

ZIZETTE LAGNADO DWEK

GLOSSÁRIO
DO PROGRAMA AMBIENTAL
DE HÉLIO OITICICA

Volume 2

Parte integrante da tese de doutoramento "Hélio Oiticica: o mapa do Programa Ambiental", 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

Índice

Introdução	3
[primeiro verbete de cada letra]	
A Tua na minha.....	6
Babylonests/Hendrixsts	22
Caju-Kleemania	35
Dadá	64
Éden.....	69
Fim do quadro.....	76
Gelécia geral	79
Happening.....	81
Ídolo.....	83
Labirinto	85
Magic Square.....	87
NÃO-NARRAÇÃO	99
Objet trouvé.....	108
Para-Bólido	112
Quase-cinema	141
Rap-play.....	143
Sala de bilhar.....	146
Teatro integral.....	152
underground	160
Vanguarda no Brasil.....	161
Whitechapel Experience.....	163

Introdução

O presente volume integra a tese de doutorado “Hélio Oiticica: o mapa do Programa Ambiental”, e apresenta as definições das palavras-chaves do Programa HO. À medida que o glossário foi se adensando, observou-se a impossibilidade de abordar um termo sem recorrer a uma série de outros, necessários para explicar um conceito. Dado o alto grau de especificidade dessa linguagem, houve uma tentativa de tratá-la aqui com precisão, não somente para respeitar sua estrutura, mas, ainda, para conseguir destrinchá-la.

Oiticica nomeava e renomeava seus projetos simultaneamente postos em prática e teorizados. Referia-se a suas atividades sempre como inseridas dentro de um Programa in progress. Esse sistema se auto-evidencia por meio dos termos que o artista empregou: Ordem, Proposição, Conceito, Bloco (cujos conjuntos formam Conglomerados) e Célula — um firmamento de Invenções. Nessa totalidade estelar, um termo por vezes serve de base para outro; outros, adjacentes, são redefinições que questionam usos e circulações anteriores; uns são mais propositivos do que conceituais, ou mais gerais do que particulares, mas podem ser tanto unitários como plurais, diferenciáveis mesmo que indeterminados, divisíveis sem abdicar do múltiplo, plurais e parciais. Não bastasse essa complexidade, os pesos de cada um dos elementos da malha conceitual ignoram a permanência. Dependendo do ponto em que nos colocamos, um foco, até então secundário, pode se tornar primordial, e assim temos uma estrutura rizomática, em que “cada elemento não pára de variar e modificar sua distância em relação aos outros.”¹

Alguns verbetes foram adicionados a fim de permitir uma compreensão mais ampla do contexto da época, sem os quais as teorizações de Oiticica ficariam desprovidos de fundamento histórico. Exercício sem fim, esse método de explicação teve contudo de ser arbitrariamente circunscrito ao vocabulário essencial, sob o risco de cairmos na pretensão de abraçar um horizonte enciclopédico. Certamente, à medida que uma palavra nos leva a outra, o presente glossário está virtualmente sujeito a se multiplicar por inúmeras subdivisões dentro de cada unidade léxica. Pode-se dizer dessa tarefa que a incompletude define boa parte do estado em que se encontra e que a característica que lhe é inerente consiste em permanecer in progress. Seria possível imaginar, numa cadeia sem fim, verbetes com os nomes próprios que pautaram a trajetória de Oiticica, uma plêiade composta de Alice Cooper, Ângela Maria, Jean-Luc Godard, Mick Jagger, Mondrian, John Cage, Sousândrade — e tantos outros.

¹ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1, São Paulo: 34, 1995, p. 44.

A entrada de cada verbete (grafado em vermelho, negrito e tipo redondo, com a inicial em maiúscula) obedece a uma sucessão alfabética apenas para agilizar sua consulta. O leitor precisa abstrair essa ordenação, uma vez que as definições de Oiticica não são capturáveis dentro de um trajeto linear. Teria sido mais justo trabalhar com a simultaneidade que caracterizou seu processo inventivo, exclusivamente possível, entretanto, na forma de hipertexto.

Cada verbete pode assumir várias posições, dependendo do ponto com o qual será traçada sua aliança no mapa. O lugar em que o verbete se encontra, que corresponderia à “classe gramatical” dos dicionários de língua (registrada em vermelho itálico), segue-se imediatamente à sua entrada, indicando a orientação do vetor: se é *proposição*, *conceito*, *ordem (bloco, conglomerado)*, *célula*. Esse dado antecede o campo do conteúdo e as ligações (colocadas entre colchetes) que o termo em questão passa a estabelecer com outros segmentos do Programa HO. Com essas interligações, reestabelece-se a estrutura de rede sem hierarquia entre os pontos do Programa HO. A lista das possíveis conexões não está apresentada de modo exaustivo, servindo apenas como roteiro de sugestões para uma navegação básica antes de alcançar outros redemoinhos em alto-mar.

Uma vez que Oiticica não organizou seu repertório de maneira a adaptá-lo ao funcionamento de um dicionário, acrescentamos aqui algumas filigranas, nos casos em que a simples orientação do vetor seria insuficiente. Esses “ajustes” ao método classificatório do artista encontram-se sob os registros *definição* (adjacente, constitutivo, de base) e *contexto*. O objetivo desse recurso é permitir situar historicamente as Invenções. Longe de ser exaustiva, tal abordagem serve apenas para acompanhar as observações do próprio artista, fornecendo algumas balizas externas, tais como antecedentes, influências, objetivos, características e seleção de textos de alguns autores. No corpo do conteúdo, podem ser encontrados fragmentos do próprio artista (com referência em vermelho) ou excertos (com referência em azul) de autores diretamente envolvidos na formulação daquele verbete. Há ainda outras sinalizações gráficas a serem mencionadas: foram usadas letras maiúsculas apenas na entrada de cada unidade léxica, mesmo quando esta é composta de vários substantivos; as referências bibliográficas se encontram incompletas para não sobrecarregar os verbetes (referências mais completas podem ser consultadas na bibliografia da tese); as palavras estrangeiras não recebem um tratamento gráfico diferenciado para não criar ruídos com as complexas instruções gráficas de Oiticica.

Crítico da armadilha do racionalismo, não era intenção do artista ter compromisso com “ismos”, conforme lemos no texto “Experimentar o experimental” (1972): “Não quero fazer história. Quero falar de como Bilaterais deram em Núcleos Penetráveis Bólides.” Celso Favaretto, em *A invenção de Hélio Oiticica*, reforça a hipótese de o Programa ambiental adquirir velocidade no período compreendido entre o advento do Parangolé (1964) e “Brasil Diarréia” (1970). Depois disso, o artista afirma que chegou ao “fim de tudo”: “Seguindo-se uma interessante idéia de Lyotard, pode-se dizer que as intervenções de Oiticica configuram um ‘trabalho de anamnese’: manifestam, pelo vigor das proposições e ousadia das ações, a situação crítica do processo de integração e destruição do projeto moderno no Brasil. Explicitam os conflitos provocados pela confluência da pesquisa dos pressupostos implícitos na modernidade com a tentativa de elaboração das inquietações presentes.”²

Foi preciso trabalhar concebendo várias gêneses para cada estado de invenção, uma vez que qualquer Célula do Programa pode ser reproposta com outras configurações³. A locução *in progress* aponta para uma espécie de “ilusão retrospectiva”⁴, como se tivesse existido uma determinação *a priori*. Perceptível *a posteriori*, este método portanto existe e é involuntário: “Todo projeto que eu faço, gradativamente vai entrando numa coisa que eu chamo de ‘programa’. Na realidade, são programas não-programados. Eu chamo de ‘programas *in progress*’. Na realidade, tudo se transforma num programa, a longo prazo. Todas as coisas que eu faço são coisas paulatinas e a longo prazo [...]”⁵. O Programa HO foi tratado como uma “estrutura determinada sem começo-meio-fim”⁶, à maneira deleuziana da “Instauração de um Plano”, sendo que a tarefa mais intrincada consistiu em diferenciar a Proposição do Conceito. Mas certas unidades são tão inextricáveis que pretender distingui-las seria como tentar extrair a mancha do mata-borrão sem rasgá-lo; ou apartar a espuma da onda.

² Cf. FAVARETTO, C. F. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 18: “Todo o trajeto é um único desenvolvimento.”

³ Arquivo HO, “Devolver a terra à terra”. Rio de Janeiro, 1/01/1980.

⁴ Cf. Cap. III, “Mundo-abrigo, mundo como playground”.

⁵ Arquivo HO, entrevista para Ivan Cardoso, 1979.

⁶ “Anotações sobre o READY CONSTRUCTIBLE”. Rio de Janeiro, CG, 20/08/1978. In: Catálogo *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997, p. 200.

A Tua na minha 1 célula propositiva *A Tua na minha* é o nome do segundo Contra-Bólido que HO realiza: é um véu transparente a ser usado envolvendo o corpo e a cabeça. **1.1** Em breve anotação de 7 de fevereiro de 1980, HO registra sua data de concepção. Trata-se de um Bólido-saco (com poema), confeccionado a partir de três metros de *nylon* preto. **1.2** Foi apresentado no Acontecimento poético-urbano chamado Esquenta pro Carnaval, Rio de Janeiro, 1980. [**ligado a:** Acontecimento poético-urbano; Bólido-saco; Contra-Bólido; Esquenta pro Carnaval].

Abrigo 1 conceito adjacente A idéia de abrigo na trajetória de HO aparece desde o Parangolé (1964), com o vestir a capa e o desvendar a estrutura da tenda pela “ação corporal direta do espectador”. É portanto um termo indissociável da função que o corpo exerce no ambiente: o vestuário é desde cedo, para HO, extensão da pele. A arquitetura da favela também chama a atenção do artista por sua “organicidade” e “circulação interna”: “não há passagens bruscas do ‘quarto’ para a ‘sala’ ou ‘cozinha’”. **1.1** O ambiente criado para a exposição na Whitechapel Gallery (Londres, 1969) pode ser considerado um abrigo que se opõe ao “frio das ruas londrinas”. **1.2** De *Babylonests*, HO encaminha essa discussão para um capítulo de *Newyorkaises*, chamado Mundo-abrigo. Recorre à leitura de McLuhan para absorver, nesse debate, as redes de comunicação e propiciar um alargamento da noção ainda “infantil” de abrigo (calor do útero e ninho). [**ligado a:** Ambiental; Aldeia global; *Babylonests/Hendrixsts*; Corpo; Mundo-abrigo; Ninho; Parangolé; *Whitechapel Experience*].

Acontecimento poético-urbano 1 bloco HO realizou dois Acontecimentos poético-urbanos: *Caju-Klemania* (18/12/1979) e *Esquenta pro Carnaval* (9/02/1980). [**ligado a:** Caju-Klemania; Contra-Bólido; Esquenta pro Carnaval] **2 proposição** Depois do período vivido em Nova York, HO volta ao Rio de Janeiro e denomina Acontecimento poético-urbano (1979) suas convocações para participação coletiva. As características que definem o Acontecimento poético-urbano são: uma tônica nas questões urbanas, a necessidade de tomar posse de áreas abandonadas, o procedimento da ambulação como contato direto com a realidade. As pessoas são estimuladas a “achar” coisas na paisagem. Cada Acontecimento poético-urbano integra o Programa in progress, ou seja, não tem uma data fixa para começar nem terminar. Esse dispositivo tem a função de levar adiante a crítica à passividade do espectador diante do espetáculo. [**ligado a:** Caju-Klemania; Coletivo; Esquenta pro Carnaval; *Delirium ambulatorium*; Participador; Programa in progress] **3 célula adjacente**

Nada indica que o Acontecimento poético-urbano tenha sido configurado para inaugurar uma nova Ordem de trabalhos. Ele possui as mesmas características da Manifestação ambiental. Nesse sentido, é possível compreender o Parangolé como célula de base para seu advento.

[ligado a: Manifestação ambiental; Parangolé].

Action Painting 1 *contexto* Tendência da pintura norte-americana personificada nos *drippings* de Jackson Pollock, técnica ligada à intuição e responsável por ter estourado as tradicionais perspectivas espaciais. Segundo Giulio Carlo Argan, “a Action Painting como o jazz, na música, constituem duas contribuições americanas de enorme alcance para a civilização moderna”. O significado dessas ações impulsivas e violentas teria origem na ira do artista contra uma sociedade excessivamente planificada. [ligado a: Ambiental; Arte conceitual; Cubismo; Fim do quadro; Música; Pop Art] **2** *conceito adjacente* Mesmo que a recepção no Brasil da obra de Pollock tenha sido diluída, nos anos 50, na discussão do tachismo, dois aspectos interessam para conectar a Action Painting ao Programa HO: o entendimento do trabalho artístico como *processo* e a implantação de um campo de ação para a pintura, sem conceber a tela como um espaço para a representação de um objeto. Em anotações de 16/02/1961, HO se refere à “inauguração da era do fim do quadro” remetendo à explosão virtual do quadro proposta por Pollock. Não é portanto estranho que Pollock apareça como paradigma, dada a sua colaboração para eliminar o dualismo entre figura e fundo em suas telas. **2.1** Interessado em estimular uma percepção mais ativa, HO acompanha os desdobramentos dessa chamada “pintura ação”, possibilitada pela movimentação de Pollock em torno do quadro. Mesmo assim, no texto “O problema da mobilidade pela participação do espectador na obra” (28/12/1961), afirma que não se satisfaz com esta mobilidade expressiva pois não vê nela uma desintegração do espaço bidimensional: a superfície continua sendo tela ou mural. **2.2** Por outro lado, o foco de pesquisa de HO está centrado no lugar do espectador (que se torna Participador graças à ação) e não no simples deslocamento do artista em torno da obra que está realizando. Paralelamente a esse arco de reflexão em torno da mobilidade do espectador, HO introduz a noção de “estrutura móvel” no Penetrável e no Núcleo móvel. **2.3** A situação da “pintura depois de Pollock” é um assunto ao qual HO volta várias vezes em seus escritos, mesmo na década de 70, quando o artista concentra sua atenção na importância da música (Jimi Hendrix). Para HO, a criação deve ser entendida dentro do conceito de “totalidade-mundo” — uma reivindicação que já norteava a teoria do Não-objeto de Ferreira Gullar, para cujo grupo de artistas neoconcretos “mundo” designa o “espaço real”. **DE HO:** “A

fragmentação do espaço pictórico do quadro é evidente em pintores como Wols (o próprio termo ‘informal’ o indica), Dubuffet (‘texturologias’, ou seja, a fragmentação infinita até que o espaço pictórico se transforme num espaço infinito ao pequeno, é o microilimitado) ou como em Pollock (o quadro aí virtualmente ‘explode’, transforma-se no ‘campo de ação’ do movimento gráfico.) (“Notas”, 16/02/1961). * “Jackson Pollock realiza uma das maiores sínteses da pintura moderna. Se De Kooning sintetiza problemas de cor, já a contribuição de Pollock parte da estrutura. Provoca um verdadeiro abalo sísmico na própria estrutura do quadro. É famoso seu processo de trabalho quando entra no quadro, estendido no chão, e pinta dentro do quadro. Sua pintura, o ‘ato de pintar’, já se dá virtualmente no espaço, quebrando assim todo e qualquer privilégio do quadro de cavalete. A ação é todo o começo da gênese da estrutura, da cor e do espaço; 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. Já pressentia a necessidade de a cor se expressar no espaço, chegando a considerar caducas as soluções do quadro de cavalete.” (“A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, c. 1962). [ligado a: Não-objeto; Núcleo móvel; Parangolé; Participador; Penetrável].

