em grupos, no

⁴¹¹ DEBORD, Guy-Ernest. A palavra “psicogeografia” é analisada em sua “Introdução a uma crítica da geografia urbana” (in *Les lèvres nues*, nº 6, 1955). Cf. JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003. Sobre a deriva, ver Guy Debord, “Théorie de la dérive”, em *Les lèvres nues*, nº 9, 1956. A definição oficial de “urbanismo unitário” é a seguinte: “Teoria do uso do conjunto das artes e técnicas comprometidas com a construção integral de um meio que está em ligação dinâmica com experiências de comportamento”. Cf. *L’Internationale situationniste*, 1958.

encaixe de uma demora de mais de uma década. Se a sociedade não possibilita a perspectiva alegre de viver em *playgrounds*, será preciso achar, quando não fundar, o lúdico na própria natureza dos bairros — “um labirinto topográfico da paixão delirium ambulatorial”. Esse “achar” é um procedimento típico da teoria da deriva. O Rio de Janeiro se oferece como um campo próprio à “meditação”, escreve Oiticica, pois encontra-se subjugado por um capitalismo insensível às descontinuidades urbanas. Com o desenvolvimento industrial e a marcada divisão da vida em turnos não-comunicantes (o trabalho e o prazer, a esfera pública e a esfera privada), o Rio não escapa a esse estereótipo do consumo. Coerente com os primeiros textos, Oiticica examina a vida cotidiana pelas “margens”, dessa vez pelo “buraco da lacraia”. Essa margem fronteira, na espera de ser explorada-descoberta, até mesmo suprimida, contém uma profusão de pontos heterogêneos. Oiticica reconhece em Caju um relevo psicogeográfico, assim como fora explorada a Avenida Presidente Vargas. Afirma que “todos os pedaços do Rio de Janeiro têm para mim um significado concreto e vivo, um significado que gera essa coisa que eu chamo ‘delírio concreto’: a pedra do açúcar Pérola, a antológica Central do Brasil, as ruas em volta da Central do Brasil, no centro, os morros do Rio, São Carlos, favela da Mangueira, Juramento, esse lugares assim é que eu conheço mais de perto.”⁴¹² Lembramos que projetos no mesmo espírito para “outside garden-parks” haviam sido anunciados. O que está em jogo é mostrar que, a partir de um excesso, a lógica especulativa da cidade acaba por culminar em ausência — outra palavra para designar o abandono urbano. O “Manifesto Caju” coloca novamente em circulação a vontade de apropriação territorial declarada em “Posição e Programa”:

o CAJU é aterro de lixo: é o passado imperial (e tem a casa de D. JOÃO VI q mais parece um chiqueiro caindo aos pedaços): É o BURACO DA LACRAIA: é o cemitério: é porto-cais com pinta de ser de emergência e clandestino ao mesmo tempo: é militar: é hospital de tuberculosos
daí a escolha e a
proposta em aberto pro q der e vier!⁴¹³

Sabe-se que o plano diretor para a conceituação de Caju-Klemania fora preparado a partir da experiência chamada “Delirium ambulatorium”, ocorrida em São Paulo em 1978 dentro do evento coletivo Mitos vadios, organizado por Ivald Granato. Oiticica exorta seus

⁴¹² “A Arte Penetrável de Hélio Oiticica”, entrevista de HO a Ivan Cardoso (1979). *Folha de S. Paulo*, 16/11/1985, p. 48.

⁴¹³ Arquivo HO. Notas. Rio de Janeiro/Ataulfo, 03/02/1979 – Caderno “Caju”. Essas anotações têm uma versão datilografada (11/04/1979).

amigos a expedições sem rumo pela cidade, com itinerários que são inventados *in loco*. Se há um objetivo político a ser ressaltado nessa ação, ele é sem dúvida a ressemantização de regiões apartadas da convivência com um centro. O propósito de “deambular” torna-se o dispositivo essencial para dar uma fisionomia a ambientes desvalorizados por uma logística burguesa, e talvez até para conseguir extrair poesia dessa descontinuidade. A conversão de certas áreas da cidade em *playground* traz uma saída, tanto hedonista quanto ética, ao problema da imobilidade do indivíduo diante da paisagem. O jardim, para Oiticica, é um lugar ativo e uma totalidade em si. O “meditar” é uma ação, e o é em contraplano à contemplação. Como a deriva, refuta as nostálgicas noções de *promenade* e *flânerie*, pois parte-se de uma determinação de base para cada ação; isto é, o fato de não haver um rumo predefinido não significa que o “delirium ambulatorium” fosse uma marcha à toa.

Não obstante, muitas distinções separam Oiticica da Internationale lettriste criada em 1952. Há sobretudo um descompromisso com a promessa, que só poderia ser utópica, de transformar a vida em obra de arte. Novamente, Oiticica opera um desvio em relação à matriz, ao não referir-se precisamente à deambulação. O que ouvimos de “delirium ambulatorium” está muito mais próximo da vibração do termo “ambulatório”. Por conseguinte, há um dado que o aproxima da trajetória clínica de Lygia Clark. É como se ambos difundissem uma espécie de tratamento capaz de colocar o acamado em pé e o fazer sair do lugar. Infeccionado, o bairro invade os muros institucionais da enfermaria. Termos como “recuperado” e “regenerante” reforçam uma conotação médica aplicada ao espaço público. O Mundo-abrigo se despoja metaforicamente dos leitos:

O meu approach ao CAJU se deu pelas vias do delirium ambulatorium recuperados-regenerante (como de resto toda a penetração nas diversas áreas da cidade do RIO):

O RIO é a cidade ideal q amalgama níveis/ bairros/ regiões totalmente diversas num campo urbano só:

o
RIO é o paraíso do delirium ambulatorium!

pelo

delirium

ambulatorium não só saio da quase-imobilidade do workshop-fermento como dou conseqüência às aspirações ali nascidas: se não só conseqüência – mais – meditação delas (das conseqüências; dos projetos fomentados; dos pequenos vislumbres do “que quero fazer”):

pelo

delirium

ambulatorium o campo urbano/ o campo visual-ambiental/ o campo humano são approached de um modo totalmente free (mais perto das transformações criativas do q antes) como também sem compromisso:

sem conseqüência:

É A

BUSCA DA FALTA DE CONSEQÜÊNCIA:

É O NÃO-

PROGRAMA!:

o delirium

ambulatorium é nesse caso a contínua meditação dos momentos transitórios de vida-criação: das aspirações mais carnalmente palpáveis: um desfiar from the bottom of being:

pelo delirium

ambulatorium é o campo urbano transformado naquilo que L. CLARK chamaria do objeto relacional (será?):

a

cidade

do RIO DE JANEIRO vai-se transfigurando em campo-meditação: um labirinto topográfico da paixão delirium ambulatorial!:

pelo

delirium ambulatorium a meditação é conduzida pelo corpo-pé: é a paixão – meditar – andar q no workshop / ermetal [?]⁴¹⁴ gera maquetes-labirintos de topografias criadas: é a mesma paixão q me fez deslocar o campo pictórico do quadro para o espaço e a destruir o pictórico empobrecido de séculos de parede para a proposição de um espaço-sítio novo e totalmente aberto à exploração criativa: àquilo q fez MALEVITCH declarar

LET

REJECTION OF THE OLD WORLD OF ART BE TRACED ON THE PALMS OF OUR HANDS

Mais adiante, Oiticica escreve que precisa “aos poucos destrinchar esse nó-vislumbre de New York”. Quais são os fios que tramam o nó?

2.1. Objeto relacional

Por um lado, Oiticica tenta localizar o Objeto relacional de Lygia Clark no campo urbano. Depois de “nostalgia do corpo”, esse ingresso é insólito no Programa ambiental, mesmo que fertilizado pelas ressonâncias clínicas de “delirium ambulatorium”. Insólito pois marca o momento em que Lygia se desliga das experiências coletivas instauradas em Paris e acentua uma abordagem individual. De algum modo, as intervenções urbanas de Oiticica são vítimas da mesma incompreensão que acomete a obra de Lygia quando esta passa a dar

⁴¹⁴ Original ilegível.

consultas em sua casa.⁴¹⁵ Ora, os *Objetos relacionais* começaram a ser criados em 1966, dentro de uma perspectiva estética (o objeto, o sensorial, a fragmentação do corpo), e somente adquirem uma finalidade terapêutica cerca de dez anos depois.⁴¹⁶ Há portanto uma autonomia do sentido formal dessas peças a ser defendida pelo simples fato de anteceder qualquer conotação relativa a tratamentos de problemas psicossomáticos.

Importa agregar valor afetivo ao meio geográfico, argumentam os situacionistas. Transposto no modelo da Lygia, isso significa dizer que a relação estabelecida com cada elemento do campo urbano, pedaços brutos arrancados da calçada por exemplo, pode ser vivida como “parte viva do sujeito”, isto é, “perdendo a condição de simples objeto”.⁴¹⁷ “Será?”, pergunta-se Oiticica dentro de parênteses. Com essa dúvida, fica evidenciada uma assimetria de objetivos que o separa dos *Objetos relacionais*. Interessada em ativar o núcleo psicótico do sujeito quando o incita a uma linguagem pré-verbal, Lygia usa esse material para implantar um método terapêutico próprio de “estruturação do self”. No Ambiental de Oiticica, a aceção do coletivo nunca é traduzida em termos de “expressão corporal”, proposição de natureza intimista, mas em termos de influência da economia geográfica sobre o comportamento afetivo dos indivíduos (definição da psicogeografia). No caso de Lygia, é difícil falar em intervenção concreta na vida pública, exceção feita a *Cabeça coletiva* (1975) que buscou proporcionar trocas na rua:

Uma estrutura de madeira compartimentada forma uma grande cabeça. Em cada compartimento, a artista distribuía materiais muito diversos. Na base, uma abertura permite encaixá-la na cabeça de um participante, apoiando-a nos ombros. A cabeça se encontrava na casa da artista, onde iam com frequência seus alunos. Eles foram acrescentando novos objetos aos compartimentos da cabeça: frutas, cartas de amor, biscoitos, sapatos, fitas de tecido, dinheiro etc. Pouco a pouco, a cabeça foi convertendo-se num depósito de coisas ímpares e heterogêneas. Deste modo surgiu seu nome definitivo: *Cabeça coletiva*. Posteriormente foi levada à rua e “servida” pelos participantes: iam tirando os objetos do interior e os distribuía entre as crianças

⁴¹⁵ Para entender a passagem da Lygia-artista para a Lygia-terapeuta, cf. ROLNIK, Suely. “O híbrido de Lygia Clark”. In: *Lygia Clark*, op. cit., pp. 341-348. “É a própria Lygia que comenta assim sua proposta com os *Objetos relacionais* numa entrevista [a Wilson Coutinho, para o *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15/12/1980]: ‘É um trabalho fronteira porque não é psicanálise, não é arte. Então eu fico na fronteira, completamente sozinha’”.

⁴¹⁶ Gina Ferreira estabeleceu uma relação desses *Objetos relacionais* (cf. *Lygia Clark*. Op. cit., pp. 332-333). São eles: almofadas leves, almofadas leves-pesadas, almofadas pesadas, grande colchão, cobertor, objetos feios com meias calças, objeto de semente, objeto de pedra e ar envolto por uma rede, pedrinha (seixo envolto por uma rede), respire comigo, saco plástico cheio de água, saco plástico cheio de ar, saco plástico cheio de areia, conchas (grandes e pequenas) e tubo.