Aldeia global, de Marshall McLuhan **1** *conceito de outrem* O livro *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964, traduzido dez anos depois no Brasil por *Os meios de comunicação como extensões do homem*), de Marshall McLuhan, o chamado “filósofo da era eletrônica”, é uma referência constante nos textos de HO do período nova-yorkino. Munido dessa leitura, o artista consegue atender a dois anseios básicos: a necessidade de comunicação coletiva e uma tendência cada vez mais acentuada para o Experimental. **1.1** HO usa o conceito de “aldeia global” a fim de ampliar a idéia de um abrigo inicialmente restrito ao corpo, levando-o para a escala do mundo, para além da “casca-proteção”. A proposição ambiental do artista trata agora de “explorar o mundo”, “conhecer o q não se conhece”. As teorias de McLuhan, notadamente os capítulos “Clothing” e “Housing”, trazem subsídios para duas linhas de pesquisa do Programa: a estruturação do que chamou de Mundo-abrigo em meados de 1973 e a discussão do estatuto da imagem (cf. “Mundo-abrigo”, 27/10/1973). **1.2** Desde *Tropicália* (1967), ambiente penetrável no qual o artista já incluía outra classe de imagem ao utilizar um aparelho de TV ligado ininterruptamente, o problema da imagem adquire destaque crescente em suas reflexões. Seis anos depois, HO aposta em narrativas não-

lineares (NÃO-NARRAÇÃO) e propõe uma crítica ao audiovisual. A velocidade que caracteriza a Aldeia global é determinante para o conceito de simultaneidade presente nos ambientes criados para a COSMOCOCA — programa *in progress* (1973), invenção composta de projeção de slides, trilha sonora e instruções para os Participadores. A expressão “o meio é a mensagem” propicia o surgimento de um “campo total” ou “campo integral”. Essa “apreensão sensorial instantânea do todo” interessa a HO na medida em que contribui para desfazer a ilusão da representação. [ligado a: Barracão; Experimental; Mundo-abrigo; NÃO-NARRAÇÃO; Ninho; Participador].

Ambiental 1 *conceito de base* O sentido de Ambiental se insere na vontade de derrubada de modalidades tradicionais tais como a pintura-quadro e a escultura colocada sobre uma base. Em 1964, HO introduz a palavra Parangolé para conceituar seu Programa ambiental. Este passa a se constituir de uma fusão entre Proposições para participação coletiva e Manifestações ambientais que, em última instância, são a colocação em prática das Proposições. **1.1** O Programa HO se distingue da chamada Arte ambiental que teve enorme êxito nos Estados Unidos. **DE HO:** “Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar — as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra.” (“Programa ambiental”, julho de 1966). [ligado a: Arte-totalidade; Fim do quadro; Programa *in progress*; Manifestação ambiental; Participador].

América Latina 1 *contexto* Entre setembro e outubro de 1969, HO escreve em Londres dois textos que lançam o conceito de Subterrânia: neles, a América Latina é qualificada sob a perspectiva eurocentrista, por meio do uso irônico das expressões “sul sub” e “embaixo da terra”. Para HO, como para Glauber Rocha em grau mais acentuado, a discussão da América Latina vem acompanhada da vontade de ver o hemisfério sul explorar suas capacidades criativas. Quando HO faz a crítica da “imagem-Brasil”, trabalha simultaneamente com o clichê latino-americano. **1.1** Como mostram os textos da época em que HO viveu e atuou, o olhar estrangeiro sobre o Brasil não compreendia o país em sua especificidade, incluindo e diluindo sistematicamente a arte brasileira em mostras latino-americanas. Até os críticos que conheciam bem o Brasil (como Romero Brest e Guy Brett) trabalham geralmente dentro de uma concepção geopolítica unificadora, deixando de lado as diferenças na história da colonização de cada país. Esse tratamento homogeneizante do continente só começa a mudar

a partir dos anos 1990. **DE HO**: “sub / sub solo / sub terra / sub mundo / o sub desenvolvido embaixo da terra como rato / a sub América / sub terrâneo do desconhecido” (“Subterrânia 2”, 29/10/1969). **EXCERTO**: “A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem, ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência.” (Glauber Rocha. “Uma Estética da Fome”, 1965). [ligado a: Cinema Novo; Colonialismo e Neocolonialismo; Experimentalidade brasileira; underground; Subterrânia; Tropicália].

Antiarte 1 conceito redefinido Terminologia baseada na negação da arte, que ganhou uma forte ressonância com os artistas dadás. **1.1** Diferentemente do sentido que o movimento Dadá propagou, para HO esse conceito tem um caráter positivo. Sua redefinição, que abre o texto “Posição e programa” (julho de 1966), parte da necessidade de completar a criação com a participação do espectador. O participante torna-se a dobradiça essencial na dinamização e na recepção da obra. Não há nenhum vestígio de nostalgia quando HO afirma que a contemplação precisa ser superada. Ao contrário: trata-se de criar condições para a participação, “é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa; o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora”. **1.2** Nesse momento, Parangolé sintetiza as mudanças a serem empreendidas. A ressignificação da Antiarte corresponde não somente ao “começo de uma expressão coletiva”, mas também à crítica de uma “pseudo vanguarda”, simultaneamente “esteticista” e “sedenta pelo novo”. Para HO, Antiarte não pode designar um tipo de “arte”, pois isso a inseriria novamente na lógica da sociedade de consumo. **1.3** HO sinaliza que sua concepção de Antiarte se relaciona com a formulação de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa. **1.4** A partir de 1971, enquanto está elaborando os “projetos central park”, conhecidos como subterranean TROPICÁLIA PROJECTS, HO volta à definição do termo, dessa vez pelo viés de Décio Pignatari. O que está em jogo, nesse momento, é criar núcleos de resistência contra o “consumismo” e o “espetáculo”. HO se apropria do poema *subsisto* de Augusto de Campos para exemplificar sua posição contrária à “demanda de produção de obras” — isto é Antiarte redefinido: “[...] SUBSISTO – a

constatação de uma subsistência que se mantém, subsistência intelectual, poética, criadora, que estabelece posições permanentemente críticas, que colocam em questão o próprio problema da criação artística (eu, particularmente, procuro desintegrá-lo, dissecá-lo, desde o início de toda minha evolução, que pode ser chamada de antiarte [...]). (“Anotações para serem traduzidas para o inglês: para uma próxima publicação”, 01/09/1971). **DE HO**: “No Brasil o papel [do artista] toma a seguinte configuração: como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? Vê-se pois que sente esse artista uma necessidade maior, não 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 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’.” (“Esquema Geral da Nova Objetividade”, 1967). **[ligado a: Arte conceitual; Comportamento; Dada; Parangolé; Participador; Pós-moderno; Propositor; Vanguarda no Brasil]** **2** *proposição* Antiarte é um conceito indissociável de uma série de considerações de HO a respeito do significado do termo “apropriação” em seu Programa ambiental. Ao apresentar a *Sala de bilhar* (na mostra Opinião 66), HO afirma que a chave para o sentido de Antiarte é a noção de jogo (cf. “Parangolé lúdico”, 25/08/1966). O foco não é a plasticidade dos elementos, mas a “ação real” que se desenvolve durante a partida: uma vez que esta cessa, a obra cessa de existir junto. Quando HO se refere à Antiarte, não está pensando o objeto-obra em si mas o processo, uma espécie de criação complementar que se agrega ao trabalho pela ação do participador. **2.1** Cabe considerar a incidência do conceito de “obra aberta” de Umberto Eco, isto é, uma proposta de um campo aberto de possibilidades, com simultaneidade de perspectivas. **2.2** Em anotações de 01/09/1971, HO associa a aceção de Antiarte a uma atitude de resistência à “demanda de produção de obras” — o que colocaria o criador à margem do tédio (*boredom*) do sistema da arte: “anti-arte é pois ser anti-arte (ali, é claro, decio se refere a oswald de andrade), um problema que se refere mais ao sujeito do que ao objeto — como subsistir no mundo do consumismo em que está mergulhada a ‘produção artística’ em geral?”. Essa aceção ganha reforço com as “peças” de

Yoko Ono, para quem “criar não é a tarefa do artista; sua tarefa é a de mudar o valor das coisas.” [ligado a: Apropriação; Dadá; Manifestação ambiental; Nova Objetividade Brasileira; Obra aberta; Parangolé coletivo; Parangolé lúdico; Participador; Sala de bilhar].

Antropofagia, de Oswald de Andrade **1** *conceito de outrem* No *Manifesto Antropófago* (publicado em 1º de maio de 1928, na *Revista de Antropofagia*, Ano I, nº 1), o poeta Oswald de Andrade escreve: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.”

1.1 Trata-se de devorar, isto é, assimilar criticamente, o que vem de fora, notadamente as vanguardas européias. A noção de Apropriação que vigora no Programa *in progress* de HO é muito mais vinculada às origens do Modernismo brasileiro do que ao conceito duchampiano de Ready-made. **1.2** A importância da Antropofagia no Programa HO pode ser localizada a partir do texto que lança a Nova Objetividade (1967), quando o artista apresentou a ambientação *Tropicália*, discutindo a imagem brasileira por meio de elementos “típicos”: plantas e araras vivas, dentro de um ambiente construtivo que remetia às favelas. **1.3** A Antropofagia oswaldiana foi retomada pelo Tropicalismo, movimento cultural que também enfrentou a problemática do nacional *versus* internacional. Ambos colocam em questão o consumismo e a importação de fontes estrangeiras, propiciando uma concepção sincrética da cultura. **DE HO**: “A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa super-antropofagia.” (“Esquema Geral da Nova Objetividade”, 17/12/1966). **EXCERTOS**: “A distância entre as duas antropofagias é histórica; correspondeu ao processo de instauração no Brasil das propostas do modernismo e ao de revisão e crítica de suas formulações estéticas e culturais. O interesse pelo tema da originalidade nativa e a conseqüente reação à fascinação da cultura européia, no modernismo, sofreram mudanças substanciais na década de 60. As discussões sobre a originalidade da cultura brasileira foram deslocadas pelo debate sobre a indústria cultural, transferindo-se o enfoque dos aspectos étnicos para os político-econômicos; com que o conflito entre os modelos artísticos importados e formas locais passa necessariamente a fazer parte das discussões ideológicas provocadas pela situação institucional pós-64.” (Celso Favaretto. *Tropicália Alegoria Alegria*, 1996). * “Como símbolo da devoração, a Antropofagia é a um tempo *metáfora*, *diagnóstico* e *terapêutica*: *metáfora orgânica* inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apressado em combate, englobando tudo quanto deveríamos

repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; *diagnóstico* da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos Jesuítas; e *terapêutica*, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até a primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo. [...] À luz da perspectiva utópica podemos compreender por que foi a Antropofagia, segundo as palavras de Oswald, o divisor de águas político do Modernismo. No momento em que surgiu o Manifesto de 1928, as correntes européias de vanguarda, com as quais o primitivismo nativo tinha afinidade, já atendiam a uma aspiração ética: o ideal de uma renovação da vida, que atingisse o todo da existência, individual e socialmente considerada. Os surrealistas não pretendiam outra coisa quando se engajaram, a partir de 1930, na revolução proletária. Entre nós também a politização havia começado.” (Benedito Nunes. “A antropofagia ao alcance de todos”, 1995). [**ligado a:** Apropriação; Nova Objetividade Brasileira; Ready-made; Tropicália; Tropicalismo; Vontade construtiva].