⁴¹⁷ “Objeto relacional”. In: *Lygia Clark*. Op. cit., p. 319.

e adultos que passavam na rua. Esta proposta foi chamada inicialmente por Mário Pedrosa, *Cabeça cosmogônica*.⁴¹⁸

Em toda a sua trajetória, Lygia convive com a questão da instabilidade dos limites, processo contínuo de introversão e extroversão. A dinamização entre o interior e o exterior é o vetor que norteia o conjunto da obra, em particular os *Bichos* e *Caminhando*. Mas bem antes desses trabalhos, uma maquete realizada pela artista em 1960 traduzira para a escala da casa a mobilidade da fronteira. *Construa você mesmo o seu espaço a viver* expõe um espaço transformável, com uma circulação diferenciada no decorrer do dia e à noite.⁴¹⁹ Se parece haver um “situacionismo tardio” em Caju-Klemania, a essa matriz deve-se somar a possibilidade que Lygia abre, no início dos anos 1970, quando conceitua uma “arquitetura biológica e celular”.⁴²⁰ “Nada de local *a priori*”, explicou: “Na medida em que mais pessoas participam, ela toma um sentido coletivo global. Ela pode se desenvolver não importa onde, nos parques, nas ruas, na casa de vocês”. Não obstante, as pesquisas de Lygia se concentraram antes na célula da casa do que no complexo arquitetônico.

Nesse sentido, os desígnios de Barracão em nada se assemelham à experiência comunitária que Lygia pretendia desenvolver e até colocava em prática. Pela sua própria trajetória na Mangueira, entre outros motivos, Oiticica tem condições de desenvolver o amplo sentido urbano da “arquitetura biológica e celular”. Tomando o Caju como terreno experimental, trabalha efetivamente com fatores exteriores — o indeterminado.

2.2. Artista trágico

Por outro lado, o “nó-vislumbre” de Oiticica reintroduz o conceito nietzscheano de “artista trágico”, núcleo duro presente em suas primeiras anotações mas que recebe nova abordagem com a publicação de *Nietzsche et la philosophie* de Gilles Deleuze.⁴²¹ Oiticica procura calcar suas vivências em Nova York em uma definição que o interessa particularmente: a de que o artista trágico, “longe de ser um pessimista, afirma tanto a alegria

⁴¹⁸ Lygia Clark, op. cit., p. 312.

⁴¹⁹ Fragmento de “Lygia Clark: exposição neconcreta III”. *Jornal do Brasil*, 27/04/1961, Rio de Janeiro. Reproduzido no catálogo *Lygia Clark*, op. cit., pp. 180-181.

⁴²⁰ “O corpo é a casa: sexualidade, invasão do ‘território’ individual”. In: *Lygia Clark*, op. cit., pp. 247-248. Texto publicado posteriormente em francês em “L’homme, structure vivante d’une architecture biologique et cellulaire”, *Rhobo* n° 5-6, Paris, 1971.

⁴²¹ Arquivo HO, caderno “Caju”. “em NOVA IORQUE / na metade da década em algum notebook (consultar depois) descobri q o artista trágico nietzscheano não existira mas q estava em processo de instauramento / SILVIANO SANTIAGO me chamou a atenção para q os filósofos franceses novos teriam abordado-restaurado NIETZSCHE para o momento — dito e feito: caiu-me nas mãos o livro de DELEUZE sobre NIETZSCHE e só esta semana descobri-li a abordagem do artista trágico q faz”.

como o que é problemático e terrível”. Idéia ainda imprecisa, porém vertiginosa; Oiticica nesse momento associa seu próprio questionamento da representação, assim como o de “espectador distante”, à instauração do artista trágico. As palavras de Deleuze o ajudam a confirmar que o Participador pode vir a encarnar esse artista trágico na acepção nietzscheana, conjectura despojada de “instinto de vingança, psicologia, história, metafísica e moral”:

Dionysos affirme tout ce qui apparaît, “même la plus âpre souffrance”, et apparaît dans tout ce qui est affirmé. L’affirmation multiple ou pluraliste, voilà l’essence du tragique. On le comprendra mieux, si l’on songe aux difficultés qu’il y a à faire de tout un objet d’affirmation. Il y faut l’effort et le génie du pluralisme, la puissance des métamorphoses, la laceration dionysiaque. Quand l’angoisse ou le dégoût surgissent chez Nietzsche, c’est toujours en ce point: tout peut-il devenir objet d’affirmation, *c’est-à-dire de joie?* [...] Ce qui définit le tragique est la joie du multiple, la joie plurielle. Cette joie n’est pas le résultat d’une sublimation, d’une purgation, d’une compensation, d’une résignation, d’une réconciliation: dans toutes les théories du tragique, Nietzsche peut dénoncer une méconnaissance essentielle, celle de la tragédie comme phénomène esthétique. Tragique désigne la forme esthétique de la joie, non pas une formule médicale, ni une solution morale de la douleur, de la peur ou de la pitié.⁴²²

Nesse momento, Oiticica quer injetar no Ambiental “a forma estética da alegria”. Talvez tenha sido nesse sentido que o artista considerou a possibilidade de abraçar o Objeto relacional. Oiticica já não faz mais a apologia do herói como nos anos 60. O sentido do trágico o desloca para uma marginalidade sem herói. E isso em nada deprecia a força do Programa *in progress*; a formulação não traz consigo o registro da falta, da negatividade a ser superada. Trata-se de um herói múltiplo ou pluralista, como diria Nietzsche. Hendrix ocupa esse lugar, na posição de herói alegre, leve, que dança e joga.⁴²³ Sua vida não precisa ser justificada. Já a figura de *Cidadão Kane*, no filme de Orson Welles, emerge para Oiticica como último herói romântico, “quando este toma posse do jornal-herança que lhe cai às mãos na maioridade”:

esta (a declaração de princípios) é a espinha ético-dorsal do herói romântico: é ela que rege o seu super-ego altamente refinado: e ela que lhe confere individualidade de certo

⁴²² DELEUZE, Gilles. “Le tragique”. In: *Nietzsche et la philosophie*. Paris: P.U.F., 1962, pp. 19-20.

⁴²³ DELEUZE, Gilles, op. cit., p. 20: “C’est pourquoi Nietzsche renonce à la conception du drame qu’il soutenait dans *l’Origine de la tragédie*; le drame est encore un pathos, pathos chrétien de la contradiction. Ce que Nietzsche reproche à Wagner, c’est précisément d’avoir fait une musique dramatique, d’avoir renié le caractère affirmateur de la musique: ‘Je souffre de ce qu’elle est une musique de décadence et non plus la flûte de Dionysios (EH, III, “Le cas Wagner”, I). De même, contre l’expression dramatique de la tragédie, Nietzsche réclame les droits d’une expression *héroïque*: le héros gai, le héros léger, le héros danseur, le héros joueur (VP, III, 191, 220, 221; IV, 17-60). C’est la tâche de Dionysios de nous rendre légers, de nous apprendre à danser, de nous donner l’instinct de jeu.”

modo democrática: e ela q erigiu o herói romântico: KANE é o último desses heróis já nos nossos dias e é ele q torna impossível-inútil a repetição desse herói: ORSON WELLES fez dele o meta-herói romântico q se consome numa brasa de impotência romântica: assim como uma nuvem q se desfaz até sumir: daí q cheguei à conclusão de q o herói romântico é o q faz da declaração de princípios um MANIFESTO: o MANIFESTO se alimenta desse estopo: é por isso ineficaz e espúrio hoje

daí

o MEMORANDO

(um continuum do dia-a-dia): um pré-programa

um

pré-

programa q vislumbra o problema do artista trágico partindo de NIETZSCHE e focalizando em nova luz-visão ao considerar q este (o artista trágico) se instaura no nosso século paulatinamente não sendo ele um revival de nada q houve antes (não se trata de remontar à GRÉCIA p. ex.): a INSTAURAÇÃO DO ARTISTA TRÁGICO COMEÇA COM O DESAPARECIMENTO DO HERÓI ROMÂNTICO!⁴²⁴

Com a sentença do “desaparecimento do herói romântico”, Oiticica acerta suas contas e deixa de pagar tributo à mitificação feita em torno de Tropicália. É nesse sentido que seu telurismo ganha em complexidade. Caju-Kleemania é apenas um fenômeno, entre os demais, no Programa HO mas, dependendo do modo como é proposto, terá um sentido outro. Deleuze, referindo-se à filosofia de Nietzsche, usa a expressão “pluralismo essencial”. O Programa ambiental, com essa idéia do pluralismo, reencontra a “mais alta conquista da filosofia, a conquista do verdadeiro conceito, sua maturidade, em vez de sua renúncia ou infância”.⁴²⁵ Quando fez tábula rasa das categorias estéticas, a serviço dos conformismos modernos, já estava trabalhando contra uma progressão genealógica. Não há como estabelecer uma hierarquia entre Cosmococa e Caju-Kleemania, ambos programas igualmente in progress. Em cada caso, o Participador pode refazer a ação. Não se trata nunca de restituir um estado primitivo mas de comemorar a multiplicidade do momento inaugural. Pois sendo sempre pré-programa — ou quase-programa ou supra-programa — jamais será *revival* ou re-ativo. Oiticica transcreve as seguintes linhas de Deleuze como desfecho ao pensamento trágico:

numa apoteose monumental conclui DELEUZE o capítulo sobre o PENSAMENTO TRÁGICO (NIETZSCHE ET LA PHILOSOPHIE):

“Le joyeux message est la pensée tragique; car le tragique n’est pas dans les récriminations du ressentiment, dans les conflits de la mauvaise conscience, ni dans les contradictions d’une volonté qui se sent coupable et responsable. Le tragique n’est même pas dans la lutte contre le ressentiment, la mauvaise conscience ou le nihilisme. On n’a jamais compris selon Nietzsche ce qu’était le tragique: tragique = joyeux.

⁴²⁴ Arquivo HO. Caderno “Caju”.

⁴²⁵ DELEUZE, Gilles. Op. cit., pp. 4-5.

Autre façon de poser la grande équation: vouloir = créer. On n'a pas compris que le tragique était positivité et multiple, gaité dynamique. Tragique est l'affirmation: parce qu'elle affirme le hasard et, du hasard, la nécessité; parce qu'elle affirme le devenir et, du devenir, l'être; parce qu'elle affirme le multiple et, du multiple, l'un. Tragique est le coup de dés. Tout le reste est nihilisme, pathos dialectique et chrétien, caricature du tragique, comédie de la mauvaise conscience.⁴²⁶

Devolver a terra à terra, o trabalho de Oiticica para Caju-Klemania, realiza plenamente a disseminação. Consiste em colocar terra preta dentro de uma forma de madeira (80 x 80 cm) e retirar a forma. Eis o lance de dados: pegar terra de um lugar (Jacarepaguá) e transportá-la para outro (o Aterro do Lixo do Caju); caberia ao Participador, valorizado enquanto “artista trágico”, reconhecer-se como herói e agir; e, ao agir, ambular de uma zona para outra para vivenciar uma situação infinitamente mais dinâmica que o “pisar na terra” de Tropicália.

Poucas fotografias documentaram essa ação, uma das raras que, curiosamente, nunca foi reconstruída. No entanto, é ela que funda a Ordem do Contra-Bólido. Dessa vez, a cuba não tem fundo, o que permite que seu conteúdo entre em contato com o ilimitado do solo geográfico — uma outra forma de ler o *Poema enterrado* de Ferreira Gullar. Tendo como pano de fundo o *Branco no branco* de Malévitch, a visualidade desse quadrado de terra sobre terra refina nossas lembranças de uma pintura de puro pigmento. Refina mais ainda o quadrado dos *Magic Squares*. Oiticica faz uma descoberta revolucionária para multiplicar os sujeitos poéticos pelo mundo, a de que os lugares mudam de lugar. A ação de transportar a terra de um lugar para outro contribui na reconfiguração da utopia em heterotopia.

3. Linhas de derrapagem

O artista multiplica suas atividades: planeja labirintos sensoriais para o Parque Ecológico do Tietê, acompanha cada cena das filmagens de *HO*, de Ivan Cardoso, além de enviar notas regulares à coluna de Nelson Motta, fiel à sua propensão para fazer circular as idéias. Esse período se caracteriza também por uma disposição a dialogar com interlocutores internacionais. Mantém uma correspondência com Carla Stellweg, do jornal *LAICA*, na qual parece abrir uma exceção ao discutir a incidência da performance na sua trajetória: tanto Apocalipopótese como os Acontecimentos poéticos-urbanos seriam incluídos nessa acepção, desde que fosse sob a perspectiva de dissolver a condição de espectador.⁴²⁷

⁴²⁶ Arquivo HO. Caderno “Caju”, p. 41.

⁴²⁷ Arquivo HO. Carta para Carla Stellweg. Rio de Janeiro, 04/01/1980. Cabe observar que HO prossegue a divulgação dos artistas brasileiros, reforçando, em particular, o trabalho de Lygia Pape.

Em meio a essa efervescência, Oiticica perde uma aposta, a sustentação pública do trabalho. É o que acontece com seu PN28 *NAS QUEBRADAS*, em São Paulo, em maio de 1979. Parecido com uma maquete ampliada na escala humana, o PN28 mostrava uma passarela simples, com um dos estrados muito íngreme, para ascender a um labirinto com chão coberto de terra e cascalho. Mas, após o encerramento da exposição, o artista desconfia que o trabalho tenha sido jogado no lixo “por causa da hostilidade e ignorância dos promotores”.⁴²⁸

Aos poucos, o Programa começa a derrapar. Enquanto a forma contendo uma terra exterior consegue territorializar um *playground* no centro do Caju, a água corrente de *Rijanviera* transborda. Em julho de 1979, Oiticica alenta a ambição de dar prosseguimento à Whitechapel Experience com o Méridien-Experiência, constituído de Penetrável e trilha sonora mesclando Jimi Hendrix e samba do morro. Montado dessa vez dentro de um hotel cinco estrelas para turistas, “Rijanviera” é uma “palavra-conglomerado” construída a partir de uma citação de James Joyce em *Finnegan's Wake* sobre o Rio de Janeiro, “Riviera in Januero”. Na mesma circunstância, Lygia Pape apresentou seus *Ovos de vento*, instalação que foi destruída pelo público no dia da inauguração. *Rijanviera* enfrentou problemas técnicos e foi interdita devido a um vazamento de água. Não é difícil imaginar o grau de frustração resultante desse acidente na montagem, seguida de uma quebra de expectativa em relação ao Participador. A inoperância de *Rijanviera* escancara as dificuldades quanto à eficácia do espaço construído, viragem crítica dentro do Programa.

Qual era a intenção de Oiticica? “Não é um retrato da cidade, nem mesmo uma tematização a partir da Cidade Maravilhosa. É muito mais uma reinvenção da cidade em um espaço limitado criticamente, a ser experimentada sensorialmente pelas pessoas, através das pedras, areia e água que têm uma profunda afinidade com o espírito e a paisagem do Rio de Janeiro, tanto quanto os pedaços de suas ruas, casas, barracos — que sugerem e remetem cada um aos significados pessoais que cada um daqueles pedaços tem para cada um [...].”⁴²⁹ Trata-se de uma montagem que faz alusão à cidade e que portanto remete à instalação de escombros no banheiro do artista (*Av. Pres. Vargas Kyoto/Gaudi*). Nos dois casos, a discussão é o jardim, para além da paisagem que integra um projeto urbanístico:

⁴²⁸ Arquivo HO. Notas. Rio de Janeiro, 19/09/1979. HO envia fotografias a Carla Stellweg com legendas explicativas de seu PN 28. Esse Penetrável foi refeito para a exposição da Galerie Nationale du Jeu de Paume em Paris (1992) e, dez anos depois, na mostra “Hélio Oiticica: Obra e Estratégia”, organizada por Luciano Figueiredo (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro).

⁴²⁹ MOTTA, Nelson. *O Globo*, 04/07/1979.

o PENETRÁVEL é um tipo de obra q foge das categorias comuns de escultura e pintura: o primeiro foi construído em 1969: são obras nas quais o espectador participa entrando (daí o nome PENETRÁVEL), andando por elas, manipulando portas e/ou placas, etc.: em LONDRES em 1969 (WHITECHAPEL GALLERY) foi construída uma série de PENETRÁVEIS e exigia q as pessoas tirassem os sapatos para neles entrar (ÉDEN): nesse novo projeto o mesmo vai acontecer só q numa escala mais individualizada: as pessoas q deverão entrar na obra terão que tirar os sapatos e caminhar pelo fio d'água q corre na passarela: e também caminha na areia e sobre a brita: trata-se nesse caso de brincar-apreender sensações não só visuais como também táteis-corporais como se o PENETRÁVEL fora (e o é) um jardim-síntese para um ambiente-fechado: não uma “representação de jardim” mas um amálgama-jardim puramente inventado.⁴³⁰

Avizinha-se do “jardim pedagógico”, noção que acrescenta à discussão da experiência a história da formação (*Bildung*). Talvez o jardim-de-infância, junto com sua piscina, pudessem ser evocados como área de lazer com finais educativos (“brincar-apreender sensações”). O traço situacionista permanece em relevo, a construção de uma ambiência para o comportamento sendo sua palavra de ordem. Talvez o tendão de Aquiles esteja no fato de que Oiticica, que pertence às ruas, põe-se a operar com signos da exterioridade em ambientes não somente confinados mas comprometidos com uma lógica burguesa de felicidade. Como introduzir, nessas condições, um agir experimental? Em dez anos, Whitechapel vista *a posteriori* regride da posição de heterotopia para a utopia perdida das vanguardas. Nota-se um grau agudo de temeridade para aceitar a dissolução do papel do artista na sociedade capitalista. A perda do caráter pioneiro da arte é um problema que Lygia Clark denunciara no início da década: “No próprio momento em que ele digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazeres do futuro. atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais.”⁴³¹ Indo mais longe, o antigo parceiro das invenções do artista, Ferreira Gullar, manifesta um distanciamento drástico em relação às experiências sensoriais em curso. Não mede seu ceticismo diante da eficácia de ambientes móveis e artificiais, desacreditando o sonho de reintegrar o indivíduo a uma totalidade — a desagregação dos sentidos dominando em toda parte:

Vai para Macaé que lá tem água, tem pedra, tem cheiro e árvores, não é aqui no 10º andar do Hotel Méridien que isto será reintegrado. A intenção é boa, mas o caminho é errado. Não é chegar no Méridien de terno e gravata, tirar os sapatos e andar durante três minutos por ali e achar que voltou. isso é brincadeira. Aliás, este negócio de

⁴³⁰ Arquivo HO. “Para press-release do MÉRIDIEN”. Rio de Janeiro/Ataulfo, 25/05/1979.

⁴³¹ “O corpo é a casa: sexualidade, invasão do ‘território’ individual”. In: *Lygia Clark*, op. cit, p. 248.

parangolé também foi bobagem. Se tá no fim acaba e começa de novo. Vai para a escola de samba onde a porta-bandeira tem uma capa cheia de bordados barrocos que quando roda brilha, é lindo e é do povo⁴³²

De fato, Oiticica não consegue nesse projeto transcender a instância da representação. Tendo que rivalizar com o presente exuberante da praia como fenômeno vivo e contínuo, *Rijanviera* cai no logro de reproduzir a contradição. Onde ficara o repúdio aos “promotores da arte”, especialistas do lazer programado?

Ora, o segundo e último Acontecimento poético-urbano, Esquenta pro Carnaval recupera o elo perdido. Talvez não haja exemplo mais radical de apropriação e de renúncia ao papel do artista. Essa manifestação pública aproxima-se perigosamente do teor político de Crelazer. Oiticica volta às ruas e escolhe o morro da Mangueira, às vésperas do Carnaval, onde apresenta *A Tua na minha*, um véu a ser usado não somente envolvendo o corpo mas a cabeça. Pode-se dizer que não faz rigorosamente mais nada. Sua tarefa maior consiste em ressignificar o período que antecede a saída das escolas de samba para a avenida, “inventar um paralelo poético ao Carnaval”, escreve no dia 30/01/1980 para o press-release. Naquele tempo, ainda era possível afirmar que o Carnaval era uma festa profana e não um *happening* sofisticado. Para acompanhar esse último salto, é preciso perceber que Oiticica não se apóia no desfile das escolas, mas exclusivamente no samba. “O ensaio”, escreve, “é samba tanto quanto a grande parada do carnaval”.⁴³³ Só o ensaio consegue manter vivo o objetivo do samba durante o ano todo — donde o samba é uma atividade experimental. Sem o operador-vida, abre-se o alçapão do conceito e perde-se o teor propositivo. Transposto para o Programa *in progress*, é como se Oiticica tivesse um outro vislumbre, o da indiferenciação entre a Ordem e a Manifestação.

Práticas artísticas não são desvinculadas de imperativos externos, tecendo relações com diversos agentes sociais no fluxo de sua elaboração formal. Quando se trata de urbe ou ecossistema, a moeda que tem valor é a troca entre artistas e não-artistas, a colaboração interdisciplinar. Codificado na sintaxe de hoje, há dois termos que procuram recuperar as intervenções urbanas dos anos 60-70: o “laboratório” e o “*chantier*”. Mais do que oferecer uma substituição ao local de execução da obra, desviam a atenção do “produto” para os

⁴³² Revista *Guia das Artes*, São Paulo. Entrevista de Ferreira Gullar a Maria Alice Milliet. Embora a recepção crítica de Jorge Guinle Filho a respeito de *Rijanviera* tenha sido positiva, é preciso questionar o fundamento de seus argumentos. Há sem dúvida algum falso quando lemos: “Eu senti que eram como uma *representação* [grifo nosso] de você sair da praia, de pés molhados, atravessando a avenida, vendo os carros passar, para entrar depois no Méridien e apreciar uma *exposição já ocorrida* [grifo nosso].” Cf. “A última entrevista de Hélio Oiticica”, in *Interview*, São Paulo, abril de 1980, p. 84.

⁴³³ Arquivo HO. “SAMBA and MANGUEIRA” (para a *Vogue* italiana). Rio de Janeiro/Ataulfo, 30/05/1979.

processos de produção. A palavra “laboratório” nutre a ambição de redesenhar o perfil de atividades de uma instituição artística.⁴³⁴ O *chantier* seria seu contrapeso na escala urbana, a céu aberto. Difícil de ser traduzido, o termo provém da indústria de construção (imobiliária) e reaviva o imaginário construtivista. É um território marcado por um sentido de coletividade, em transformação permanente. Originalmente, remete a um significado operário, tido como um dos mais desqualificado no mundo social. Esse “canteiro de obras”, uma área da cidade arada como se fosse o ateliê do artista, possibilita outras relações de produção, de duração tão indeterminada quanto a própria vida. O Caju e a Mangueira celebraram a possibilidade de fazer do atelier um *chantier*. A maioria das Proposições de Oiticica, de volta ao Rio, o conduzem às ruas, “retirando o artista do marasmo budento dos ateliês”.⁴³⁵ Um “laboratório em obras”, carregado de tempo mítico sem deixar de ser investido de tempo real, com inevitáveis perdas de controle, eis a síntese residual das experiências de Lygia e Hélio: Objeto relacional com Acontecimento poético-urbano.

Sem se deixar afetar pela atemporalidade, continuaram esticando a linha da deriva — o “amomento” das “situações circunstanciais”. A fragilidade que acompanha o efêmero explica de certo modo o silêncio crítico em torno de suas últimas manifestações. O Brasil é inepto para acolher pesquisas quando sabemos que o rastro depende de publicações. Com Oiticica, a atitude torna-se forma no bom sentido, e antecipa reivindicações que só recentemente caíram nos gabinetes da cultura, como a troca entre artista e sociedade e a ocupação de espaços públicos⁴³⁶ — a mais de vinte anos do legado conceitual dos Penetráveis de subterranean e dez anos de Caju-Klemania.