Apocalipopótese 1 *manifestação ambiental* Segundo HO, o termo Apocalipopótese foi inventado por Rogério Duarte “para designar determinado tipo de experiência ligada ao conceito, também dele, de ‘projeto’, onde a ‘obra acabada’ não existe como tal e sim estruturas abertas ou puramente ‘estruturas germinativas’, nas quais a participação individual é a própria criação, seja ela imediata ou pela imaginação que sobre ela se cria e a modifica”. Cf. “Trama da terra que treme — O sentido de vanguarda do grupo baiano” (setembro de 1968). **1.1** O evento em si foi realizado no Pavilhão Japonês do Aterro do Flamengo, em um domingo, no dia 4 de agosto de 1968. Os participantes trouxeram trabalhos com mensagens de protesto contra a situação política; alguns enfatizavam a ação do corpo. Consta que o compositor John Cage teria sido levado por Esther Stockler para ver o acontecimento. Destaque para os *Ovos* de Lygia Pape, as *Urnas quentes* de Antonio Manuel e os *Cães amestrados* de Rogério Duarte. HO levou Parangolés-capa. Raimundo Amado e Leonardo Bartucci filmaram a manifestação, que contou com a participação de passistas de samba e do público presente. Em 1970, de volta da Whitechapel Experience em Londres, HO participa de outro evento coletivo, Orgramurbana, desta vez organizado por Luiz Otávio Pimentel. **DE HO:** “Que é Apocalipopótese? Nada, ainda não significa nada como de resto qualquer outra

palavra. O amor precisa ser inventado. Por quê? Qual a utilidade de uma coisa que ainda não existe? Segundo alguns a utilidade do corpo de Cristo é de material de construção (daí os pregos nos pulsos e nos pés). A utilidade é a negação da liberdade e a liberdade é a utilidade da negação. O mau-humor é um péssimo lubrificante. Eis o corpo. E pur si muove. Eis a boca. Única explicação de qualquer promessa. Eis a mão. Raiz de todo destino.”

(“Apocalipopótese no Pavilhão Japonês”, 28/07/68). * “Ficha técnica (release para o Diário de Notícias). Participantes: PORTELA — Vinícius, Bidú, Maquário (passistas-ritmistas) e a grande passista Nêga Pelé MANGUEIRA — Santa Teresa, Bulau, Nilza, Manga, Mosquito (passistas-ritmistas) e Nininha, a grande sambista, que será homenageada. VILA ISABEL — Mirim (passista-ritmista) SALGUEIRO — Damásio, César (passistas-ritmistas) e a grande passista Narcisa. Hélio Oiticica — novas capas: *Caetelesvelásia* (hom. a Caetano, com o auto-retrato do mesmo por ele) — *Guevaluta, Guevarcália, Nirvana, Xoxôba* (hom. a Nininha da Mangueira) Rogério Duarte e Hélio Oiticica — capa Parangolé : *Urnarnorna*, capa-poema. Rogério Duarte e Antônio Manuel — cabine *Galpão da Ciência*: apresentação das ciências humanas e naturais em todas as suas aliefestações. O autor não precisa de que canal ele fará uso. Lígia Pape — *Ovos* (participação) e *Capélio* (capa hom. Hélio Oiticica). Participação apocalipopótica direta, fazendo uso do som-ruído. Samy Mattar — Apocaliroupas: roupas (Rose, Tineca e _____, desfilarão) para serem vistas à luz do sol e sob ‘luz negra’ (ultravioleta). Rubens Gerchman — comparecerá com uma obra que aliás não é sua: trata-se de um cartão postal com vistas do Rio (1ª obra furada) em que o espectador comparecerá e modificará à vontade a obra dando-lhe um sentido. A sua confecção conta com a colaboração de várias pessoas. ‘Esperamos o comparecimento a este tão importante evento do Sr. Negrão de Lima e do curador das plantas Sr. Burle Marx’. Luis Carlos Saldanha — As trans-portas de parsísia. Ruído-som experientzia. Esta manifestação, por entre esculturas de Jackson Ribeiro, é dedicada a José Celso M. Corrêa, e aberta à participação geral, poética, musical, apocalimprivisada, abracadabrotica. Serginho Bernardes deflagrará uma enorme bandeira da América do Sul, América do Sul. Rogério Duarte lançará *Cristo, Loucura das Mulheres* — sambistas cantarão *Procissão* de Gil. Jaguar comparecerá com a Banda de Ipanema. Venham — 16 horas.” (“Apocalipopótese no Pavilhão Japonês”, 28/07/68) **1.2** No catálogo para a exposição na Whitechapel Gallery (Londres), HO classifica Apocalipopótese dentro da Ordem da Manifestação ambiental. [**ligado a:** Coletivo; Crelazer; Happening; Manifestação ambiental; Parangolé-capa; Participador; Projeto; Vanguarda no Brasil]. **2** *célula de base*

Em anotações de 22-29 outubro de 1969, HO afirma que Apocalipopótese foi a célula de base

para a conceituação de Barracão e de sua experiência na Whitechapel: construir um espaço interno para fazer frente à frieza do ambiente exterior, no qual a liberdade poderia propiciar novos comportamentos. **DE HO:** “*Apocalipopótese* desvendou-me o futuro: a experiência Whitechapel, mais do que uma síntese de toda minha obra, ou a soma de idéias, decorre de Apocalipopótese: a criação de liberdade no espaço dentro-determinado, intencionalmente ‘naturalista’, *aberta* como o campo natural para todas as descobertas: o comportamento que se recria, que nasce: na Apocalipopótese as estruturas tornavam-se gerais, dadas abertas ao comportamento coletivo-casual-momentâneo; em Whitechapel o comportamento se abre, para quem chega e se debruça no ambiente criado, do frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais, e se recria como de volta à natureza, ao calor infantil de se deixar absorver: auto-absorção, no útero do espaço aberto construído, que mais do que ‘galeria’ ou ‘abrigo’, era esse espaço.” (“Apocalipopótese”, 22/29 out. 1969, Universidade de Sussex, Brighton, Inglaterra). [**ligado a:** Barracão; Coletivo; Comportamento; Manifestação ambiental; Vivencial; Whitechapel Experience].

Apropriação 1 *conceito de base* A palavra “apropriação” costuma designar o ato de tomar para si como propriedade um bem de outrem. Com o tempo, adquiriu o sentido de deslocamento: quando algo é colocado em outro contexto, registra-se uma alteração de significado. A ressignificação, a partir dessa transferência de local, já estava presente nas noções de *Objet trouvé* do Surrealismo e de *Ready-made* de Marcel Duchamp. **1.1** Para HO, a função da Apropriação nunca é neutra nem improvisada. Não há “achado ao acaso”, mas uma procura específica de saída, isto é, uma visada objetiva na escolha do objeto a ser apropriado. **1.2** Em 1966, HO formula sua aceção do conceito de Apropriação, voltada aos objetos do cotidiano, dizendo que nesse percurso o Popcreto de Waldemar Cordeiro teria sido marcante. Uma das características do Bólido passa por essa idéia de retirar de circulação certos objetos do cotidiano. Nesse caso, trata-se de evidenciar objetos fabricados, cuja autoria é anônima, como por exemplo uma lata de fogo usada para a sinalização de ruas e vias públicas; HO procura associar o Bólido ao direito de “propriedade coletiva”. Em 1978, essa formulação desemboca em *Manhattan brutalista*, trabalho que incorpora mais claramente a idéia de deslocamento presente na Apropriação: HO leva fragmentos de asfalto da rua para o banheiro de sua casa. **1.3** Em julho de 1966, quando HO define seu Programa, o sentido de Apropriação é estendido para aquilo que ele chama de “as coisas do mundo”, isto é, para o Ambiental (terrenos baldios, parques, campos de futebol etc.). O primeiro caso registrado

com essa tônica resultou na Manifestação ambiental *Sala de bilhar* (1966). “Museu é o mundo”, escreve, rompendo com formatos expositivos em recintos institucionais tais como o museu e a galeria de arte. **1.4** A chamada “apropriação ambiental” se caracteriza pela transitoriedade e velocidade; tomar posse da rua, por exemplo, por algumas horas apenas. O ambiente urbano é fundamental para Parangolé, proposição que conduz o artista às ruas. A função da apropriação ambiental é “retirar o artista do marasmo budento dos ateliês”. **DE HO:** “Na minha experiência tenho em programa e já iniciei o que chamo de “apropriações”: acho um ‘objeto’ ou ‘conjunto objeto’ formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é transformo-o em obra: uma lata contendo óleo, ao qual é posto fogo (uma pira rudimentar, se o quisermos): declaro-a obra, dela tomo posse: para mim adquiriu o objeto uma estrutura autônoma — acho nele algo fixo, um significado que quero expor à participação esta obra vai adquirir depois *n* significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral — essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma, premissas de diversas ordens: morais, estéticas, etc. A característica fundamental da criação artística é que impera como algo fixo, inalienável: a própria criação dada pelo ato de criar e sua consequência ao realizar-se: propor uma atitude também criadora. Só isto basta para definir o propósito e justificar a razão de ser de tais proposições. [...] Pretendo estender o sentido de ‘apropriação’ às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, o mundo ambiente, enfim — coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação — seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de ‘exposição’ — ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. O museu é o mundo.” (“Posição e Programa”, julho de 1966). [**ligado a:** Antiarte; Antropofagia; Bólido; Coletivo; Manhattan brutalista; Objet trouvé; Participador; Popcreto; Programa ambiental; Sala de bilhar] **2** *proposição* Para HO, a importância do ato de apropriar-se reside na diluição das individualidades, capaz de propiciar criações coletivas, traço marcante desde o *Projeto Cães de Caça* (1960-61) e presente em inúmeras parcerias, como as capas com Rubens Gerchman. **2.1** Os lugares dos quais HO se apropria, por não serem transportáveis, isto é, deslocáveis, desmontam o formato de exposição para galerias e museus. Somente em 1979, no bairro do Caju, HO consegue colocar em prática a vontade de tomar posse de lugares públicos. [**ligado a:** Av. Pres. Vargas-Kyoto/Gaudi; Cães de Caça; Caju-Kleemania; Coletivo; Contra-Bólido].

Arte conceitual 1 *contexto* Os historiadores consideram que o período mais característico da chamada Arte conceitual se situa entre 1966 e 1972. Os Ready-mades de Marcel Duchamp (notadamente *Fonte*, 1917) são apontados como fatores que antecederam o surgimento desse movimento. Os principais objetivos da Arte conceitual, difundida pelo mundo inteiro, consistiram em fazer uma auto-crítica do gesto artístico, ou seja, questionar o estatuto da obra de arte, seu valor de comercialização e sua unicidade. Sempre dentro de um estilo austero, privilegiando o aspecto processual do trabalho, os artistas ditos “conceituais” atuaram como críticos da instituição artística. Embora fazendo uso de uma gama ampla de materiais e formas, a arte conceitual ganhou notoriedade na produção de documentos com instruções. As práticas mais frequentes podem ser encontradas em foto-textos, livros de artista e *mail art*. Destaque para registros em vídeo e sistemas classificatórios por meio de palavras ou números. Após os anos 1970, tornou-se influente no surgimento do *site-specific work* e nos projetos com orientações ecológicas e feministas (anos 1980 e 1990). Para Lucy Lippard, que cunhou a expressão “desmaterialização da arte”, o termo engloba obras cuja presença, ou corpo físico, manifesta-se exclusivamente com um ato ou uma idéia. Assim, para o artista conceitual, não importaria a exposição do objeto, mas a proposição de projetos, mesmo que incompletos, ou até mesmo investir em espaços (quase) vazios. **EXCERTO:** “Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or ‘dematerialized’. [...] For artists looking to restructure perception and the process/product relationship of art, information and systems replaced traditional formal concerns of composition, color, technique, and physical presence. Systems were laid over life the way a rectangular format is laid over the seen in paintings, for focus. Lists, diagrams, measurements, neutral descriptions, and much counting were the most common vehicles for the preoccupation with repetition, the introduction of daily life and work routines, philosophical positivism, and pragmatism.” (Lucy R. Lippard. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*). **1.1** A Arte conceitual chegou a ser associada à Antiarte por ter abolido a noção de limites e categorias. [**ligado a:** Antiarte; Ready-made] **2** *conceito adjacente* Os integrantes da Arte conceitual não mereceram análises substanciais nos escritos de HO, com a exceção de uma menção rápida a Bruce Nauman; quanto a Vito Acconci, só atraiu HO por suas *performances* envolvendo o corpo. No catálogo da mostra “Information” de 1970, da qual HO participa com a instalação de um conjunto de Ninhos, o artista Joseph Kosuth publica uma declaração definindo as características da Arte conceitual: “At its most strict and radical extreme the art I call conceptual is much because it

is based on an inquiry into the nature of arts. Thus, it is not just the activity of constructing art propositions, but a working out, a thinking out, of all the aspects of the concept 'art'. [...] The audience of conceptual art is composed primarily of artists — which is to say that an audience separate from the participants doesn't exist. In a sense then art becomes as 'serious' as science or philosophy, which don't have 'audiences' either. [...] Fundamental to this idea of art is the understanding of the linguistic nature of all art propositions, be they past or present, and regardless of the elements used in their construction.” **2.1** HO redefine a Antiarte no seu repertório dando-lhe uma direção positiva. Sempre recusou qualquer vínculo entre seu Programa ambiental e a Arte conceitual. Em carta para Aracy Amaral (13/05/1972), escreve: “Detesto arte conceitual, nada tenho a ver com arte conceitual. Pelo contrário, meu trabalho é algo concreto, como tal.” O fato de ter desenvolvido uma crítica às “avalanches de exposições” e ao tratamento da obra como produto-mercadoria não o alinha a uma tendência voltada à dissolução das propriedades físicas da obra. Para HO, essa dimensão física é de máxima importância para compreender o problema da percepção, tendo merecido destaque no texto “Aparecimento do Supra-sensorial na arte brasileira”. A proposição, para HO, não se restringe ao enunciado de uma instrução, pois o trabalho só existe (e se completa) quando vivenciado. **DE HO**: “[...] há a 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’: há uma década falo e insisto na formulação das denominações referentes às manifestações desse pensamento, onde procuro excluir sistematicamente termos tais como ‘arte’, ‘obra de arte’, ‘objeto’, ‘happening’ etc.” (“Notas”, 10/06/1971). [**ligado a**: Antiarte; Information; Performance; Supra-sensorial; Vivencial].