⁴³⁴ “Laboratorium”, projeto realizado pelos curadores Hans Ulrich Obrist e Barbara Vanderlinden, na Antuérpia, a partir de 1999. Com contribuições de Bruno Latour (sociólogo e filósofo), Carsten Höller (cientista e artista) e Luc Steels (cientista), a discussão do “ateliê do artista” levantou um conjunto abrangente de indagações, tais como: o que é um laboratório de dança, de escrita, de ciência? O laboratório foi despido de sua antipática ressonância cientificista, esse rigor metodológico e cognitivo com única finalidade de comprovar uma verdade pré-determinada. A palavra pretende mais livremente apontar para um campo que ativa e aproxima experimentações artísticas e científicas. Nas palavras de Obrist: “como começa uma experiência? Uma experiência tem fim? Onde ela se torna pública, onde seu resultado ganha aceitação pública? Pode um experimento falhar?”

⁴³⁵ Arquivo HO. “Para o livro de Antonio Manuel sobre o corpo e implicações na arte etc.”. Rio de Janeiro, 28/08/1978.

⁴³⁶ Na França, as “Friches” designam um território sobre o qual está concentrado um esforço de reinvestimento cultural, fenômeno que remete às investigações pelos subúrbios feitas por Gordon Matta-Clark e HO. A escolha se pauta em espaços industriais desativados, capazes de proporcionar novas formas de urbanidades. Para acompanhar essa experiência, sugerimos o termo “terreno baldio”, locução da mesma família que o “canteiro de obras”. Há um caos implícito na expressão “en friche” que também pode ser ouvido em “en chantier”. Essas formas de ocupação já caminham nos países europeus, e a Alemanha foi pioneira nesse sentido, para uma irrevocável “institucionalização”, sobrevivendo com o apoio de recursos oficiais. O Estado tem mão forte nessas questões, administrando a arte pública como um valor patrimonial. No Brasil, nos últimos anos, a política

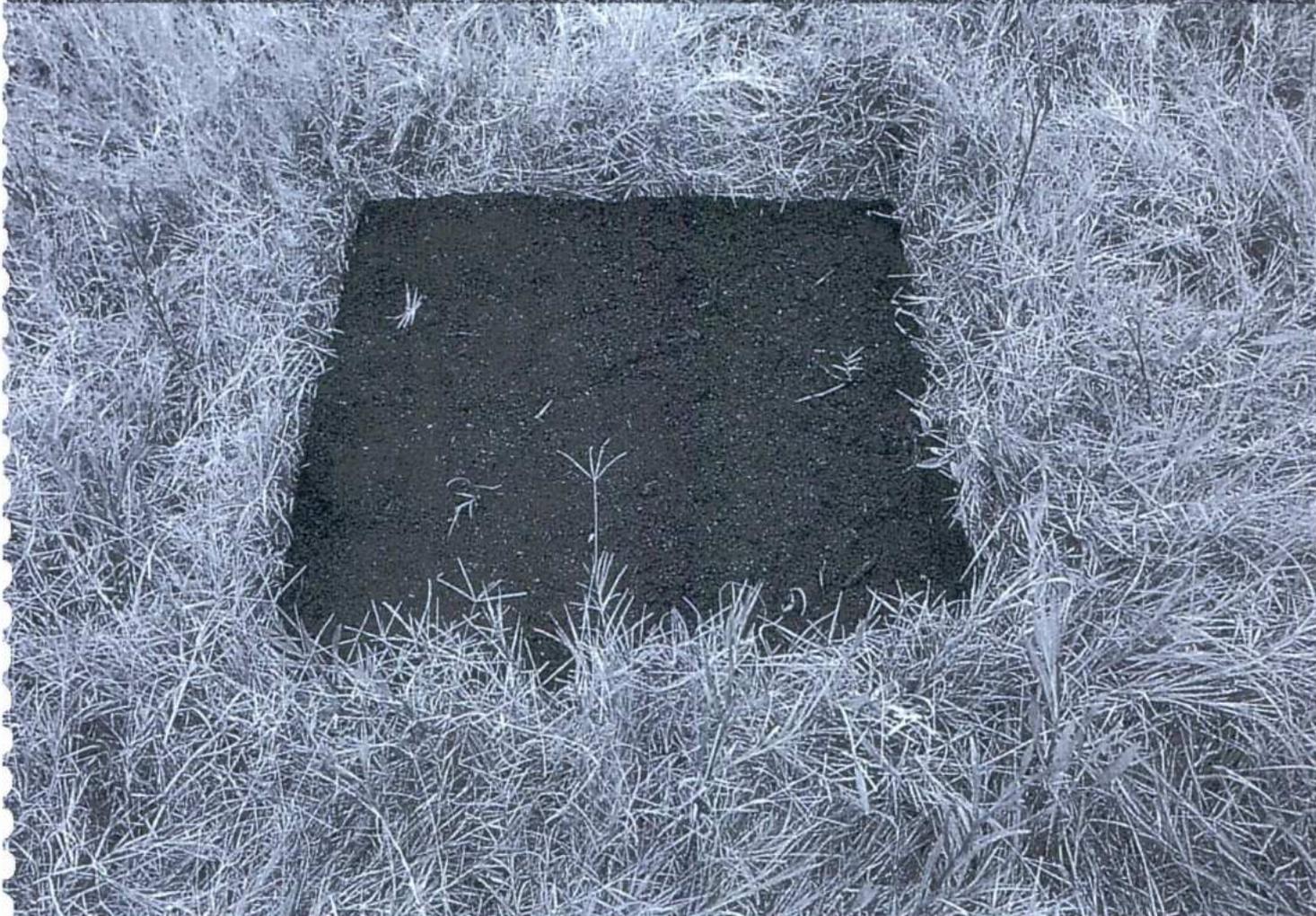
Oiticica soube evitar a etapa que constituiria a próxima armadilha do desenvolvimento histórico da arte: o processo de institucionalização de construções em subúrbios para abrigar a arte contemporânea. Sua reivindicação não pode ser confundida com uma exigência por “novos espaços”, cuja vocação fatalmente se voltaria para as tarefas de um “centro cultural”, mas por uma territorialidade, ou vivência, do espaço público. Nesse viés marginal de Oiticica podemos encontrar o diferencial explosivo entre sua ocupação territorial e as visadas institucionais. De novo, *museu é o mundo*.

A inscrição territorial é o aspecto a ser sublinhado nesse momento do Programa ambiental. Se há uma disciplina que Oiticica estaria tangenciando (além da música, da dança, do teatro, da performance, do cinema), cuja complexidade começa a ser avaliada, é sua contribuição crítica ao desenvolvimento irracional dos fenômenos urbanos.⁴³⁷ O que significa enfatizar a apropriação de novos “sítios”, *playgrounds*? O território se distingue da área geográfica por ter uma jurisdição. O “não-lugar” seria sua antinomia em linha direta, indicando a falta de ocorrência. O Programa HO emite o ruído da grilagem, trocando a noção de “propriedade” pela de “posse”. Essa ocupação configura uma espécie de jurisdição selvagem que Oiticica estava empreendendo quando se refere ao samba (“comunhão entre disponibilidade e ambiente”), ecoando em palavras como “comportamento” e “crepáticas”. Portanto, a mudança entre os Penetráveis dos anos 60 e aqueles dos anos 70 está na exacerbação da participação “social-ambiental” do indivíduo.

Na Quarta-Feira de Cinzas, contudo, os “novos espaços” caminham para uma institucionalização, rumo a uma encruzilhada fatal, e o elástico do Experimental não suporta a curva.

cultural abdicou de sua responsabilidade pública e abriu seus cofres para leis de incentivos fiscais a serviço de estratégias empresariais.

⁴³⁷ JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Rioarte, 2001.



Hélio Oiticica com Jorge Salomão, *Contra-Bólido Devolver a terra à terra*, Rio de Janeiro, 1979
Cf. Catálogo "Hélio Oiticica"

CONCLUSÃO

CAMPO EXPERIMENTAL E ESTADO DE VIGÍLIA



B15 Bólido-vidro 4, Terra, 1964
Cf. Catálogo "Hélio Oiticica"

Além de “Bodywise” e “Mundo-abrigo”, há um outro capítulo importante em *Newyorkaises*, que já continha esboços em andamento, chamado “Experimentalidade brasileira”. Não por acaso, esse Bloco só começa a ganhar contornos um ano após a articulação de toda a COSMOCOCA — programa in progress.

MEU SONHO é q
COSMOCOCA a cada fragmento se modifica e
acaba por formar como q uma GALÁXIA
de INVENÇÃO de manifestações individuais
poderosas:

LUZ Q INTENSIFICA:

MAIS LUZ:

O sonho, a partir de 1973, é expandir a radicalidade para o outro lado do mundo dos objetos, sem que esse “além da arte” signifique um lugar remoto, utópico. Entende-se com isso que Cosmococa corresponde a um projeto mais ambicioso do que uma simples instalação de artista. “Cosmo” significa ordem e mundo; Cosmococa instaura uma experimentação coletiva expandida à estrutura do universo. É o reino da simultaneidade, em oposição ao da representação: o tempo se manifesta em processos de “contiguação” e “cosmoguação”; o espaço da contigüidade já diz “contato”. Oiticica deixa bem claro que essa posição não significa que “todas as pessoas devam se tornar artistas”.⁴³⁸ Aquele notório desinteresse pela história da arte já não é mais assunto de pintor ou escultor: atinge todas as supostas “inovações”, não há “obras” no pleito, nem para as “belas artes”, nem mesmo para o cinema — apenas “situações” de um tempo.⁴³⁹ Esse tempo, tão reivindicado para a gênese de uma obra não-representativa, com Mondrian e Malévitch à guisa de pedras fundamentais, esse tempo agora é soberano e conquista uma premissa posta em 04/09/1960: “A obra não quer ligar o homem ao cotidiano que ele repugnou, conciliar o temporal com o eterno, e sim *transformar esse cotidiano em eterno* [grifo nosso], achando a eternidade na temporalidade.” E qual seria a finalidade de Cosmococa, senão a transformação do cotidiano em eterno? Colocada sobre os trilhos de Eisenstein e Godard, a Cosmococa iria alimentando

⁴³⁸ Arquivo HO. “para MUNDO ABRIGO”. Nova York, 27/10/1973 – NTBK 4/73, p. 94.

⁴³⁹ “se cinema tivesse sido ‘belas artes’ tinha ficado no nível de projeção de imagens fotograficamente belas [...] mas ‘inovar’ a forma de cinema-linguagem leva a um tipo de consideração ainda mais drástico: leva a pensar em algo assim como massagear o coração de um morto esclerosado para q este possa viver mais algumas horas, ou dias, ou mesmo anos: algo assim como devorar todas as conquistas da linguagem-cinema incorporando-as e etapa por etapa se anulando ao negar a etapa precedente”. Arquivo HO. Nova York, 02/07/1973 – NTBK 2/73, p. 11.

o q chamaria de CAMPO EXPERIMENTAL no q defino como EXPERIMENTALIDADE BRASILEIRA: a existência de tal CAMPO é real e forte: com o tempo virá mostrar-se mais forte do q a de PARIS (insuperada): o BRASIL é mais ignorante q PARIS mas menos limitado culturalmente e menos provinciano: como diz MÁRIO PEDROSA o BRASIL é um país CONDENADO AO MODERNO⁴⁴⁰

Essa sentença de Pedrosa repercute na acepção política da palavra “cotidiano”. Aquilo que se faz todos os dias não é uma condenação à repetição do mesmo, mas à construção desse “eterno” que o Brasil não possui. As linhas de 1960 selam compromisso com a duração dos estados provisórios, a exata definição do moderno. *Ainsi il va, il court, il cherche.*⁴⁴¹ Cada célula da Cosmococa se encontra banhada em “transitório”, “fugidio” e “contingente”.