Arte-totalidade 1 contexto O objetivo de Arte-totalidade é dissolver as fronteiras entre atividade artística e vida, uma das premissas da Bauhaus. [**ligado a**: Bauhaus] **2 proposição** Sendo “programa para a vida”, Parangolé pode receber a qualificação de Arte-totalidade. **2.1** Segundo HO, a museologização é antagônica às proposições de Arte-totalidade, pois anula a possibilidade de oferecer ao público o ambiente no qual o artista trabalhou, dado este inseparável da gênese da obra. Nesse sentido, sugere contornar o problema por meio de fotografias (mostrando, por exemplo, o ateliê). Essa documentação conseguiria comunicar informações faltantes a respeito da situação em que as obras foram originadas. **DE HO**: “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.” (“A obra, seu caráter objetal, o comportamento”, dezembro de 1968). [**ligado a:** Babylonests/Hendrixsts; Bauhaus; Casa-obra; Dionisíaco; Espiritual na arte; Manifestação ambiental; Merz; Ninho; Parangolé].

AUTO 1 célula propositiva Tipo de escrita menos teórica, com uma tônica autobiográfica. O “AUTO I” foi redigido em Brighton, Universidade de Sussex, em 1969. No mesmo período, HO também inventa uma espécie particular de texto que denomina “conto”. **DE HO:** “A ponte desce como dos cosmos sob o som-folia nas sombras subjetivas ou no odor que emana ou do morro ou do som-metal dos trens que correm das matas pelo mar da Central: porque as sombras embaixo são *sombras* ou o que sinto não sei; é cedo no ano para que o samba esteja quente, mas as luzes e os sons tamborim-surdos me atingem: clamor-sombras, recuperação dos sentidos” (“AUTO I”, 14/11/1969). [**ligado a:** NÃO-NARRAÇÃO; Quase-cinema; Samba].

Auto-performance 1 conceito adjacente Tipo de proposição sugerida para acontecer dentro dos Penetráveis de subterranean TROPICÁLIA PROJECTS. PN14 e PN15 foram claramente concebidos com a finalidade de serem espaços para acolher proposições e performances. Nesse sentido, HO está acrescentando uma camada de significação ao Penetrável de 1960. **1.1** A planta do PN14 indica a construção de quatro áreas (A, B, C e D) interligadas por uma circulação livre. São mencionados alguns materiais (cortinas de tela de *nylon*, folhas no piso e rede de circo), mas o que caracterizaria esse Penetrável seria a programação de performances. **1.2** O PN15 é outra célula constitutiva de *Newyorkaises* e integra o projeto subterranean TROPICÁLIA PROJECTS, funcionando como uma espécie de síntese desse Conglomerado. O público poderia circular livremente por quatro áreas, de onde assistiria performances planejadas para acontecer em espaço semi-circular. Esse Penetrável conta com complexo aparato de iluminação, gravação e projeção, como se fosse uma boate. Sua construção prevê o uso de cortina preta, tela de arame, teto translúcido para receber luz exterior, áreas distintas para proposição e performance, plataforma para equipamento elétrico, parede de projeção e construção de níveis diferenciados. Os objetivos de HO com o PN15 foram sintetizados nessas palavras: “exercício do lazer sem fim específico; 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’”. [ligado a: Auto-teatro; Crelazer; Experimental; Newyorkaises; Participador; Penetrável; Performance; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS].

Auto-teatro 1 *conceito adjacente* Os primeiros escritos de HO (de 1952, quando ele tinha apenas 15 anos) são peças de teatro. A maioria ficou inacabada, salvo raras exceções, como *Medéia*, apresentada por ele como “primeira peça existencialista brasileira” (1953). Uma folha impressa da Companhia do Teatro Unido do Real Club (carimbo de 21/07/1953), com a programação do Festival 53, mostra que HO era simultaneamente autor e ator de peças, das quais também participavam, freqüentemente, Cesar, Angela e Vanda Oiticica. Há registro, nos arquivos do artista, de outra peça, *O Megalomaníaco*, sem data, adaptação da história *Arte Macabra* de Luther Locke, publicada na revista *Detective* (fevereiro de 1954, pp. 4-9 e p. 59). O teatro é uma linguagem sobre a qual HO nunca deixou de escrever, abarcando as teorias de vários autores (Artaud, notadamente) e dramaturgos (José Celso Martinez Corrêa, em especial). **1.1** O termo Auto-teatro surge nas anotações de Nova York, em 1971. Nesse momento, o artista está elaborando o Conglomerado chamado subterranean TROPICÁLIA PROJECTS, constituído de vários labirintos e sonhado para ser instalado em locais públicos como o Central Park. HO explica que não está querendo “criar obras” ou “transformar ingenuamente ambientes em obras”. Propõe uma “prática, não-ritualística” equiparável a um “circo sem ritual ou espetáculo”. Auto-teatro é um desenvolvimento de sua crítica ao consumo e à passividade do espectador, mas acrescida de uma reflexão acerca da observação *in loco* da cena cultural norte-americana. **DE HO**: “[...] 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 no mesmo tempo em lugares diferentes; não há também a urgência de criar nada: a auto-performance, de cada um, seria a tarefa geral que liga tudo.” (“Notas”, 01/09/1971 e 11/10/1971). [ligado a: Auto-performance; Exercício experimental da liberdade; Living Theatre; Participador; Performance; Sociedade do espetáculo; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS; Supermedia].

Av. Pres. Vargas-Kyoto/Gaudi 1 *célula propositiva* Instalação de HO que ficou registrada em fotografias de Andreas Valentin (1978): no chão do banheiro de seu estúdio na rua Carlos

Góis, o artista trouxe escombros recolhidos de suas andanças pela Avenida Presidente Vargas, e colocou-os ao lado do bidê de louça. Esse trabalho pode ser compreendido dentro do conceito de Apropriação (deslocamento de coisas de um contexto para outro). **1.1** É importante somar o sentido de *objet trouvé* à proposição de “ambulação”, adotada pelo artista no evento Mitos Vadios. Andar pela cidade significa, para HO, ampliar o espaço de atuação e tomar o Rio de Janeiro como *playground* — vontade que se concretiza com a implantação de seu projeto *in progress* no bairro do Caju, no início de 1979. **EXCERTO:** “No dia 7 de setembro de 1944, o então Presidente Getúlio Vargas inaugurou a nova Avenida Presidente Vargas, após a demolição de 525 casas, muitas críticas sobre a *obra faraônica* e transtornos ao público. No próximo dia 27, o Presidente Ernesto Geisel inaugura a *nova* Avenida Presidente Vargas, com 48 mil m² de área reurbanizada, após a demolição de 30 imóveis e dois anos de transtornos causados pela obra do metrô. Antes da visita presidencial, a avenida já terá tráfego em todas as pistas a partir de hoje. Entre a Avenida Passos e a Rua Uruguaiana a pista interna (Norte-Centro) ainda está ocupada por detritos. A nova avenida. Antes da demolição da casa de número 52 da Rua Visconde de Itaúna, o começo oficial das obras da nova Avenida Presidente Vargas (março de 1941), o Prefeito da época, Henrique Dodsworth, sofreu uma série de críticas e ataques políticos da Oposição, que consideravam a ‘obra faraônica, mirabolante e grandiosa demais e perfeitamente dispensável’. O projeto original estabelecia a criação de uma zona comercial entre a Candelária e a Praça da República e a partir daí, até a Praça da bandeira, seria residencial. A obra foi desenvolvida em quatro frentes e dentre os prédios demolidos estavam quatro igrejas (São Pedro, São Domingos, Nossa Senhora da Conceição e Bom Jesus do Calvário); o antigo prédio da Prefeitura, entre a Praça da República e a Rua Tomé de Souza; alguns bancos; e o mercado da Praça Lopes Trovão. Mas foi a destruição da 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 boemia, 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. [...] Mas a *nova* Avenida Presidente Vargas foi aos poucos ficando velha. Suas pistas centrais foram sendo transformadas em estacionamentos pagos; o tráfego tornou-se difícil; o canal do Mangue perdeu suas grades e várias das palmeiras que o caracterizavam; as passagens subterrâneas para pedestres, previstas no projeto original, não foram construídas e a única existente, em frente à Estação D. Pedro II deixou de ser usada por ser perigosa (por

causa de assaltos). A Praça 11, que desapareceu em 1943, voltou a ser reconstruída em parte, mas continuou a sofrer modificações e foi reinaugurada em abril de 1969, pelo Governador Negrão de Lima, para ser novamente destruída e reconstruída pela Companhia do Metropolitano este ano. As obras do metrô chegaram à avenida em agosto de 1970 e começaram pela área da Central do Brasil onde foram desapropriados 15 imóveis, numa área total de 12 mil m². Desapareceu, assim, o cinema Rio Branco, o prédio da *Última Hora*, casas residenciais e o Mercado Livre do Produtor. Mas foi a partir de 1975, quando começaram as escavações, a partir da Rua Uruguaiana, que a avenida sofreu os piores transtornos, prejudicando inclusive os pedestres. Durante quase três anos, o trecho até a Praça 11 foi um imenso buraco. Reurbanização. Dia 27, o Presidente Ernesto Geisel entregará oficialmente a nova Avenida Presidente Vargas, com seus 3 km reurbanizados, uma área total de 48 mil m² devolvida à Cidade. Serão quatro pistas de rolamento com 13 m de largura cada uma, da Francisco Bicalho até a Praça 11, e depois três pistas com canteiros centrais de 6 m de largura. Dois grandes e antigos estacionamentos da Coderte foram suprimidos e substituídos por duas novas praças, sendo que a que fica em frente à igreja da Candelária, em forma retangular, tem vegetação rasteira para não prejudicar a visão da igreja. Nesta praça está o busto do engenheiro Francisco Pereira Passos, Prefeito do Distrito Federal de 1902 a 1906.” (*Jornal do Brasil*, 16/10/78). [ligado a: Apropriação; Caju-Kleemania; CG/Ataulfo; Delirium ambulatorium; Manhattan brutalista; Mito; Objet trouvé; Playground].

Babylonests/Hendrixsts 1 *célula de base* Com Édén, HO apela, diz ele, “ao prazer de viver esteticamente”. Ora, esse projeto ficara circunscrito ao espaço de uma galeria, impossibilitando o plano de levar a idéia do Crelazer para ambientes mais abrangentes. Residindo em Nova York, HO transforma seus diferentes apartamentos em ambientes sensoriais. Passa a nomeá-los, integrando-os dentro de seu Programa ambiental. Babylonests designa o loft da 2nd Ave (onde fica de 1970 a 1974). De dezembro de 1974 até 1978, reside na Christopher Street, em um apartamento “10 vezes menor tipo ap lareira parecendo London”. Este lugar será batizado de Hendrixsts. HO estabelece um elo entre sua construção de Édén e a vontade, presente no pensamento de seu avô, de ter uma casa em que não se pudesse separar a obra da vida: “transformar morar numa casa q fosse TEATRO de PERFORMANCE MUSICAL: não importa: muita gente já viveu SONHO VIDA-TEATRO q na verdade seria como CASA-TEATRO comunizar palco-platéia-performance no dia-a-dia: tão distante e tão perto do q eu quero: SHELTER / BARRACÃO / MANIFESTAÇÕES

AMBIENTAIS / BABYLONESTS” (“Notas”, 22/06/1973). **1.1** De volta ao Rio de Janeiro, HO continua a nomear seus locais de residência, *habitats* por assim dizer, embora sem construir Ninhos. Em seu cabeçalho, os documentos dessa época exibem a sigla CG (rua Carlos Góis) ou o nome Ataulfo (rua Ataulfo de Paiva, último endereço do artista). **[ligado a: Av. Pres. Vargas-Kyoto/Gaudi; Casa-obra; CG/Ataulfo; Comportamento; Crelazer; Éden; Merz]** **2** *proposição* Cada apartamento de Nova York converte-se em Ninho ampliado, no qual HO mistura vida e estado de invenção, conforme mostram vários *slides* que compõem a Cosmococa. Nos Ninhos, recebe os amigos (muitos vindo do Brasil) com quem conversa sobre arte, literatura e cinema. Essas trocas alimentam cartas e artigos. Os textos que HO manda para Torquato Neto e Daniel Más fervilham de notícias. Registram a intensidade das discussões: a estada de Haroldo de Campos na Universidade de Yale, sua apresentação ao poeta Octavio Paz, conferências poéticas de John Cage a que assiste, palestras em homenagem a Gertrude Stein, longas conversas com Paulo Francis, fitas gravadas para Lygia Pape, Augusto de Campos e Antonio Manuel, a casa-loft de Antonio Dias onde são projetados os super-8, os filmes em andamento de Ivan Cardoso e Julio Bressane, últimos trabalhos de Raimundo Colares, cartões de Caetano Veloso, Carlinhos do Pandeiro, Maria Bethânia, Torquato Neto e Waly Salomão, entre muitos interlocutores. Fundindo tarefas cotidianas e projetos, concebeu, nesses ambientes, o formulário para gravar seus Play-papos — conversas soltas com o objetivo de escapar do binarismo pergunta-resposta das entrevistas.

DE HO: “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 —.” (“Notas”, 12/06/1973). [ligado a: Abrigo; Corpo; Héliotape; Ninho; Neyrótica; Play-papo].

Bandeira 1 célula constitutiva O catálogo da exposição na Whitechapel Gallery indica que a primeira Bandeira a figurar em um Parangolé é o P2 (1964). **1.1** Assim como a Tenda, o Estandarte e a Capa, outros elementos que entram na construção do Parangolé, a Bandeira não é objeto, mas *processo*. HO deixa explícito que sua Bandeira não corresponde ao sentido representativo da bandeira, “transpondo um objeto já existente para um outro plano”. **1.2** Em termos construtivos, o artista está interessado na origem popular da bandeira, presente nos desfiles das escolas de samba, por meio da movimentação da porta-bandeira ou da porta-estandarte. O sentido da Bandeira de HO se completa com a ação do Participador. [ligado a: Dança; Música; Parangolé; Participador; Samba].

Barracão 1 contexto O nome Barracão designa uma habitação precária. Em 1978, de volta ao Rio de Janeiro, HO identifica “seu” Barracão na música *Saudosa Maloca*, de Adoniran Barbosa. **DE HO:** “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’” (“Para MUNDO-ABRIGO”, 28-29 de julho de 1973). [ligado a: Comportamento; Samba] **2 proposição** Barracão é uma proposição de lugar-lazer, lançada em 1968 no Rio de Janeiro e desenvolvida, em outubro de 1969, com estudantes da Universidade de Sussex (Brighton, Inglaterra). Corresponde à vontade, surgida com a célula *Éden*, de fundir arte e vida em “ambiente total comunitário”. HO quer positivar o lazer sem finalidade, tratando-o como algo que pode ativar o estado criativo (o “lazer-fazer não interessado”). Para alcançar esse objetivo, sabe que precisa alterar padrões viciados de

comportamento. Nesse sentido, o papel do artista consiste em oferecer estruturas abertas e não um mundo fechado. O conceito de “recinto-total” passaria para o de “recinto-proposição”. É isso que HO chama de “propor proposições”. **DE HO**: “Há algum tempo venho sentindo a necessidade de nucleizar tudo a que minha experiência me levou: a descoberta do lazer, ou de *crelazer*, no núcleo-casa a que chamaria de Barracão — esse será posto em prática, e é no Brasil que ele deverá ter seu verdadeiro caráter. Há, porém, algo bem semelhante, talvez não tanto na formulação mas bem parecido na relação do comportamento, ou do descrédito da ‘obra’ como algo estático ou mesmo objetal, na experiência total a que se entrega o grupo Exploding Galaxy de Londres. A casa onde vivem, que pode não ser só aquela mas será a que houver por onde quer que andem, tem esse caráter de um ambiente-recintotal — até a comida, o comer, o vestir, o ambiente em si, mostram que lá com eles a vida e a obra não se podem separar, pois na realidade não há essa diferença mesmo.” (“A obra, seu caráter objetal, o comportamento”, dezembro de 1968). **2.1** O projeto Barracão é um “programa para a vida, sem prazos nem limites, mesmo que estes sejam amplos” — formulação que vai ao encontro das idéias que circulavam nos anos 60-70 com os chamados “projetos-comunidade”. Entretanto, diferentemente da ênfase dada por seus ideários à volta à natureza, HO centra sua pesquisa na arquitetura popular da favela, fenômeno que caracteriza o descontrole urbano. **DE HO**: “[...] propor propor já em 1966-67 era a condição primeira de tudo: TROPICÁLIA foi a proposição de uma condição aberta de descoberta dessa raiz-estrutura-proposição de um complexo ambiente-comportamento – a idéia de BARRACÃO absorve, como o super-mataborrão, estrutura e participação-proposição, no que chamo comportamento-estrutura: a descoberta do *crelazer* como essencial à conclusão da participação-proposição: a catalisação das energias não-opressivas e a proposição do lazer ligado a elas.” (“Barracão”, 19/08/1969). [**ligado a**: Comportamento; Crelazer; Éden; Propor-propor; Tropicália] **3** *conceito adjacente* Lygia Clark é a grande interlocutora nessa passagem da ruptura do plano do quadro para uma dimensão experimental e vivencial do espaço. Junto com outros textos que dedica à reflexão acerca da arquitetura da casa, abre uma discussão em torno da “ligação orgânica entre as diversas partes funcionais no espaço interno-externo” do Barracão [**ligado a**: Experimental; Fim do quadro; Linha orgânica; Vivencial] **4** *célula de base* HO dedica vários textos à discussão do espaço comunitário e urbano que, apreendido como estrutura viva, desembocaria em Mundo-abrigo. **DE HO**: “a idéia de BARRACÃO: ingenuamente e não tanto, formulei como projeto-comunidade pro meu grupo-RIO: mas entenda-se que grupo-RIO e comunidade têm um sentido especial aí: o ‘grupo’ é mutável e

não algo como se fora 'família' e nem uma representação livre de estrutura familiar: o q é retrógrado e sem saída no isolamento de pessoas / grupos em comunidades é a idéia de q o urbano cria estruturas q são sempre as de família-família com todos os prejuízes etc.: apelam para uma 'volta' ao campo como se fora possível começar do zero: mas os problemas de grupo-estrutura família etc., persistem e em isolamento q termina por criar conflito e boredom e por dissolver com o tempo: não são experiências-limite salvo quando situações especiais o favorecem: reconhecer o urbano como experimentalmente mais apto a experiências-grupo é bem mais vital" ("Para MUNDO-ABRIGO"). [ligado a: Aldeia global; Apocalipopótese; Crelazer; Experimentalidade brasileira; LDN; Mundo-abrigo; Manifestação ambiental; Participador; Projeto construtivo brasileiro; Subterrânia].

Bauhaus 1 contexto Escola de arquitetura e artes fundada em 1919 e dissolvida pelo nazismo em 1933. **1.1** A sede da escola foi construída por Walter Gropius em Dessau (Alemanha), tida como obra-prima do funcionalismo arquitetônico europeu, que reuniu artistas empenhados na tarefa social do ensino. Segundo Giulio Carlo Argan, "a finalidade mais imediata é a de recompor entre a arte e a indústria produtiva o vínculo que unia a arte ao artesanato". **1.2** Cultivou uma tendência para a geometrização das formas. **1.3** Alguns integrantes da Bauhaus: Albers, Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Paul Klee e Moholy-Nagy. **EXCERTO:** "*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 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*)."
(Giulio Carlo Argan. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, 1998). [ligado a: Construtivismo, Suprematismo e Neoplasticismo]. **2 conceito** Quando, no início dos anos 1960, HO escreve sobre a transição do quadro para o espaço, cita regularmente as experiências da Bauhaus – sobretudo a fase de Albers em que homenageia o quadrado – que pesquisaram efeitos ao mesmo tempo óticos e pictóricos. A lição da Bauhaus, com seu Teatro total, inspira-o para fundamentar sua vontade de inter-relação das artes (arquitetura, música, teatro e dança) e a noção de um espectador ativo. Pode-se perceber a presença da função social da escola quando HO define o sentido de "construtor". [ligado a: Construtor; Participador; Teatro integral].

Bicho, de Lygia Clark **1 conceito de outrem** No final dos anos 1950, Lygia Clark descobre um caminho inusitado: fazendo uma dobra nas divisões de um *Contra-relevo*, depara com duas peças livres no espaço. Assim teria nascido o *Bicho* (1960), traduzindo a passagem do plano para o espaço. Suas placas de metal, articuladas por dobradiças, geram movimentos que lhe conferem organicidade. Como uma entidade viva, o *Bicho* pode ser manipulado pelo sujeito.

DE HO: “Lygia Clark, cuja experiência pictórica contribui decisivamente para a transformação do quadro, principalmente quando descobre o que chamou de ‘vazio pleno’, cria a estrutura transformável (*Bichos*) pelo movimento gerado pelo próprio espectador, sendo a pioneira de uma nova estrutura ligada ao sentido de tempo, que não só abre um novo campo na escultura como funda uma nova forma de expressão, aquela que se dá na transformação estrutural e na dialogação temporal do espectador e da obra, numa rara união, que a coloca no nível dos grandes criadores.” (“A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, 1962) **EXCERTO:** “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. Comecei a descobrir todas as esculturas através da placa de avião colocada com fita teipe.” (Lygia Clark apud Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger. *Abstracionismo geométrico e informal. A Vanguarda no Brasil nos anos cinquenta*, 1987).

1.2 HO cita diversas vezes em seus escritos a importância dos *Bichos* no desenvolvimento da história da ruptura do quadro. Refuta a filiação dos *Bichos* aos *Móviles* de Calder, preferindo inseri-los na continuidade das pesquisas construtivistas de Pevsner e Gabo. Reconhece sua influência para a concepção dos Penetráveis articulados por placas rodantes. O *Bicho*, ao inaugurar uma “estrutura móvel”, “arquitetura que se faz e se desfaz”, permite a entrada do Participador na obra. O Núcleo móvel de HO se articula a partir da mesma matriz de Lygia. [**ligado a:** Linha orgânica; Movimentos Concreto e Neoconcreto; Não-objeto; Núcleo móvel; Objeto; Objeto relacional; Participador; Penetrável; Superfície modulada; Suporte].

Bilaterais 1 bloco Criados a partir de 1959, em consonância com a Ruptura Neoconcreta surgida no Rio de Janeiro, os Bilaterais são chapas de madeira pintadas a têmpera ou óleo, presas ao teto por um fio de nylon. **1.1** São classificados como Não-Objetos, de acordo com a teoria de Ferreira Gullar. **1.2** Têm como célula de base os Metaesquemas, Ordem de trabalhos que já exibia o “conflito entre espaço pictórico e extra-espaço”. **1.3** Núcleos, Penetráveis e Bólides são trabalhos que surgem depois dos Bilaterais e dos Relevos espaciais, e deles diferem ao não poder dispensar a participação, característica fundamental no processo de HO. Por isso, mesmo extremamente importantes na compreensão da passagem da estrutura do quadro bidimensional para o espaço, os Bilaterais não chegam a inaugurar uma Ordem de invenção no programa HO. [**ligado a:** Movimentos Concreto e Neoconcreto; Fim do quadro; Invenções; Metaesquema; Não-objeto; Relevo espacial].

Bloco 1 definição Blocos podem reunir as Ordens lançadas por HO (Bólide, Núcleo, Parangolé, Penetrável, Manifestação ambiental). Por exemplo: o Bloco de Penetráveis que formam o Conglomerado subterranean TROPICÁLIA PROJECTS. **1.1** HO estabeleceu uma classificação para agrupar algumas de suas experiências em Blocos. O caso mais notável é o da COSMOCOCA, Conglomerado de projetos ambientais organizado em nove Blocos, numerados de CC1 até CC9. **1.2** A própria escrita do artista seguiu uma diagramação muito precisa, reunindo as palavras em blocos de enunciados. Por exemplo, HO deixa indicações para imprimir “textos-blocos” (o termo é dele) no verso do que chamou PHOTO-POSTER-PROPOSIÇÃO *Just like a Roman* (1973). **1.3** A palavra Bloco remete ao grupo de pessoas que saem às ruas sambando durante o Carnaval. A característica do Bloco é ser um fenômeno coletivo. **1.4** HO também usava a palavra Bloco para se referir à paginação visual dos poemas concretos (como *Poetamenos* de Augusto de Campos). Sabe-se que Mallarmé denominava seu *Livro* de “bloc” – segundo Haroldo de Campos, “como que apontando para uma nova física do livro”. [**ligado a:** CC1 a CC9; Conglomerado; Ordem; Coup de dés; Newyorkaises; Programa in progress; Samba].

Bodywise 1 bloco “Bodywise” talvez seja o capítulo mais importante que integra *Newyorkaises*, Conglomerado de projetos que reúne as invenções de HO no período vivido em Nova York e que ficou inacabado. Esse capítulo pretendia abordar temas relativos à descoberta do corpo, como o *rock* e a transexualidade. **1.1** Bodywise expõe diversos apontamentos pessoais com uma seleção de textos e imagens: excertos de Torquato Neto,

Jean-Paul Sartre, Friedrich Nietzsche (da leitura de *Vontade de potência*), do *Manto de Plumas* de Hagaromo (peça de Teatro Nô, tradução de Haroldo de Campos), James Joyce em *Finnegans Wake*, McLuhan e Quentin Fiore (*War & Peace in the Global Village* e trechos do capítulo 12 de *Understanding Media - the extensions of man*); imagens de *Nostalgia do corpo* (Lygia Clark), Antonio Manuel quando se apresentou nu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, fac-símile de imagem da performance *Rubbing Piece* de Vito Acconci, fotografias de Jimi Hendrix, fotografia da entrevista de Alice Cooper para a revista *Stone* (10/05/1973, p. 42). [**ligado a:** Babylonests/Hendrixsts; Newyorkaises] **2 conceito** Bodywise opera também como um conceito dentro do Programa HO. [**ligado a:** Capa-Clothing; Comportamento; Mundo-abrigo; Nostalgia do corpo; Performance; Rock].