Condenado ao moderno no Brasil, mas com ponto de referência em Nova York, o Programa ambiental precisa enfrentar os efeitos da “diluição”. Pouco antes de viajar, em fevereiro de 1970, Hélio Oiticica dedica um texto ao problema, intitulado “Brasil Diarréia”, que justamente abre com o “destino de modernidade”.⁴⁴² Põe o dedo na ferida quando denuncia o processo de diluição. Sua crítica não se atém a situar na disseminação da fórmula a responsabilidade da “doença típica brasileira”. O antropófago não teme a deglutição; a pop não teme a repetição; Mário Montez não teme o clichê — portanto o perigo da diluição é outro: “estamos na fase máxima das borrações: o empastelamento retro-formal”. Diluir significa reduzir a concentração de uma força, força de propor mudanças, significa portanto ver as proposições perderem intensidade e radicalidade — ver um Dionísio debilitado.

“Sou contra qualquer insinuação de um ‘processo linear’; a meu ver os processos são globais”, continua Oiticica em “Brasil Diarréia”. Levará essa posição com ele em Nova York, para pensar o Programa ambiental. Quando afirma que não quer fazer história, não está abdicando das idéias de modernidade e vanguarda, ao contrário. Para uma “transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes”, será preciso livrar-se da ilusão de unidade, herdeira de uma dialética forjada a partir de etapas sucessivamente negadas. É no método que reside o ardil: na expansão institucionalizada da cultura, arrumada de modo a ter as formas do passado codificadas como “conquistas estéticas” — e, assim, o não-determinado cai no não-lugar.

⁴⁴⁰ Arquivo HO. Notas. Nova York, 03/09/1973 – NTBK 4/73, pp. 72-73.

⁴⁴¹ BAUDELAIRE, Charles. “Le peintre de la vie moderne”. In: *Écrits esthétiques*. Paris: Union générale d’Éditions, 1986.

⁴⁴² Esse artigo só ganha publicação em 1973, na revista *Arte Brasileira Hoje*, quando HO já está instalado em Nova York.

Ora, o lugar não poderia ser mais concreto. O Experimental ergue-se do “sub-sub”, de uma proposição que valoriza o subterrâneo, isto é, “assume toda a condição subdesenvolvimento”, para fomentar uma crítica sem transigência à linearidade e à finalidade. Quando escreve “Experimentar o Experimental” (1972), sinaliza que o “potencial-experimental gerado no brasil” se oferece como única saída “anticolonial / não-culturalista”. Oiticica se refere aos “escombros híbridos da ‘arte brasileira’”, denunciando com isso várias noções em crise, notadamente a da autenticidade das raízes e das totalizações históricas. A âncora é lançada na definição encontrada em John Cage: “a palavra ‘experimental’ é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido.” Parafrazeando Cage, as notas de Oiticica insistem que “experimentar não é mais preparar algo para um resultado acabado mas já algo em si”. Indo adiante nessa direção, depara-se com a necessidade de um “processo-mosaico”⁴⁴³ e mostra que a justificativa de cada etapa não é a “preparação para a etapa seguinte”. A lógica do mosaico é descrita como uma marcha em “formação descontínua e algo q se concretiza como tal.”⁴⁴⁴ O que vale, ressalta Oiticica, é o “processo como processo experimentado”, assim como a razão de fazer *Mangue-Bangue* se justificaria no simples “prazer de filmar”.

Sabe-se que essa “estrutura em formação descontínua” provém também da matriz da Aldeia global de McLuhan, na qual o fragmento tem independência e autonomia, na qual ainda a repetição (de um ato, palavra ou imagem) pode vir a ser um artifício importante para expor o ponto crítico em que a linguagem padece.⁴⁴⁵ Em janeiro de 1974, o conceito de “vigília” ganha destaque nas anotações por ser um estado que permite a “indiferença atenta” e propõe a simultaneidade.⁴⁴⁶ Nisso reside o valor de um sonho acordado. Segundo Oiticica, “essa pre-condição é o q de mais semelhante possa haver com um ‘comportamento de artista’: aberto às descobertas e invenções: indiferença que não é distanciamento da vida mas condição de abertura para situações q favorecem descobertas: indiferença porque não se está preocupado em querer ‘saber’ nada: VIGÍLIA é deixar de ser espectador em busca de migalhas de saber acumulado: flutuar acima das limitações da terrinha/cultura”.

⁴⁴³ Cabe assinalar a proximidade entre as palavras “mosaico” e “conglomerado”, ambas orbitando no glossário de HO.

⁴⁴⁴ Arquivo HO. Notas. Nova York, 02/07/1973 – NTBK 4/73, p.13.

⁴⁴⁵ Essas considerações acerca do Experimental e da necessidade da Não-narrativa procuram justificar *Mangue Bangue*, “quase home-movie hippie-turístico-em família”. Cf. Arquivo HO. Notas. Nova York, 02/07/1973 – NTBK 4/73, p. 16.

⁴⁴⁶ Arquivo HO. “não ser espectador” (proposição para Silvano Santiago). Nova York, 06-07/01/1974 – NTBK 4/73, pp. 105-108.

Mas é em trecho de *Saint Genet, Comédien et martyr* de Jean-Paul Sartre que Oiticica efetivamente acha a sustentação teórica para sua idéia de Programa in progress. Se a premissa “propon propon” é da ordem do indeterminado, isto é, não se deixa capturar pela narrativa linear, a “ilusão retrospectiva” torna-se imprescindível para explicitar a imagem do mosaico:

When the individual takes one path rather than another, ‘the retrospective illusion’ then detects in them the premonitory signs of discover or decides to regard them only as inconsequential deviations. Inversely, our inventions are mainly decisions and clarifications. What we think we discover in a moment of clarification and insight is what we have been inventing for years, bit by bit, absent-mindedly as it were without being completely involved.⁴⁴⁷

A ambigüidade que reside entre uma “auto-consciência” e uma “ausência de si”, como se estivéssemos agora diante de um método intencional e involuntário ao mesmo tempo, permite a Oiticica inserir suas invenções tanto para frente como para trás do Programa, uma vez que está in progress: “Discovery and insight would then be a levelling of the inventing process to consciousness”. A descoberta só se apresenta depois para seu inventor, mas aparece *como se* fosse a projeção de uma necessidade interna e incontornável. Nesse percurso, as demarcações se apresentam como “fragmentos-Blocos q são totalidades q se justapõem como um crescimento e não numa seqüência linear lógica”.

Ao radicalizar seu teor propositivo, o Programa desmonta então as seqüências cronológicas. Se “nada de novo para a arte” surge após Whitechapel é porque Oiticica desvia seu interesse da arte a fim de enfrentar outras quimeras: “encerrei minha época de fundar coisas, para entrar nessa bem mais complexa de expandir energias, como uma forma de conhecimento ‘além da arte’; expansão vital, sem preconceito ou sem querer ‘fazer história’ etc.”⁴⁴⁸ Dirige essas linhas a Lygia Clark, sabendo que ainda desconhece a relevância de seu alcance.

Ora, o arquivo atesta que Oiticica continua se expressando a partir do “sim dionisíaco” que caracteriza o estado de invenção, de vislumbres e descobertas. Afinal, com quais categorias continua trabalhando? Não seria o caso de pensar que o artista deixou-se levar pelo canto do “eterno retorno” nietzscheano”, tal como entendido por Deleuze?⁴⁴⁹ Nada mais

⁴⁴⁷ Versão citada originalmente em inglês.

⁴⁴⁸ Carta para Lygia Clark. Londres, 23/12/1969. In: *Cartas 1964-1974*. Op. cit., p. 129.

⁴⁴⁹ DELEUZE, Gilles. “Conclusions sur la volonté de puissance et l’éternel retour”. In: *L’île déserte et autres textes*. Paris: Minuit, 2002, p. 169: “Et comment expliquer qu’il y ait du nouveau dans l’idée qu’il n’y a rien de nouveau? L’éternel retour n’est certes pas négation du temps, suppression du temps, éternité intemporelle. Mais comment expliquer qu’il soit à la fois cycle et instant: d’une part continuation, d’autre part itération? d’une part

apropriado do que afirmar que o Programa HO “avança negando e incorporando proposições” para elucidar uma atitude contrária à progressão linear dos conceitos.⁴⁵⁰ O movimento de “incorporação” é o que melhor traduz a resistência aos processos de diluição: toda a sua escrita pode ser caracterizada por um trabalho incessante de inclusão e de anexos, com a vontade de agregar mais massa ao conglomerado.

Seria possível imaginar o Programa estruturado à imagem arborescente de raízes com copas? Isto é, cabe evocar as noções de origem e fim? Os Metaesquemas ora “representam obras de início, antes da época neoconcreta”, ora são vistos deflagrando o fim do quadro e da representação. Recapitulando uma linha do tempo que Oiticica nunca traçaria, é possível enxergar uma ampliação do sentido ambiental dos Bilaterais (1959) aos Relevos espaciais (1960), destes para os Núcleos e Penetráveis (inícios em 1960), para os Bólides (1963), que levariam ao Parangolé (1964) e culminaria na primeira Manifestação ambiental (1965). Mas o método que Oiticica reivindica não se circunscreve em “fases” ou etapas estanques umas das outras: “As proposições nascem e crescem nelas mesmas e noutras — a idéia da construção do Barracão se ergue mais uma vez como uma possibilidade urgente, como a consolidação de um pensamento torre, espinha dorsal do que chamo crelazer.”⁴⁵¹

A especificidade da *démarche*-oiticica consiste em permutar a posição de cada ponto; cada conceito acaba reaparecendo no Programa, ora em tom dominante, ora recessivo, mas nunca com igual acento em relação ao plano todo. Se um certo encadeamento emerge, em outro instante esfumaçará as fronteiras, tornando-as aptas a acolher sua condição de mutante, migrando até para outras órbitas. Assim, “célula-máter” designa cada nó propositivo de sua malha conceitual: a matriz é uma filha e “cada coisa engravida a outra”.⁴⁵²

Eis o problema de historizar as invenções de Oiticica. Dotadas de espírito randômico, não se apresentam na linearidade, nem garantem uma definição fixa. É como se, *a posteriori*, estivessem *intuídas de início*, só que uma vez realizadas nunca retornam a seu sentido de origem, já acrescentando sua camada de vivencial, por menor que seja. Em notas de 07/11/1978, enquanto está conceituando o Ready Constructible, Oiticica tem o vislumbre do vislumbre: consegue fisgar “aquilo que se vislumbrava antes como ambiental”. Não somente

continuité du processus d'un devenir qui est le Monde, d'autre part reprise, éclair, vue mystique sur ce devenir ou ce processus? d'une part recommencement continuuel de ce qui a été, d'autre part retour instantané à une sorte de foyer intense, à un point 'zéro' de la volonté?”.

⁴⁵⁰ Cf. FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. O argumento é retomado no artigo “A música nos labirintos de Hélio Oiticica”. In: *Revista USP*, nº4, dezembro, janeiro e fevereiro de 1990, pp. 45-54.

⁴⁵¹ Arquivo HO. “As possibilidades do crelazer”. Rascunho redigido em Paris, 10/05/1969. Publicado na revista *Vozes*, Petrópolis, 6/08/1970.

⁴⁵² Carta de HO à Lygia Clark. Nova York, 11/07/1974. In: *Cartas 1964-74*, pp. 225-233.

Ready Constructible, mas agora o Programa todo conquista a seguinte definição: “um exercício da concreção do não concluído”.

É um salto a ser considerado na trajetória. O Programa ambiental, assim como fora definido em 1966, era um manifesto pela “apropriação”, o guia-corrente da criação de ambientes: “aproprio-me delas ao menos durante algumas horas para que me pertençam e dêem aos presentes a desejada manifestação ambiental”. Em 1978, Oiticica aventa “algo sem escala”. O terreno é barrento, escreve; não se trata agora de apropriar-se do espaço mas de “fundar o espaço”. O horizonte desse estágio (a palavra mais adequada seria “estado”) do Programa se conjuga no futuro anterior, lembrando um campo elástico que se alonga, se curva e até mesmo se comprime. Não importa se Oiticica enuncia o conceito antes ou depois de colocá-lo em prática: será lançado num oceano que “rói suas margens”, dizem Deleuze e Guattari.