Bólido 1 bloco HO classificou seus Bólides com números e subdivisões referentes ao tipo de material utilizado. O primeiro algarismo sinaliza a seqüência dos Bólides; o segundo tem por função numerar os Bólides da mesma espécie. Por exemplo: o Bólido em homenagem a Cara de Cavalo é o 33º na lista de Bólides, o 18º na lista dos Bólides-caixa e o 2º com poema. Sua ficha técnica completa figura no catálogo da Whitechapel Gallery: B33 Bólido-caixa 18 (1965-66), *Homenagem a Cara de Cavalo* (caixa-poema 2). [**ligado a:** Bólido-área; Bólido-bacia; Bólido-caixa; Bólido-cama; Bólido-lata; Bólido-luz; Bólido-ninho; Bólido-pedra; Bólido-plástico; Bólido-roupa; Bólido-saco; Bólido-vidro] **2 ordem** Os Bólides inauguram uma Ordem de experimentação para além das categorias tradicionais da arte. São trabalhos advindos da superação do quadro, em busca de uma “pintura no espaço”. Os primeiros Bólides (1963-65) traduzem a reflexão do artista acerca da cor (“desenvolvimento nuclear da cor”), presente nos Núcleos. Trata-se de “dar corpo à cor” que se apresenta agora na forma de pigmento ou terra, dentro de recipientes de vidro, podendo ser tocada pelo Participador. Por vezes, há também poemas. Em 1967, HO constrói o Bólido-cama, essencial para conceituar o conjunto de peças que propõe ao público na Whitechapel Gallery. Os Bólides-roupas são concebidos na mesma época. O objetivo de HO consiste em dilatar a percepção visual da obra, acrescentando-lhe um estímulo sensorial. Além dessas características, de resto indissociáveis da pintura pela sua cor e taticidade, o Bólido é simultaneamente uma ressignificação da escultura, de sua base e estrutura. De início, HO usou a palavra “transobjeto”, ressonância da teoria do Não-objeto de Ferreira Gullar, para acompanhar sua nova Ordem. **2.1** A matéria dentro do Bólido é viva, o que permite aproximar essa Ordem ao Ninho. O desenvolvimento do Bólido se confunde progressivamente com as características do

Parangolé. **EXCERTO:** “Com as caixas de madeira, que se abrem como escaninhos de onde uma luminosidade interior sugere outras impressões e abre perspectivas através de pranchas que se deslocam, gavetas cheias de terra ou de pó colorido que se abrem etc., é evidente aquela passagem do domínio das impressões visuais às impressões hápticas ou tácteis. O contraste simultâneo das cores passa a contrastes sucessivos do contato, da fricção entre sólido e líquido, quente e frio, liso e rugoso, áspero e macio, poroso e consistente. De dentro das caixas saem telas rugosas e coloridas, como entranhas, gavetas se enchem de pó, e depois são os vidros nos primeiros dos quais ele reduziu a cor a puro pigmento. Os materiais mais diversos se sucedem, tijolo amassado, zarcão, terra, pigmentos, plástico, telas, carvão, água, anilina, conchas trituradas. Há espelhos como base de núcleos, há espelhos no interior das caixas para novas dimensões espaciais internas. De uma garrafa de uma forma caprichosa, como uma licoreira, cheia de um líquido verde translúcido, saem pela boca do gargalo, como flores artificiais, telas luxuriantes porosas, amarelas, verdes, de um preciosismo absurdo. É um desafio inconsciente ao gosto refinado dos estetas. A esse vaso decorativo insólito, chamou de Homenagem a Mondrian, um de seus deuses. Sobre uma mesa, aquele frasco, em meio daquelas caixas, vidros, núcleos, capas, é como uma pretensão de luxo à Luís XV, num interior suburbano. Uma das caixas, das mais surpreendentes e belas, o interior cheio de circunvoluções irisadas (telas) é iluminado a luz neon. A variação desses Bólides em caixas e em vidros é enorme. Como que deixando o macrocosmo, tudo agora se passa no interior desses objetos, tocados de uma vivência estranha.” (Mário Pedrosa. “Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica”). [ligado a: Apropriação; Combine Painting; Cotidiano; Fim do quadro; Objeto; Não-objeto; Participador; Programa ambiental; Transobjeto; Whitechapel Experience] **3** *conceito de base* Cerca de uma década depois, já em Nova York, HO volta a afirmar a necessidade de compreender os Bólides como “novas estruturas para além daquelas de representação”. HO explicita que o Bólide não somente desencadeou o surgimento de seus projetos ambientais como a promessa de algo ainda não formulado. **DE HO:** “[...] Sei q quanto à minha obra os BÓLIDES seriam incluídos nessa de OBJETO, mas essas obras se definiriam melhor como etapas na grande emergência de novas estruturas para além daquelas de representação: o q GULLAR chamou de não-objeto (os BICHOS de LYGIA CLARK seriam o grande passo estrutural e o exemplo clássico de não-objeto): já nos meus BÓLIDES toma forma de caixas (de madeira e vidro e plástico e cimento: espaços poético-táteis e pigmentares de contenção): mas essas caixas eram etapas estruturais q culminaram nas CAPAS DE PARANGOLÉ e nos PROJETOS AMBIENTAIS (TROPICÁLIA e EDEN foram

os primeiros) e não uma ‘solução de suporte da representação’ tal como se deu com a produção dos artistas na chamada ‘febre de caixas’ q acometeu cariocas e paulistas nos anos 60: os ‘fazedores de caixas’ estão tão longe desse approach estrutural quanto velhas fazedoras de colchas de retalhos estariam de MONDRIAN: os BÓLIDES são importantes não porque sejam caixas-OBJETOS mas porque fazem parte desse furacão estrutural [...] BÓLIDES: as caixas (de madeira vidro plástico e cimento; e também sacos de pano e plástico) agrupadas como BÓLIDES eram na verdade não uma nova forma inaugurada de arte: são a semente, ou melhor, o ovo de todos os futuros projetos ambientais [...]. HOJE no q faço e no correr daquilo a q chamo de meu processo de desmitificação (não confundir desmitificação com desmistificação) q vem comandando esses anos 70, a posição desses BÓLIDES (e conseqüentemente do assunto do OBJETO) se põe tão claro quanto o sol do meio dia num dia glorioso de sol: considero-os como parte fundamental no q hoje vejo como PRELÚDIO AO NOVO: tudo o q veio antes desse processo de desmitificação não passa de PRELÚDIO àquilo q há de vir e q já começa a surgir a partir desse ano na minha ‘obra’: ao q antes chamei de OVO há de seguir O NOVO – e já era tempo!” (“O objeto na Arte Brasileira nos anos 60”, 05/12/1977). **EXCERTO**: “A operação que produz *Bólides* não se reduz, assim, à mera desfuncionalização ou à estetização de objetos; muito menos a uma plástica com objetos (naturais, encontrados, interpretados, incorporados, perturbados). Máquina implacável, o programa de Oiticica atua com propriedade, conceitual, operatória, terminologicamente. ‘Transobjetos’ ou ‘estruturas transcendentais imanentes’, os *Bólides* acentuam o primado do conceptual, na invenção e na participação.” (Celso Favaretto. *A Invenção de Hélio Oiticica*, 1992). [**ligado a**: Bólide-área; Contra-Bólide; Para-Bólide; Parangolé-área; Participador; Representação].

Bólide-área 1 célula constitutiva HO apresentou dois Bólides-área, datados de 1967, em *Éden* (Londres, Whitechapel Gallery, 1969): B54 e B55. A partir de Supra-sensorial, que consistia em “transformar os processos de arte em sensações de vida”, o artista modifica sua expectativa em relação ao Participador. Este ganha, por meio do Bólide-área, uma proposição para implantar a possibilidade de um outro tipo de vivência estética, o Crelazer. **1.1** Com Bólide-área, a distinção entre a Ordem do Bólide e a Ordem do Parangolé torna-se nebulosa, ambos convergindo para a fundação de um espaço “seu”. **DE HO**: “Meus novos trabalhos são bem abertos: dois grandes Bólides onde se pode entrar na área interior: areia em um e palha em outro. Uma parte exterior do cerco de madeira é pintada de laranja e outra de amarelo,

ambos bem luminosos, criando assim uma espécie de limite visual ao ‘campo de ação’, e o espectador entra nessa área e atua como quiser: envolvendo-se na areia e na palha, descalço, ou apenas pisando, caminhando etc. Considero-os como trabalhos ‘abertos’ e ‘cósmicos’. Quero que o espectador crie suas próprias sensações a partir deles, mas sem se condicionar a uma ou outra sensação.” (25/02 a 6/04 de 1969). [ligado a: Bólide; Crelazer; Édén; Parangolé-área; Participador; Supra-sensorial; Whitechapel Experience].

Bólide-bacia 1 célula constitutiva O primeiro Bólide-bacia (B34) data de 1966. Foi apresentado na Whitechapel Gallery (Londres, 1969), junto com o B45, outro Bólide-bacia (este, de 1967). As bacias são de diversos materiais, ora de concreto aparente, sem nenhuma camada de tinta, ora de plástico azul. Contêm terra, substância colocada à disposição para ser manuseada, ou água, líquido transparente com a função de refletir a imagem do Participador. A distinção entre o Bólide-caixa e o Bólide-bacia nem sempre é clara, conforme podemos verificar com *Mergulho do corpo* (1967), trabalho catalogado pelo próprio artista como Bólide-caixa 22, embora seja construído com um recipiente de concreto. O Bólide B45 recebeu o título de *Senso*. HO escreve que foi com este Bólide-bacia, cuja lama opera uma volta à infância, podendo ser apalpada e moldada, com ou sem luvas, que descobriu a passagem do sensorial para o Supra-sensorial: “romper a barreira da inibição puramente sensorial — a experiência se alça por sobre o objeto da mesma, se subjetiva, liberando supersensações, originais, míticas [...]”. [ligado a: Bólide; Bólide-caixa; Participador; Supra-sensorial; Whitechapel Experience].

Bólide-caixa 1 célula constitutiva O Bólide-caixa é o primeiro tipo de Bólide que surge nessa Ordem de trabalhos. B1 data de fevereiro de 1963 e recebeu o título de *Cartesiano*. Serviria de base para variações, tais como os B24, B25, B28, B29 e B30 — este último, por exemplo, inclui um poema. Os seis primeiros Bólides aparecem sob forma de caixas, em consonância com uma tendência estética da época. A maioria abriga objetos do cotidiano ou palavras. É o caso de *Mergulho do corpo* (1967), catalogado como Bólide-caixa 22, poema-caixa 4. O Bólide-caixa deve ser compreendido dentro do conceito de Apropriação, conforme podemos verificar no catálogo da Whitechapel. De todas as caixas, o B33, *Homenagem a Cara de Cavalo*, notabilizou-se por adquirir um caráter ético-político. **EXCERTO:** “As mais estranhas e deliciosamente belas cores alinham o interior dos *Bólides-caixas*. Algumas estão em superfícies escondidas, fora da vista e são percebidas apenas pelo reflexo produzido. Estas

caixas têm gavetas baixas e profundas. Ao abri-las, encontramos dentro terra ou pigmento puro. A presença de um elemento natural em um tipo de espaço onde geralmente guardamos pequenas coisas é quase enfeitiçadora. Constantemente, em outras partes das caixas encontramos pedaços de gaze e telas de náilon agarrados no interior, de maneiras as mais inesperadas, como se formassem teias e ninhos de cor. Em todos os Bólides-caixas, o espectador, ainda que convidado a explorá-los, é sempre mantido a certa distância. As maneiras de abri-los e manuseá-los são enigmáticas e seus interiores são tão misteriosos como o interior de uma caverna.” (Guy Brett. “Whitechapel”, 1969). [ligado a: Apropriação; Bólide; Cara de Cavalo; Whitechapel Experience].

Bólide-cama 1 *célula constitutiva* O Bólide-cama (1966) sinaliza a passagem, dentro da Ordem do Bólide, de uma vivência compatível com a escala da mão para outra cujas dimensões podem abranger o corpo todo, como numa casa. O espectador que deita no Bólide-cama tem a sensação de penetrar um recinto. O Bólide-cama era um dos elementos mais importantes na exposição da Whitechapel Gallery (Londres, 1969), contribuindo para a discussão da arte-totalidade, do recinto no qual se habita. **1.1** Com o Bólide-cama, HO prepara as bases que formulam o Supra-sensorial (cf. “Aparecimento do Supra sensorial”, novembro-dezembro de 1967). [ligado a: Arte-totalidade; Bólide; Éden; Merz; Participador; Probjeto; Propor-propor; Vivencial; Whitechapel Experience].

Bólide-lata 1 *célula constitutiva* Segundo consta na lista de obras do catálogo da Whitechapel Gallery (Londres, 1969), HO teria levado para essa exposição o B38 Bólide-lata 1 (1966). O artista catalogou este Bólide dentro do conceito de Apropriação e indicou, entre parênteses, tratar-se de um Bólide “consumível”. [ligado a: Antropofagia; Apropriação; Bólide; Participador; Whitechapel Experience].

Bólide-luz 1 *célula constitutiva* Segundo consta na lista de obras do catálogo da Whitechapel (Londres, 1969), existe um tipo de Bólide que HO denominou Bólide-luz: trata-se de B39 Bólide-luz 1, *Plasticope* (1966), o terceiro que aparece dentro do conceito de Apropriação (após o B37 Bólide-caixa 19 e o B38 Bólide-lata 1, ambos de 1966). [ligado a: Apropriação; Bólide; Bólide-caixa; Bólide-lata; Whitechapel Experience].

Bólido-ninho 1 *célula constitutiva* O B58 Bólido-ninhos 1 (1967-69) reúne os seis Ninhos que configuravam o *Éden* na Whitechapel Gallery (1969). [ligado a: Bólido; Éden; Participador; Supra-sensorial; Vivencial; Whitechapel Experience].

Bólido-pedra 1 *célula constitutiva* Segundo consta no catálogo da Whitechapel Gallery (Londres, 1969), HO realizou um tipo de Bólido que denominou Bólido-pedra: trata-se do B35 (1965-66). [ligado a: Bólido; Whitechapel Experience].

Bólido-plástico 1 *célula constitutiva* Segundo a lista publicada no catálogo da Whitechapel Gallery (Londres, 1969), HO incluiu três trabalhos nesta categoria. O B41 Bólido-plástico 2 (1966) está sinalizado como sendo “consumível” pelo Participador, assim como o B42 Bólido-plástico 3 (1966); consta ainda a existência de B46 Bólido plástico 4 (1966-67). A relação de obras expostas não menciona, contudo, o primeiro Bólido que corresponderia ao tipo “plástico”. [ligado a: Bólido; Participador; Whitechapel Experience].

Bólido-roupa 1 *célula constitutiva* Com a introdução de Bólido-roupa (1968), HO passa a propor ao Participador uma auto-erotização – que recebe o nome de Hermafrodipótese. Apresenta na Whitechapel Gallery (Londres, 1969) os B59 e B60, peças de roupa íntima para uso de homens e mulheres. Já B61 propõe uma idéia de uso coletivo com a participação do grupo inglês Exploding Galaxy. **1.1** É difícil estabelecer uma separação nítida entre o Bólido-roupa e Parangolé, uma vez que ambos mobilizam o corpo do Participador por meio de uma vestimenta. Esta fusão demonstra o quanto, para HO, as Ordens de trabalho integram uma noção ampliada do Ambiental: interação entre si, podendo se fundir e pertencer simultaneamente a processos com origens diversas. Essa característica confirma a ineficácia das “categorias” para classificar o processo inventivo de HO. [ligado a: Bólido; Hermafrodipótese; Parangolé; Participador; Whitechapel Experience].

Bólido-saco 1 *célula constitutiva* Segundo consta no catálogo da Whitechapel Gallery (Londres, 1969), HO apresentou quatro Bólidos de tipo “saco” que aparecem com a seguinte ficha técnica: B49 Bólido-saco 1 (1966) Apropriação 4; B50 Bólido-saco 2 (1966), *Olfativo*; B51 Bólido-saco 3 (1967), poema-saco 1; B52 Bólido-saco 4 (1966-67), poema-saco 2. [ligado a: Apropriação; Bólido; Whitechapel Experience].

Bólido-vidro 1 célula constitutiva O primeiro Bólido com vidro é o B7 e data de 1963, o mesmo ano em que HO começa a conceber os Bólides-caixas. No catálogo para a Whitechapel Gallery (Londres, 1969), Guy Brett destaca o B31 Bólido-vidro 14 (1965-66) pelo fato de conjugar um punhado de conchas com o título “ESTAR”. Segundo o crítico, esse Bólido-vidro funciona como uma passagem para compreender o projeto *Éden*. Outro Bólido-vidro é o B17, intitulado *Homenagem a Mondrian*. DE HO: “É uma homenagem a Mondrian, porque eu uso as três cores primárias, mas de uma maneira totalmente diferente de Mondrian; isto é, amarelo, azul e vermelho. Na realidade, a água é amarela, a tela azul você pode manipular por cima do vidro com água amarela; ela na realidade tem assim uma monumentalidade horizontal-vertical e ao mesmo tempo não horizontal-vertical que é muito mondrianesco.” (“Entrevista a Ivan Cardoso”, 1979). [ligado a: Bólido; Éden; Participador; Whitechapel Experience].

Caju-Kleemania 1 proposição No Programa HO, a questão das margens, do longe do centro, das adjacências dos limites urbanos, tem um interesse essencial, teorizado no conceito de Subterrânia. **1.1** Os textos que tangenciam alguns problemas relativos ao suburbano datam da época em que o artista retorna de Nova York, onde passou pelas dificuldades de viver dentro de uma metrópole, a “super-comunidade *media-cosmo*”. No Rio de Janeiro, HO passa cerca de um ano, entre dezembro de 1978 e dezembro de 1979, preparando uma nova forma de ocupação da cidade. **1.2** HO faz várias visitas ao bairro do Caju, cujas características de “aterro de lixo” determinam a escolha para ser o *playground* urbano de uma série de experiências artísticas: “[...]é porto-cais com pinta de ser de emergência e clandestino ao mesmo tempo: é militar: é hospital de tuberculosos.” (“Caderno CAJU”, 03/02/1979). A proposição de Caju-Kleemania consiste em “tomar o bairro do Caju como um *playground* bairro-urbano para curtir os achados”. HO ressalta, entretanto, sua diferença em relação aos *earthworks* dos artistas norte-americanos. Caju-Kleemania foi realizado em 18 de dezembro de 1979, em homenagem ao centenário de nascimento do artista Paul Klee. Deflagra o surgimento de Acontecimento poético-urbano no Programa ambiental, resultado de andanças pelo Rio de Janeiro. Contou com a participação de artistas, críticos, fotógrafos, cineastas, paisagistas, poetas, designers: Marcos Bonisson, Júlio Bressane, Ivan Cardoso, Lauro Cavalcanti, Maurício Cirne, Luciano Figueiredo, Ronaldo Goyanes, Dinah Guimaraens, Bena Marley Caymmi, Sonia Miranda, Frederico Morais, Távinho Paes, Lygia Pape, Mário Pedrosa, Luis Otávio Pimentel, Oscar Ramos, Jackson Ribeiro, Jorge “Swing” Salomão,

Andreas Valentin. Não podendo participar pessoalmente porque estava no navio cargueiro que o levava para Antuérpia, Antonio Manuel mandou um texto especial. Essa carta foi incorporada ao acontecimento *a posteriori*, como extensão de *Klemania*. (“Além do Equador - Oceano Atlântico”, 09/01/1980, recebido em 21/01/1980). **1.3** Na realidade, a natureza da proposta não difere da de Apocalipopótese, manifestação ambiental e coletiva. Mas cabe registrar também outro antecedente importante: a experiência *Delirium ambulatorium*, ocorrida em São Paulo (1978), para a qual HO promove uma espécie de expedição sem rumo pela cidade, procurando reinventar itinerários e ressemantizar lugares abandonados. **1.4** O trabalho que HO realiza para Caju-Klemania chama-se *Devolver a terra à terra*. HO inaugura com essa ação o Contra-Bólide: é Programa in progress, indicando que a obra não se conclui, podendo ser refeita; cada montagem tem a possibilidade de instaurar um outro momento inaugural. **DE HO**: “[...] 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 situacionais [...]. A escolha do CAJU como local q já foi visitado por LYGIA PAPE e EU com TELECIURNE e LFER algumas vezes é porque o CAJU é construído ou se desenvolve em aterros de lixo: pode ser pela proposta de NANCI VALADARES de q é o CAJU o bairro mais descaracterizado (ou não?): sei lá! / 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!” (“Notas / Ataulfo”, 03/02/1979). [**ligado a**: Acontecimento poético-urbano; Av. Pres. Vargas-Kyoto/Gaudi; Contra-Bólide; Devolver a terra à terra; *Delirium ambulatorium*; Dionisíaco; Esquentando pro Carnaval; Participador; Programa in progress; Subterrânea].

CALL ME HELIUM 1 *proposição* Projeto com Thomas e Andreas Valentin, ao som de Jimi Hendrix. Soltar no Rio de Janeiro um balão cheio de gás; em seguida, aparece Romero, vestido de sunga prata e camiseta com a inscrição: “Eu sou Hélio Oiticica”. Diz: “eu não penso / eu não ligo / eu fascino.” Romero não pode conversar com as pessoas presentes; deve sumir tão repentinamente quanto apareceu. Lygia Pape e Antonio Manuel recebem instrução

de documentar a ação; Carlos Vergara faria uma espécie de direção geral da ação da chegada e saída de Romero. HO frisa o elemento surpresa: Romero não poderia ser visto na cidade nem antes nem depois da Performance. DE HO: “Balão cheio de gás HÉLIO será alçado num dia de sol no PIER em IPANEMA tendo inscrito em preto na sua face externa: CALL ME HELIUM. Cada recebedor desta PROPOSIÇÃO é solicitado a contribuir: statement ou performance ou clarear mais ainda o dia ensolarado → DAR O DADO / q esta seja leve e não obrigatória / q não seja tomada a sério / tesão.” (“Notas”, 29/04/1974). [ligado a: Parangoplay; Performance; Proposição; Woodstockhausen].

Capa 1 célula constitutiva O Parangolé é lançado em 1964, com três modalidades: Bandeira, Estandarte e Tenda. O primeiro Parangolé confeccionado como Capa é o P4, com o qual HO explicita a importância da dança na sua experiência. **1.1** A Capa não sinaliza a fundação de um novo objeto: deve ser compreendida como processo. Para HO, o “vestir” a capa é um ato que se contrapõe ao “assistir”: “O *vestir* já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá” (“Anotações sobre o Parangolé”, 25/11/1964). A capa não pode deixar de ser vista também como estrutura “penetrável” e “abrigo”. **1.2** Em 1968, HO escreve um roteiro de “instruções para feitura-performance de capas feitas no corpo”, ressaltando a importância da improvisação e da brincadeira nessa “espécie de manifestação coletiva ao ar livre”. O anonimato, isto é, a dissolução da questão do autor, é componente importante dentro de Parangolé: qualquer um pode fazer e usar uma capa. **1.3** Dez anos após o lançamento do Parangolé, HO escreve em carta para Lygia Clark, de 11/07/1974, que descobriu, fazendo *Romero-fotos*, que “CAPA e CORPO são um”. [ligado a: Abrigo; Ambiental; Arte-totalidade; Capa feita no corpo; Construtor; Corpo; Dança; Manifestação ambiental; Música; Parangolé; Participador; Performance; Vivencial].

Capa-Clothing 1 proposição adjacente Ao agrupar elementos para o capítulo de *Newyorkaises* intitulado “Bodywise” (1973), HO elabora uma vestimenta que poderia ser compreendida como pele expandida: corpo que se funde no ambiente. Com isso, articula uma outra dobradiça entre o dentro e o fora, além daquela instalada na Whitechapel Gallery que discutia, em 1969, os limites da vida e da arte enquanto instituição. Percebe-se mais precisamente, com essa idéia, o impacto da leitura de *Understanding Media – The extensions of Man*, de Marshall McLuhan. **1.1** Por meio de *Capa-Clothing*, HO indaga qual é o papel do

objeto-roupa se este estiver afastado do corpo e de seu uso esperado (o vestir e o dançar). Até 03/05/1974, há registros de pelo menos cinco projetos dessa Proposição. **1.2** Derivando de Parangolé, *Capa-Clothing* resulta em Foto-event (também chamado Photo-Poster ou Fôto-Poster) que mostra Romero, um de seus mais assíduos colaboradores, vestindo uma pele em forma de cobra (essa sugestão de uso provém de Neville d'Almeida). HO formula duas Proposições para a realização do projeto, chamado *JUST LIKE A ROMAN* (04/11/1973): “A) q quem tiver afim mate uma cobra e tire-curta a pele e vista enrosque-a livre e inventivamente sem tomar foto-ROMERO como modelo; B) q quem tiver afim pegue uma cobra viva e brinque-enrosque-a no corpo vestindo e desvestindo o réptil q terá obviamente seus próprios movimentos: inventar CORPO-PERFORMANCE — COBRA ROUPA no durar da experiência.” Outra seqüência de imagens mostra um *close* sobre dois corpos masculinos deitados em colchões e usando sungas: uma exibindo o pênis em estado de repouso e outra, o órgão ereto. **DE HO:** “CAPA-CLOTHING: unicidade CORPO-AMBIENTE q se desgarrá em *play*: metabrinca-se: fantasia-se: brinca-parodia jogo CORPO auto-englobante sem reduzir-se à prática-CAPA de antes nem à ROUPA-ROUPA-PELE: *play* de situação-limite: CLOTHING-extensão da pele q é armadura-*play* do CORPO-com-AMBIENTE aí situados em desunicidade CAPA-CLOTHING é META-CLOTHING: 28 set. 73: 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 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.” (“BODYWISE”, 25/09/1973). [ligado a: Aldeia global; Bodywise; Capa; Foto-event; Mundo-abrigo; Nostalgia do corpo; Parangolé; Participador; Proposição].

Capa feita no corpo 1 célula adjacente Em texto datado de 1968, HO deixa as instruções para a realização de *Capas feitas no corpo*. Essa Proposição tem dois acontecimentos registrados: Apocalipopótese (Parque do Aterro, Rio de Janeiro, agosto de 1968) e uma experiência com estudantes da Universidade de Sussex (Brighton, Inglaterra, novembro de 1969). **DE HO:** “1 – cada extensão de pano deve medir 3 metros de comprimento; 2 – o pano não deve ser cortado durante a feitura da capa, de modo a manter a estrutura-extensão como

base viva da capa; 3 – alfinetes de fralda devem ser usados para a construção da capa, que será depois cosida; 4 – a estrutura da capa-construída-no-corpo deve ser improvisada pelo participante; se a ajuda de outros participantes vier a calhar, ótimo; a estrutura deve ser construída em grupo em cada corpo participante, e feita de modo a ser retirada sem destruir, como uma roupa; 5 – um grupo pode construir uma capa para várias pessoas, numa espécie de manifestação coletiva ao ar livre; 6 – o uso de dança e/ou performances criadas por outros indivíduos é essencial à ambientação dessa performance: assim como o uso do humor, do play desinteressado etc. de modo a evitar uma atmosfera de seriedade soturna e sem graça.” * “[...] as CAPAS FEITAS NO CORPO pertenciam como estado extremo 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 – as CAPAS de agora são vestimentas-concreções cujo vazio da ‘pequena totalidade’ é feito pro vestir pro simples vestir q é objeto sensorial mas q não se reduz a isso: a contradição não-condicionado / ‘naturalismo do fazer’ de antes não aparece: as unidades são unidades exploráveis sem previsão pensada mas abertas mais abertas q as de antes porque sem preocupação com ‘significações corporais’, ‘não-condicionamentos’ etc.” (“LEORK”, 26/07/1972). [**ligado a:** Apocalipopótese; Capa; Dança; Experimental; Experimentalidade brasileira; Núcleo móvel; Participador; Performance].

Casa-obra 1 *conceito adjacente* VER BABYLONESTS/HENDRIXSTS [**ligado a:** Arte-totalidade; Babylonests/Hendrixsts; Merz; Mundo-abrigo; Parangolé-área].

Cara de Cavalo 1 *célula propositiva* Cara de Cavalo, amigo de HO, “procurado por crimes audaciosos e assaltos”, é morto pela polícia. Esse acontecimento leva o artista a refletir sobre a revolta individual e social dos chamados marginais. **1.1** A idéia de homenageá-lo como “ídolo anti-herói” surge no início de 1965, embora a obra só tenha sido concretizada em 1966, marcando um “momento ético” no Programa HO. O trabalho é um Bólido-caixa com a fotografia de Cara de Cavalo. O objetivo é denunciar uma “sociedade que marginaliza e mata”. HO dedica um artigo específico ao assunto: “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo”, escrito em 25/03/1968. **DE HO:** “Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. Eu faço poemas-protestos (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de

um condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada com o sentido de revolta, mas nunca com o de opressão.” (“Material para catálogo”, 06/04/1969). **EXCERTO:** “Ilustrativo da ‘posição ética’ é o Bólido-caixa 18 (1966), *Homenagem a Cara de Cavalo*, com que Oiticica ressalta uma atitude individual de inconformismo social, como figura de sua própria marginalidade. Nas faces internas de uma caixa (sem tampa e com a parede anterior estendida ao solo) há fotografias do bandido Cara de Cavalo, amigo de Oiticica, morto pela polícia. Aí ele jaz, como um crucificado. No fundo da caixa (caixão), sobre grades de ferro, há um saco (almofada) de plástico transparente, contendo pigmentos. Nele está inscrito: ‘Aqui está, e ficará! Contemplai seu silêncio heróico’. Da borda da parede posterior até o extremo da anterior estende-se uma tela através da qual se observam as imagens por transparência. O simbolismo do Bólido é evidente; encarna o mito da revolta.” (Celso Favaretto. *A invenção de Hélio Oiticica*, 1992). [**ligado a:** Bólido-caixa; Ídolo; Marginal; Posição ética].