Oiticica embaralha todos os nomes, as classes, as categorias. Inicialmente, por exemplo, “Invenções” era o termo para designar placas quadradas e monocromáticas de 30 cm, que aderem à parede⁴⁵³; aos poucos, a terminologia ganha o conjunto de Telas brancas, Bilaterais e Relevos espaciais (estes dois últimos, por sua vez, já contribuía para adensar a teoria do Não-objeto de Ferreira Gullar). Em 1979, o termo “estado de invenção” tem a capacidade de reunir de frente para trás tudo o que teria sido feito e pensado.⁴⁵⁴ Basta saber que quando prepara os estudos do Grande Núcleo não se lança na construção de um Núcleo novo e especial para ser merecedor dessa Ordem: Grande Núcleo designa a fusão dos NC3 (1960-61), NC4 (1960-62) e NC6 (1960-63). Ora, numa lógica evolutiva, como pensar a natureza de cada nucléolo?

Contra os presumidos processos de esgotamento ou entropia, contra a sociedade de consumo que exige um artista “produtivo”, Oiticica inventa renomeando, faz autofagia a partir de seu núcleo próprio — o mesmo Grande Núcleo nº 1, esboçado em 1960, corresponde à Manifestação ambiental nº 1 (apresentada em 1965). Esse Programa interrompe-se no Brasil, quando o artista morre sem conseguir implantar as proposições conjecturadas em Nova York.

Não se pode encerrar o Programa HO dentro de uma genealogia dada *a priori*, sob risco de perder a velocidade de suas invenções e de descorporificá-las. Reconstruir uma linha

⁴⁵³ “Pequena carta dialética sobre a transição da cor do quadro para o espaço”, 1962, texto considerado uma versão preparativa para “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade” (in: *AGL*, pp. 50-63). Ver também o capítulo “Das *Invenções* à *Invenção*” de Celso Favaretto, em *A invenção de Hélio Oiticica*. “Organizar o delírio”, defendia o compositor Pierre Boulez.

⁴⁵⁴ Arquivo HO. “Entrevista para Ivan Cardoso”. 1979. Reproduzida em *Folha de S. Paulo*, “A arte penetrável de Hélio Oiticica”, 16/11/1985.

cronológica limita o trabalho no *dentro* do Programa, naquilo que Deleuze e Guattari chamariam de transversalidade: “o que conta num caminho, o que conta numa linha, é sempre o meio, não o começo nem o final.”⁴⁵⁵ Assim, tanto Parangolé como Cosmococa podem ser tomados aleatoriamente como “alianças” dentro de uma malha teórica que se abre em rede: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança.”⁴⁵⁶

A genialidade dessa armação finíssima reside em distribuir a tensão em unidades cuja fatura conceitual compreende a arte e a política, o Brasil e o mundo. Cada Invenção equivale a outra, cada uma tem força propulsora para pôr o movimento em marcha. Imaginemos um fio só, formado por carreiras tramadas horizontal e verticalmente. Cioso da noção de “obra aberta”, Oiticica fala precisamente em “mata-borrão” para acompanhar sua idéia de Barracão. Não há melhor imagem para visualizar cada nova proposição sendo absorvida junto às demais, antigos líquidos de uma mancha hoje indivisível. O Programa põe à disposição de seus navegantes “múltiplas entradas”, mapa construtivo mas não reprodutor:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de sempre ter múltiplas entradas; [...] Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre “ao mesmo”. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida “competência”.⁴⁵⁷

Qualquer palavra desse glossário é um gatilho em potencial capaz de acionar o dispositivo HO e puxar a malha toda. A prova dos nove pode ser conferida na escrita de Oiticica, pois toda a estrutura do Programa sai de parágrafos que se coordenam com o recurso de setas ou dois pontos. Abrir dois pontos não serve apenas para introduzir um predicado explicativo; devemos compreender todas as orações como sendo seqüenciais, sem considerar

⁴⁵⁵ DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, Champs, 1996, p. 37.

⁴⁵⁶ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1, São Paulo: 34, 1995, p. 37.

⁴⁵⁷ *Idem*, p. 22.

nenhuma delas como absoluta ou subordinada. Um tipo de encadeamento discursivo, feito apenas de imbricações, foi proposto para subterranean TROPICÁLIA PROJECTS:⁴⁵⁸

PN são penetráveis: de 1960 em diante: contato não-contemplativo: espectador transformado em participante: proposições em vez de ‘pieces’: propor propor: práticas não-ritualísticas: o artista não mais como criador de objetos: propositor de práticas: descobertas apenas sugeridas em aberto: proposições simples e gerais não ainda completadas: situações a serem vividas.

repertório: coleção de proposições para diferentes projetos: idéias-célula não destinadas a um determinado fim-solução: propor propor também como nas outras experiências: imagens-abertas ‘apresentadas’ sem ser ‘representação’ de algo ‘significante’: imagens-repertório poeticamente dadas.

A experiência é responsável por borrar o traço contínuo da narrativa. Quase-cinema exemplifica essa idéia com excelência. A “história mitológica que começa e vai e se emaranha sem linearidade nenhuma” faz parte do projeto de Oiticica. Outra explicação a favor dos desenvolvimentos não-seqüenciais, embora prosaica, encontra-se no uso da cocaína: “isso é da conta do pó eu começo uma coisa emendo na outra...”.⁴⁵⁹ Em anotação de 1974, Oiticica explica a razão de organizar *Newyorkaises* por Blocos ou “seções”, sem preocupar-se em montar uma continuidade. Conta para Augusto de Campos o processo de trabalho de seu amigo Quentin: “quando está com o material todo pronto, ele joga tudo no chão, embaralha tudo outra vez, de repente as coisas tomam outro rumo [...] de repente é uma coisa que tava numa outra sessão que deve estar na outra que lá se enriquece mais...”.

Trata-se de interpretar sua “hierarquia de Ordens” como uma hierarquia móvel. O Programa HO não entrega um elemento puro e, sendo a obra toda vivencial, isto é, da ordem da experiência, as Proposições articulam presenças compostas. Metáforas líquidas permeiam os escritos do artista que afirma ser o desaguadouro sua meta, “melhor q a saturada ‘SÍNTESE’.”⁴⁶⁰ A rede do pescador é evocada com freqüência, objeto lançado num espaço ainda em construção, que não é pré-dado, invenção contínua de possibilidades. Apanhar os corpos que caem na rede nos remete à descrição de Deleuze para o entendimento da filosofia:

A filosofia é um construtivismo, e o construtivismo tem dois aspectos complementares, que diferem em natureza: criar conceitos e traçar um plano. Os

⁴⁵⁸ HO deixa instruções expressas para grafar “subterranean” em caixa baixa, sempre sublinhado, e “Tropicália Projects” inteiramente em caixa alta. Arquivo HO, documento sem data, início dos anos 70 (datação aproximada).

⁴⁵⁹ Arquivo HO. “Héliotape” (para Augusto de Campos). Nova York, março de 1974. O estado de vigília é mencionado como um “estranho estado” que poderia ser gerado por drogas.

⁴⁶⁰ Arquivo HO. Notas. Nova York, 18/11/1974.

conceitos são como vagas múltiplas que se erguem e que se abaixam, mas o plano de imanência é a vaga única que os enrola e desenrola. O plano envolve movimentos infinitos que o percorrem e retornam, mas os conceitos são velocidades infinitas de movimentos finitos, que percorrem cada vez somente seus próprios movimentos.⁴⁶¹

O Programa HO é uma esponja que chupa o entorno para dentro de suas mil fibras. Nesse “plano de imanência”, “atmosfera”, “horizonte” e “reservatório”, “meio indivisível ou impartilhável”,⁴⁶² os conceitos que Oiticica introduz se desdobram em Proposições e estas passam a tornar possíveis os acontecimentos. Para Deleuze, “é preciso inventar, criar os conceitos, e nisso há tanta criação e invenção quanto na arte ou na ciência”⁴⁶³. Em Oiticica, essa tarefa se reveste de uma dimensão política. Arrancar a arte de uma dimensão individual burguesa para jogá-la no campo social significa jogá-la na experiência real, dotando-a de uma existência subterrânea (molecular e rizomática) contra formas arborescentes de poder. O artista, envolvido com todas essas questões; escreve: “participar político é participar na vida: ser politicamente vivo é estar vivo: aspirar à felicidade: à não utopia”.⁴⁶⁴

O “sonho secreto” de 1966 ganha estatuto de “sonho acordado” em 1974.⁴⁶⁵ De Programa ambiental para Programa de vida, o Programa HO descortina como politizar o sentido do Experimental: “A meu ver, a arte sempre tem um caráter político, principalmente quando é uma coisa altamente experimental, que propõe mudar. Uma proposta de mudanças das coisas sempre tem um caráter político. Mas eu não acho que, automaticamente, haja um ativismo político só porque é arte.”⁴⁶⁶ Embora vinda de outra trajetória, Lygia Clark apresenta um balanço similar: “Se eu fosse mais jovem, faria política. Sinto-me por demais à vontade. Integrada demais. Antes, os artistas eram marginalizados. Hoje, nós, os propositores, estamos muito bem colocados no mundo. Conseguimos sobreviver — apenas propondo. Há um lugar para nós na sociedade. Existe um outro tipo de pessoas que prepara o que vai acontecer, outros precursores. A eles, a sociedade continua a marginalizar.”⁴⁶⁷

⁴⁶¹ DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 51.

⁴⁶² PRADO JR., Bento. “A idéia de ‘plano de imanência’”. In: ALLIEZ, Eric (org.), pp. 308-9: “O plano de imanência é essencialmente um *campo* onde se produzem, circulam e se entrecrocamos os conceitos.”

⁴⁶³ DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: 34, 1992, p. 45.

⁴⁶⁴ Arquivo HO. Documento sem data: “um pensamento político ou a participação nascem organicamente como a planta na planta do pé no mundo dos conceitos no dia a dia”.

⁴⁶⁵ Arquivo HO. Nova York/Babylonest, 31/03/1974 – NTBK 4/73, pp. 55-60.

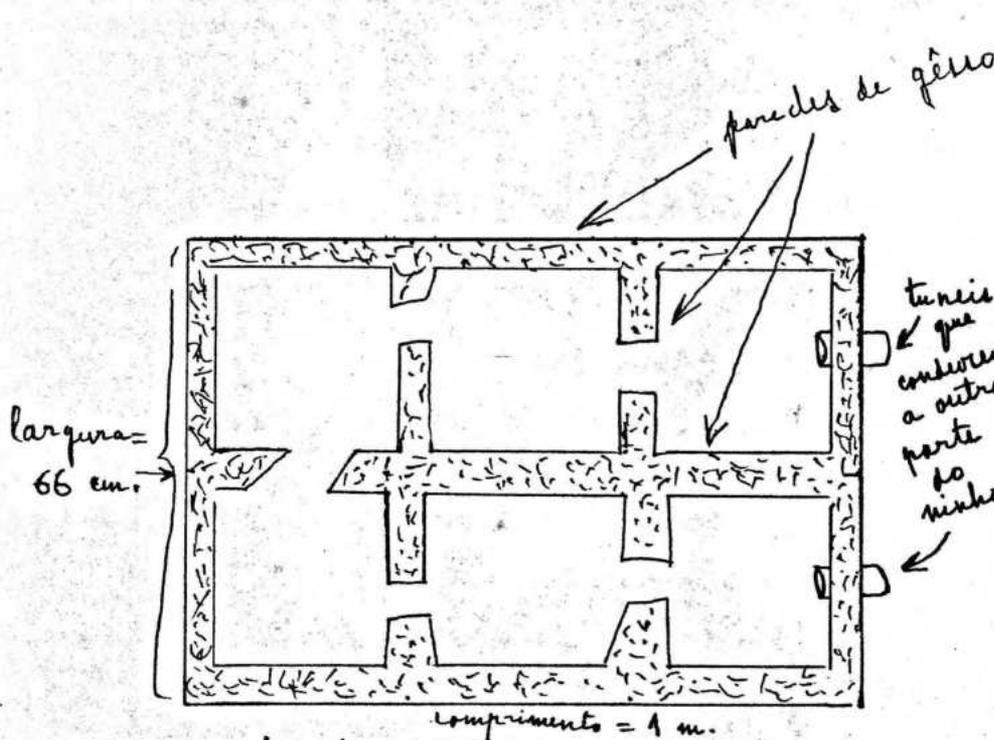
⁴⁶⁶ Entrevista realizada em 14/02/1980, Rio de Janeiro.

⁴⁶⁷ CLARK, Lygia. “Estamos domesticados?”. In: *Livro-obra*. Rio de Janeiro, 1983. Essa “domesticação” do caráter anti-conformista dos anos 60 e 70 aparece também nas críticas de Dan Graham à profissionalização do mundo da arte: “What actually was great about the 60s and the 70s I think were the rock and performance clubs. Now what they want to do is to combine the music in the clubs in a crossover with galleries. They have a kind of fantasy idea of the 60s. Also in the 90s everybody thinks big is better and in the 60s, the idea was to do things for

Esse Experimental, que se implanta à maneira de um “circo contínuo comunitário”, tem em John Cage a figura do prestidigitador. Com ele, Oiticica aprende que se estruturar a obra seguindo as prerrogativas do tempo, conseguirá englobar o fora. São enfatizadas ações instantâneas porque podem assimilar o fluxo ligeiro da vida e se afastar definitivamente da finalidade de criar ou deixar objetos.⁴⁶⁸ Tamanha valorização da experiência trouxe inúmeros desafios a seus herdeiros espirituais; a começar por um trabalho cuja existência física demanda nada mais nada menos que uma permanência eventual.

nothing, to defeat the system of value.” (cf. “Four Conversations: December 1999–May 2000”, BUCHLOH, Benjamin H. D. e GRAHAM, Dan. Op. cit., p. 84).

⁴⁶⁸ Arquivo HO. Notas. Nova York, 16/06/1973 – NTBK 1/73, p. 9: “Quando proponho um shelter para a época de minha obra de MANIFESTAÇÃO AMBIENTAL, na verdade proponho o fim do ‘museu’ ou da ‘coleção privada’, ou melhor, quero mostrar q essas obras não se destinam a esses fins”.



As paredes e o chão deverão ser de gesso, pois, o gesso é que proverá a humidade às formigas. O chão será coberto por um vidro mais espesso do que o de cima.

cobrindo o labirinto das formigas terá um vidro fino, e essas paredes terão uma altura de 20 cm. que irá do chão do ninho (também de gesso) até encostar no vidro, de modo que nenhuma formiga fique entre o vidro e a parte de cima das paredes, pois, assim, transportam de um lado ao outro do labirinto por cima das paredes e não pelas passagens.

BIBLIOGRAFIA

Arquivo Hélio Oiticica

Programa Hélio Oiticica. Disponível para consulta na internet em www.itaucultural.org.br
[acesso direto via www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=6]

Textos de HO

- “Cor, tempo e estrutura”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26/11/1960. Suplemento Dominical.
- “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. *Habitat*, nº 70, São Paulo, dez. 1962.
- “Informe sobre escultura de Fernando Jackson Ribeiro”. *Gabriela*, nº 1, p. 6, Rio de Janeiro, 1964.
- “Bases fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’”. Catálogo da mostra “Opinião 65”, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1965.
- “Parangolé: da Antiarte às Apropriações ambientais de Oiticica – Posição e Programa” (julho de 1966). *GAM*, nº 6, Rio de Janeiro, mai. de 1967.
- “O aparecimento do suprasensorial na arte brasileira”. *GAM*, nº 13, Rio de Janeiro, 1968. Publicado também no *Correio Braziliense*, Brasília, 02/03/1968.
- “O Objeto – Instâncias do problema do Objeto”. *GAM*, nº 15, Rio de Janeiro, fev. 1968.
- “Texto sobre Sami Mattar”, *GAM*, nº 15, Rio de Janeiro, fev. 1968.
- “Apresentação da cultura/ loucura Brasileira”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14/07/1968.
- Intervenção no debate “Apresentação da Cultura/ Loucura Brasileira”. MAM/RJ, 10/06/1968. Reproduzido no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14/07/1968.
- “Gerchman: a face do terceiro mundo”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09/11/1968.
- “O sentido da vanguarda do Grupo Baiano”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24/11/1968.
- “Vergara”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28/11/1968.
- Catálogo da exposição na Whitechapel Gallery, Londres, 1969, com texto de Guy Brett.
- “On the discovery of Creleisure”. *Art and Artist*, Londres, vol. 4, nº 1, abr. 1969.

- “A obra aberta”. *Cadernos brasileiros*, Rio de Janeiro, nº 53, p. 69, mai./jun. 1969.
- “A obra, seu caráter objetal, o comportamento”. *GAM*, nº 18, Rio de Janeiro, 1969. Publicado ainda em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 06/03/1970. Suplemento *Jovem*.
- “Os objetos-ideogramas de Gerchman”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21/03/1970. Catálogo da mostra “Information”. Nova York, Museum of Modern Art, 1970.
- “Entrevista com Lucas Mendes”. *Fatos e Fotos*, nº 495, pp. 44-47, Rio de Janeiro, jul. 1970. Entrevista. In: AYALA Walimir (org.). *A Criação Plástica em Questão*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- “Capinam e Oiticica”, entrevista com a equipe do Pasquim. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 06/03/1970.
- “Cultura brasileira fora do Brasil” (inclui três artigos: “As possibilidades do Crelazer”, “Barracão”, “LDN”). *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, ano 64, nº 6, ago. de 1970.
- “Babylonests”. *Flor do Mal*, Rio de Janeiro, out. 1971.
- Heliotapes* nº 1, 2 e 3. Diálogos com Haroldo de Campos. *Flor do Mal*, nº 3, 4 e 5. Rio de Janeiro, 1971.
- “New York, June 10, 1971”. *Presença*, nº 1, Rio de Janeiro, nov. 1971.
- “subterranean TROPICÁLIA” (projeto 1). *Changes*, nº 70, Nova York, 15/02/1971.
- “Metaesquemas 57/58”. Folheto da exposição na Galeria Ralph Camargo, São Paulo, 1972.
- “Carta a Waly Salomão”. *Pólen*, nº 1, Rio de Janeiro, 23/01/1974.
- “Nosferato” (1972). *Navilouca*, Rio de Janeiro, 1974.
- “Experimentar o Experimental” (1972). *Navilouca*. Rio de Janeiro, 1974.
- “Brasil Diarréia” (1970). In: GULLAR, Ferreira. *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- Catálogo de exposição de Rubens Gerchman. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, out. 1973 / e Museu de Arte de São Paulo, mar. 1974.
- “Carlos Vergara”. In: *CARLOS Vergara*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 (col. Arte Brasileira Contemporânea).
- “Hélio Oiticica está de volta”, entrevista para Cleuza Maria. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08/03/1978.
- “O artista da terceira margem”, entrevista para Gardênia Garcia. *Arte Hoje*, ano 2, nº 16, Rio de Janeiro, out. 1978.
- “Situação da vanguarda brasileira”. *Arte em Revista*, nº 1, p. 31, São Paulo, mai./ago. 1979.

- Intervenção no debate “Artes Plásticas dos anos 60”. Centro de Estudos e Arte Contemporânea; Idart; Museu de Arte Moderna de São Paulo, 25/10/1979.
- “Inside the other side”. *Vogue-Brasil*, nº 43, pp. 144-151, São Paulo, 1979.
- “Helio Oiticica”, Journal. *Southern California Art Magazine*, Art in Latin America, nº 25, pp. 39-41, Califórnia, nov./dez. 1979.
- Entrevista para Heloísa Buarque de Holanda / Carlos Alberto M. Pereira (1979). *Patrulhas ideológicas*, Mar. Reg. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- “A última entrevista de Hélio Oiticica”, entrevista a Jorge Guinle Filho. *Interview*, São Paulo, abr. 1980.
- “Regresar la tierra a la tierra”, *Artes Visuales*, Mexico, nº 24, maio 1980.
- “Subterranea” e “Subterranea 2”. *Artes*, nº 71, São Paulo, jan./fev./mar. 1981.
- “Carta para Waly Uáli Sailormoon – 24 agosto 74”. *Arte em Revista*, nº 5, São Paulo, mai. 1981.
- “Neyrótika” (1973). In: CANONGIA, Lygia. *Quase cinema (Cinema de Arte no Brasil, 1970/80)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- “Correspondência com astros; sobre estrelas” (Nova York, 1971); “Oiticica: Exposição? Eu Não!” (Nova York, 1971); “Vocês preferem Aroldo de Azevedo ou Haroldo de Campos?” (Nova York, 1972); “Como Gertrude Stein” (Nova York, 1972). In: NETO, Torquato. *Os Últimos Dias de Paupéria*. Org., Ana Maria Silva de Araújo Duarte e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1973. 2. ed. rev. ampl., São Paulo: Max Limonad, 1982.
- “Lygia Pape”. In: *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983 (col. Arte Brasileira Contemporânea).
- “Tropicália” (1968). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 08/01/1984. Suplemento *Folhetim*.
- “Auto 1” (nov. 1969). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 08/01/1984. Suplemento *Folhetim*.
- “Urnas quentes de Antonio Manoel” (1968-73). *Antonio Manoel* (com textos de Antonio Manuel, Frederico Moraes, Mário Pedrosa e Ronaldo Brito). Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1984.
- “A arte penetrável de Hélio Oiticica”, entrevista a Ivan Cardoso (1979). *Folha de S. Paulo*, 16/11/1985.
- “O Mundo Abrigo de Hélio Oiticica” (fragmentos, 1973). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25/01/1986.
- Aspiro ao grande labirinto*. Seleção de textos (1954-1969). Org. Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

“RJ 19/01/1970 – Tropicália Family” e “BABYLON june 22, 1971 – Julio” (cartas de Hélio Oiticica). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8/10/1989. Suplemento *Idéias / ensaios*.

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

GALERIA SÃO PAULO. *O q faço é Música* (São Paulo, catálogo de exposição, com textos de Oiticica, Projeto HO, Mário Pedrosa e Guy Brett, fev.-mar. 1996).

Sobre Hélio Oiticica

AMARAL, Aracy. “Hélio Oiticica”. *Colóquio/Artes*, Lisboa, fevereiro de 1973. Republicado em: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1982.

BASUALDO, Carlos. *Hélio Oiticica. Quasi-Cinemas* (Hatje Cantz Publishers), por ocasião da mostra itinerante homônima (Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art e Wexner Center for the Arts).

CÍCERO, Antonio. “Hélio Oiticica e o supermoderno”. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Marca d’água, 2001, pp. 54-57.

FAVARETTO, Celso. “A música nos labirintos de Hélio Oiticica”. *Revista USP*, “Dossiê Música Brasileira”, pp. 45-54, São Paulo, dez./ jan./fev. 1990.

_____. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992 (Texto & Arte, 6). 2. ed. rev., 2000.

_____. “Oiticica e a música tropicalista”. 24ª Bienal Internacional de São Paulo, catálogo *Um e/entre Outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

_____. “Por que Oiticica?”. In: *Por que Duchamp?* São Paulo: Paço das Artes / Instituto Itaú Cultural, 1999.

FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2002 (Mostra Rio Arte Contemporânea).

FUNARTE — Instituto Nacional de Artes Plásticas. Sala especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas, catálogo *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, 1987.

HÉLIO Oiticica. Catálogo da exposição itinerante 1992-1997. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume; Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica; Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art.

- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*; Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Rioarte, 2001.
- LAGNADO, Lisette. “Museu é o mundo”. *Jornal Valor*. São Paulo. Suplemento “Vista cansada/ 8.10”, por ocasião da 25ª Bienal Internacional de São Paulo, 24, 25 e 26 de maio de 2002, pp. 60-64. Republicado em *Moulène Sala São Paulo 2002*. Santiago de Chile: Images En Manceuvres Editions / Carta Blanca Editions, 2002.
- PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica” (1965). In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981 (Debates, 170).
- _____. “Os projetos de Hélio Oiticica”. Catálogo da exposição “Projeto Cães de Caça”, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, novembro de 1961.
- STELLWEG, Carla. “‘Magnet-New York’: Conceptual, Performance, Environmental, and Installation Art by Latin American Artists in New York”. In: *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States 1920-1970*. Nova York: Bronx Museum of the Arts, c. 1979, pp. 284-311.

Sobre Artes

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina. A Era Moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. Com textos de Guy Brett, Stanton Loomis Catlin e Rosemary O’Neill.
- AMARAL, Aracy. (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ARTAUD, Antonin. *L’Ombilic des Limbes*, seguido de *Le Pèse-nerfs* e outros textos. Paris: Gallimard, 1968 (nrf / poesia).
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994 (trad. Maria Lúcia Pereira).
- BARDI, Pietro Maria. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984 (prefácio de Alexandre Eulálio).

- BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. *Écrits esthétiques*. Paris: Union générale d'Éditions, 10/18, 1986.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial, Unesp, 1990.
- BOIS, Yve-Alain. *Painting as Model*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, an October Book, 1990.
- BRETT, Guy. (org.). *Transcontinental. An Investigation of Reality. Nine Latin American Artists*. Londres / Nova York: Verso, em associação com Ikon Gallery, Birmingham e Cornerhouse, Manchester, 1990. Textos dos artistas, Lu Menezes e Paulo Venâncio Filho.
- _____. *Kinetic Art. The Language of Movement*. Londres: Studio Vista, 1968.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985 (Temas e Debates, 4). 2. ed., São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BROUWER, Marianne (org.). *Dan Graham. Works 1965-2000*. Düsseldorf: Richter; Porto: Fundação de Serralves; Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Otterlo: Kröller-Müller Museum; Helsinki: Kismas, 2001. Textos de Marianne Brouwer, Eric de Bruyn, Thierry de Duve, Brian Hatton, John Miller. Entrevistas de Benjamin H. D. Buchloh, Markus Müller.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 (Theory and History of Literature, 4. Trad, Michael Shaw. Prefácio de Schulte-Sasse).
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Ingénieur du temps perdu*. Paris: Belfond, 1967 / 1977 (trad. bras. São Paulo: Perspectiva, 1987. Debates, nº 200).
- CAGE, John. *De segunda a um ano. Novas conferências e escritos de John Cage*. Trad. Rogério Duprat revista por Augusto de Campos, São Paulo, Hucitec, 1985.
- CAMNITZER, Luis, FARVER, Jane, WEISS, Rachel (org.). *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950's-1980's* (Nova York: The Queens Museum of Art, 1999).
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, e PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969 (Debates, 16).
- CASANOVA, María (org.). *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centre Julio González, 1993.

- CHAVE, Ana C. *Constantin Brancusi. Shifting the Bases of Art*. New Haven / Londres: Yale University Press, 1993.
- LYGIA Clark. Catálogo da exposição itinerante (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Marseille: MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille; Porto: Fundação de Serralves; Bruxelas: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts; Rio de Janeiro: Paço Imperial). Barcelona: Fundació Tàpies, 1997.
- COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo: Geométrico e Informal. A vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Inap, 1987 (Temas e Debates, 4).
- DANTO, Arthur C. *After the End of Art — Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- DUARTE, Paulo Sergio (org.). *Daniel Buren. Textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica / Consulado Geral da França no Rio de Janeiro, 2001.
- _____. *Anos 60. Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- DUDLEY, Dorothy. “Brancusi”. *Dial*, fev. 1927. Cf.. BACH, Fredrich Teja. *Constantin Brancusi: Metamorphosen Plastischer Form*. Colônia: Dumont, 1987.
- ECO, Umberto. *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1971 (Estética/ Debates).
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Elementos para uma teoria dos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978 (trad. Helena Parente Cunha e Moema Parente Augel).
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo: Kairós, 1979. 3. ed. rev, São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- _____. “Modernité et nationalisme: L’art moderne au Brésil”. In: GALARD, Jean (org.) *Ruptures. De la discontinuité dans la vie artistique*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux Arts, Musée du Louvre, 2002.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org, apres. e notas). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar, 1997.
- FIORI ARANTES, Otilia Beatriz. *Mário Pedrosa. Itinerário crítico*. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

- FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. California / Londres: University of California Press, 1996.
- FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Londres: The MIT Press, October, 1993.
- _____. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 1996.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*, São Paulo: Ática, 1996.
- GRENIER, Catherine (org.). *Robert Morris 1961-1994*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995. Catálogo que acompanhou a exposição organizada pelo Musée national d'art moderne — Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris, em colaboração com o Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus : Nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva 2001 (Debates, 47, trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien).
- GULLAR, Ferreira. “Manifesto Neoconcreto”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22.03.1959. Reproduzido em AMARAL, Aracy (coord.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 80-84.
- HULTEN, Pontus, DUMITRESCO, Natalia e ISTRATI, Alexandre. *Brancusi*. Nova York: Harry N. Abrams, 1987.
- JACQUES, Paola Berenstein (org.) *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KANDINSKY, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. Nova York: Dover, 1977. Trad. e introd. de M. T. H. Sadler
- KLEE, Paul. *On Modern Art*. Londres: Faber and Faber Limited, 1948. Trad. para o inglês de Paul Findlay.
- KOSUTH, Joseph. *Art After Philosophy and After - Collected Writings, 1966-90*. Cambridge / Londres: The MIT Press, 1993.
- KUSPIT, Donald. *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- KRAUSS, Rosalind, E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. 6. ed., Cambridge / Londres: The MIT Press, 1989.

- LAGNADO, Lisette. “A instauração: entre a instalação e a performance”. Madrid: *Lápiz*, 1997.
- _____. “Interpretações do Brasil”. *Kraichtal*: catálogo da exposição “Em busca da identidade”, curadoria de Peter Weiermair, 2001.
- LEE, Pamela M. *Object to be destroyed. The work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge / Londres: The MIT Press, 2000.
- LINKER, Kate. *Vito Acconci*. Nova York: Rizzoli, 1994.
- LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. California: University of California Press, 1973.
- _____. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova York: Pantheon Books, 1983.
- MARTÍNEZ-GARRIDO, Susana. *Marcel Broodthaers*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofia, 1992. Catálogo da exposição com curadoria de Catherine David para a Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1991.
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 1969. Trad. Décio Pignatari.
- McSHINE, Kynaston L. *Information*. Nova York: The Museum of Modern Art, verão de 1970.
- _____. *The Museum as Muse. Artists Reflect*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1999.
- MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra. Um Marco Radical na Arte Brasileira*. São Paulo, Belo Horizonte: Itaú Cultural, 26/10/2001 a 25/01/2002.
- O’DELL, Kathy. *Contact with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- ONO, Yoko. *Impressions*. Bergen Kunstmuseum, 1999.
- OWEN F. Smith. “Fluxus: A Brief History”. *In the Spirit of Fluxus*, catálogo da exposição no Walker Art Center, Minneapolis, 1993.
- PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Edusp / Itaú Cultural, 2001.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975 (Debates, 106).
- RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000.

- REYNER, Banham. *El Brutalismo en Arquitectura, etica o estética?* Barcelona: Editorial, Gustavo Gili, 1967.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- ROSENBERG, Harold. *Tradition of the New*. Nova York: Horizon Press, 1959.
- SCHIMMEL, Paul (org.). *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. Los Angeles: Thames and Hudson, The Museum of Contemporary Art, 1998. Ensaíos de Kristine Stiles, Guy Brett, Hubert Klocker, Shinichiro Osaki, Paul Schimmel.
- SERRA, Richard. *Writings. Interviews*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1994.
- SHUSTERMAN, Richard. *Pragmatist aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1992.
- SOTO, Jesús Rafael. *Jesús Rafael Soto*. Paris: Éditions du Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux, textos de Michel Butor, Arnauld Pierre e Marc Collet, 1997.
- VIOLET, Ultra. *Famous for 15 minutes: my years with Andy Warhol*. Londres: Methuen, 1989.
- WALLIS, Brian (org.). *Rock my religion: writings and projects, 1965-1990. Dan Graham* Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1993.
- WARR, Tracey e JONES, Amelia (orgs.). *The Artists' Body*. Londres: Phaidon, 2000.
- WOOD, Paul et alii. *Modernismo em Disputa. A arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- XAVIER, Ismail, PEREIRA, Miguel e BERNARDET, Jean-Claude. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

Geral

- ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: 34, 2000 (coordenação da trad. Ana Lúcia de Oliveira).
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Quadrige, Presses Universitaires de France, 1990.
- _____. *L'énergie spirituelle*. Paris: Quadrige, Presses Universitaires de France, 1990.
- DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1994 (col. Folio).

- DELEUZE, Gilles. *L'île déserte et d'autres textes*. Paris: Minuit, 2002.
- _____. *Le bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1966.
- _____. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.
- _____. *Conversations. 1972-1990*. São Paulo: 34, 1992 (trad. de Peter Pál Pelbart).
- _____. *Critique et Clinique*. Paris: Minuit, Paradoxe, 1993.
- _____. e PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, Champs, 1996.
- _____. e GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
- _____. e GUATTARI, Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975. (Trad. bras. Julio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro: Imago, 1977).
- _____. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1, São Paulo: 34, 1995 (trad. de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa).
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, Tel, 1966.
- _____. "Qu'est-ce qu'un auteur?". In: DEFERT, Daniel e EWALD, François (orgs.). *Dits et écrits 1954-1988*. Vol. I, 1954-1969, Paris: Gallimard, nrf, 1994, pp. 789-821.
- _____. "Des espaces autres". Conferência para o Cercle d'études architecturales, 14 de março de 1967. In: *Dits et Écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994.
- FREUD, Sigmund. *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1923 / 1965 (trad. Serge Jankélévitch).
- _____. *Malaise dans la civilisation*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971 (col. Bibliothèque de psychanalyse, dirigida por Jean Laplanche, trad. de Ch. e J. Odier).
- GRAFF, Gerald. "Co-optation". In: VEESER, H. Aram (ed.). *The New Historicism*. Nova York / Londres: Routledge, 1989, pp. 168-81.
- HEIDEGGER, Martin. "La Chose". In: *Essais et Conférences*. Paris: Gallimard, nrf, 1958), pp. 194-223. Trad. do alemão de André Préau, prefácio de Jean Beaufret.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Prefácio e Post-Scriptum de Antonio Candido.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A Lógica cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996 (Temas, 41, trad. de Maria Elisa Cevasco).
- KOSSOVITCH, Leon. *Signos e Poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979.
- LYOTARD, Jean-François. *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Paris: Galilée, 1986 (col. Débats).
- _____. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988.

- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização. Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981 (trad. Álvaro Cabral).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, Tel, 1945.
- _____. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964 (Folio Essais, prefácio de Claude Lefort).
- _____. *Le visible et l'invisible*, seguido de *Notes de travail*. Paris: Gallimard, Tel, 1964.
- NIETZSCHE. *Obras incompletas*. 2. ed., São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os Pensadores, seleção de textos de Gérard Lebrun, trad. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho, posfácio de Antonio Candido).
- _____. *La généalogie de la morale*. Paris: Gallimard, 1971. Org. de textos e variantes por Giorgio Colli e Mazzino Montinari.
- _____. *Ecce Homo*. Paris: Gallimard, 1974 (Idées).
- NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979 (Elos).
- _____. “A Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- PELBART, Peter Pál. *O Tempo Não-Reconciliado. Imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, tel, 1943.
- SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: *Ao Vencedor as Batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, pp. 13-28.
- WINNICOTT, D. W. *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Paris: Gallimard, 1971 (trad. do inglês por Claude Monod e J.-B. Pontalis).