CC1 a CC9 1 bloco COSMOCOCA — programa in progress (1973) reúne nove Blocos, cada um rigorosamente denominado Bloco-experiência em COSMOCOCA — programa in progress. O artista teria aventado a possibilidade de fazer uma CC10, que não chegou a ser concebida. A identificação de cada Bloco foi padronizada por meio da abreviatura CC e de uma numeração; cada CC compreende experiências visuais (projeção de conjuntos de slides 35 mm) e sensoriais. A exibição, acompanhada de trilhas sonoras específicas, prevê também proposições para o público. As anotações referentes à COSMOCOCA foram redigidas no Babylonests, apartamento de HO em Nova York. Além das instruções técnicas de montagem, HO deixou observações específicas referentes a suas exposições, tiragem (dez cópias carimbadas de cada série) e comercialização. O tempo de projeção das imagens e sua sincronização com as bandas sonoras ficou a critério de Neville d’Almeida, co-autor da experiência até a CC5. Documento encontrado no arquivo (sem data, sem autor) informa que as trilhas sonoras foram masterizadas em Digital Audio Tape (DAT) por Zé Nogueira em Macintosh II, sob a coordenação de Andreas Valentin, Neville d’Almeida e Luciano Figueiredo, no Rio de Janeiro, em 01/1992. **1.1** É muito importante sua configuração em Blocos na conceituação de “esquemas — possibilidades em aberto — não-acabado”. As CCs configurariam também um dos capítulos de *Newyorkaises*, espécie de livro in progress que HO estava preparando para reunir seus projetos de Nova York e que ficou inacabado. **1.2** Com essa fusão de elementos (projeções de slides, trilhas de música e interação com as

peessoas), HO desenvolve a idéia de NÃO-NARRAÇÃO presente em *Nitro Benzol & Black Linoleum*, projeto não realizado de 1969, que consistia em uma série de instalações misturando cinema e *performance*. A possibilidade de alterar as seqüências de projeção dos slides alude ao jogo e ao acaso, elementos fundamentais para o entendimento da Experimentalidade brasileira nos anos 70. **1.3** É com a Cosmococa que se formula o conceito de Quase-cinema. **CC1 TRASHISCAPES** O primeiro Bloco-experiência da Cosmococa é o *CC1 TRASHISCAPES*, concebido com Neville d'Almeida (1973). Documento de 13/03/1973 descreve as trilhas sonoras (músicas populares do nordeste brasileiro com trechos de Jimi Hendrix, sons gravados da 2nd Avenue, voz masculina lendo texto inventado etc.), as imagens (capa de New York Times com rosto de Luis Buñuel, pôster de Luis Fernando Guimarães usando P30 Capa 23) e as instruções relativas a dois tipos de exibição (“pública” e “privada”). Enquanto as imagens – como uma lâmina para filetar cocaína se sobrepondo à navalha no olho de *O Cão Andaluz* (de Buñuel) – são projetadas simultaneamente em duas paredes opostas por dois projetores, as pessoas ficam reclinadas sobre colchões, tendo à sua disposição lixas de unha. Trilha sonora: de Luiz Gonzaga, *Danado de Bom* (Luiz Gonzaga / João Lira) e *Feira de Caruaru* (Onildo de Almeida); da Banda de Pífaros de Caruaru, *Pipoca Moderna* (Sebastião C. Bianco / Caetano Veloso); de Jimi Hendrix, *All Along the Watchtower*, *Rainy Day*, *Dream Away* e *Voodoo Chile* (do álbum *Electric Ladyland*). **CC2 ONOBJECT** Bloco em parceria com Neville d'Almeida. Documento de 12/08/1973 especifica que a trilha sonora é uma montagem que mescla gritos de Yoko Ono com ruídos gravados no Babylonest. As imagens incluem fotos de livros (*Grapefruit* de Yoko Ono, *What is a Thing* de Heidegger e *Your Children* de Charles Manson). O público é convidado a dançar. HO discute os limites entre *performance* e espetáculo. **CC3 MAILERYN** Bloco em parceria com Neville d'Almeida. Documento de 16/08/1973 deixa instruções tanto para exibições abertas ao público, como para fechadas, ou “privadas”. As projeções acontecem simultaneamente em quatro paredes e no teto (uso simultâneo de quatro projetores). Imagens: fotografia de Marilyn (por Mailer) envolta em celofane, fotografia de cocaína e acessórios, nota de US\$ 5, P31 Capa 24 (Parangolé feito em Nova York, 1972), entre outras. Os participantes podem deitar livremente; o chão é coberto de vinil sobre dunas de areia. Recebem balões para assoprar, junto com apitos. Trilha sonora: de Karl Heinz Stockhausen, *Stop*, 1965, com a The London Sinfonietta, sob a direção de Stockhausen (Londres, 1973); de Yma Sumac, *Choladas (Dance of the Moon Festival)*, Moises Vivanco, 1950; *Ataypura (High Andes!)*, Moises Vivanco, 1950; *Taita Inty (Hymn to the Sun)*, Moises Vivanco, 1950; *Xtabay (Lure of the*

Unknown Love), Leslie Baxter, John Rose, 1950; *BoMambo*, Billy May, Moises Vivanco, 1956; *Chickentalk*, 1956. **CC4 NOCAGIONS** Bloco em parceria com Neville d'Almeida, dedicado aos poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos. Segundos as instruções, a trilha sonora seria proposta por John Cage, a partir do conjunto de slides. O ambiente principal é uma piscina, com um nadador no meio dos participantes-espectadores. Documento de 24/08/1973 especifica as instruções para exibição. **CC5 HENDRIX-WAR** Bloco em parceria com Neville d'Almeida. Compreende quatro conjuntos de 36 slides cada, com trechos de músicas de Jimi Hendrix. O tempo estimado de projeção varia entre 13 e 15 minutos. Instruções para a montagem em documento de 26/08/1973 sinaliza a instalação de cerca de vinte redes para os participantes. **CC6 COKE HEAD'S SOUP** A partir desse Bloco, HO deixa de trabalhar com Neville d'Almeida e convida Thomas Valentin para participar. A ordem dos slides, numerados até 26, é embaralhada a fim de permitir novas possibilidades de situações. Em suas instruções, HO especifica que foi pensada uma 27ª projeção, sem imagem, consistindo apenas da luz do projetor; a permanência desse “branco” teria a mesma duração dos 26 slides projetados. Previamente descalços, os Participadores estão dentro de uma sala, sentados ou deitados. A trilha sonora da CC6 é uma homenagem a John Cage. Chama-se *Opus 1*, versão sobre a música *Sister Morphine* de Mick Jagger (Rolling Stones). Inclui a gravação de silêncios e sons improvisados, tais como a batida de uma máquina de escrever e o discar de um telefone. **DE HO:** “[...] embaralhar, p. ex., a ordem de slides q foram numerados depois das semi-operações iniciais: esse embaralhamento se dá permitindo-se q mantenham a numeração fixa e q essa numeração determine a ordem do embaralhamento nas situações dadas: as possibilidades limitadas pela numeração e o jogo desta nas operações constituem um jogo matemático e aberto como operação mais aberto q os usados normalmente aqui.” (28/09/1973). **CC7** Proposição em homenagem a Guy Brett, pela sua contribuição nos projetos ambientais. A comparação de *Éden* com uma “taba” teria sido uma sugestão do crítico. A partir de um relato de Mircea Eliade, HO toma conhecimento de “Dreamtime”, período em que o aborígine sai de sua comunidade para uma excursão sem rumo pelos bosques que margeiam a aldeia. HO se interessa por saídas intermitentes do sistema, enxergando nelas possibilidades de transformação dos padrões sociais: o não-cumprimento das obrigações cotidianas geraria um pensamento livre e solto. **CC8 MR. D OR D OF DADO [GIVEN]** Com participação especial de Silviano Santiago para o trabalho de luzes, a CC8 surge em 30/12/1973, dispensando a presença da cocaína e da imagem impressa. No seu lugar, foi colocado um espelho no chão. Um excerto de *Serafim Ponte Grande* de Oswald de

Andrade deve acompanhar o Bloco: “Serafim vai à janela e qual Narciso vê, no espelho das águas, o forte de Copacabana.” A trilha sonora é *Dancing With Mr. D*, dos Rolling Stones. CC9 Proposição para Carlos Vergara, que seria também o responsável pela trilha sonora. Bloco que comemora 1 ano de Cosmococa (13/03/1974). Número indeterminado de slides, segundo HO “à escolha ou decisão-chance de VERGARA: a serem feitos no MORRO de S. CARLOS na casa da ZÉZÉ mãe da ROSE: EU envio algo como token-presente pela morte do RENÔ (domingo de CARNAVAL 24 fev. 74): VERGARA inventará o q quiser: pensei em princípio no AMBIENTE FRAGMENTADO: COCA-ENVIRONMENT: mas sem aparecer a PRIMA!: COCAOCULTA: rigor fotográfico: evitar q caia no ‘típico’ [...]”. [ligado a: Babylonests/Hendrixsts; Bloco; COSMOCOCA — programa in progress; Coup de dés; Manguê-Banguê; Manifestação ambiental; NÃO-NARRAÇÃO; Performance; Programa in progress; Proposição; Quase-cinema].

Célula 1 *definição* O termo Célula é recorrente neste vocabulário, ganhando destaque em Crelazer (1967). O artista passa a referir-se frequentemente à idéia de “célula-comportamento”, mostrando que Barracão, por exemplo, funciona como “célula-matriz” que cresce à medida que vai incorporando em seu processo de implantação fatores coletivos e temporais. Essa possibilidade de expansão é chamada “LDN”, interpretada aqui como uma alusão à sigla ADN (ou DNA). Cabe lembrar a formação científica do pai do artista, José Oiticica Filho, autor de inúmeros trabalhos sobre entomologia, e que HO desde cedo lidava com sistemas classificatórios, auxiliando o pai em seu trabalho no Museu Nacional.⁷ Assim, não devemos estranhar que o artista tenha tomado emprestado para seu Programa in progress termos que pertencem ao léxico da Biologia, uma vez que uma de suas Ordens mais notáveis, o Núcleo, remete à parte principal da Célula. Afinal, em HO tudo converge para uma afirmação de projetos de vida. [ligado a: Comportamento; Crelazer; LDN] **2** *bloco* A palavra Célula designa cada obra ou cada projeto tomado em sua especificidade. A soma das Células constituiria o *raisonné* de suas invenções. O termo Célula respeita a metáfora biológica utilizada pelo próprio artista, à medida que um mesmo projeto podia se desdobrar e se multiplicar em vários outros. Esta característica permite abordar seu Programa como um

⁷ As cronologias biográficas sempre pontuam a importância do enredo familiar intelectual de HO, neto do líder anarquista José Oiticica: “O avô reunia a enorme família em polêmicos almoços aos domingos, em sua casa da Urca e influenciou fortemente os netos com seus princípios de amor à liberdade e de ódio ao totalitarismo, ao patriotismo, à religião e às convenções burguesas.” Cf. catálogo da exposição *Hélio Oiticica*. Roterdã: Witte de With; Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Minneapolis: Walker Art Center; Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992-1997. (p. 209).

organismo sempre vivo. **1.2** Referimo-nos a “Célula propositiva” quando HO põe uma Proposição em prática, quando ela sai do campo das idéias para o campo da experiência real: assim, “Acontecimento poético-urbano” pode ser tomado como Proposição, tendo sido *Caju-Klemania* uma de suas Células. Uma Proposição, além de Célula, também pode ser Manifestação ambiental, como no caso ainda de *Salão de bilhar* (1966). Uma Célula propositiva pode ter várias Células constitutivas. Tomada no presente sistema de navegação, uma Célula pode ser “constitutiva”, “de base” ou “propositiva”. [**ligado a:** Célula adjacente; Célula constitutiva; Célula de base; Célula propositiva; Programa in progress].

Célula adjacente 1 *definição* Células adjacentes são contíguas às Células de base: partilham o mesmo ramo propositivo. [**ligado a:** Acontecimento poético-urbano; Capa feita no corpo; Célula de base].

Célula constitutiva 1 *definição* Células constitutivas são ramificações de uma Célula propositiva. Por exemplo: cada Ninho em Éden é uma Célula constitutiva. [**ligado a:** Bandeira; Bólide-área; Bólide-bacia; Bólide-caixa; Bólide-cama; Bólide-roupa; Bólide-saco; Bólide-vidro; Célula de base; Dança; Droga; Estandarte; Grande Núcleo; Música; Ninho; Núcleo improvisado; Núcleo médio; Núcleo móvel; Núcleo pequeno; Relevo espacial; Tenda].

Célula de base 1 *definição* A Célula de base é aquela que serve de apoio para uma Célula adjacente. [**ligado a:** Célula adjacente; Delirium ambulatorium; Mangue-Bangue; Projeto Cães de Caça].

Célula propositiva 1 *definição* Uma Célula propositiva tanto pode corresponder à realização de uma determinada Proposição, como também pode indicar trabalhos deixados por HO na forma de maquetes e plantas. Uma Proposição pode ser constituída de várias Células. A soma das Células propositivas constitui o *raisonné* do artista. **DE HO:** “hoje boleei um tipo de célula — amanhã farei maquete — quero que seja um tipo de célula-mater para toda a estrutura interna-externa do Barracão — fácil e simples, que combinada dê em algo — quero superar esse estágio para entrar na coisa de verdade — é o prolongamento do ninho, da idéia de Éden, de tudo — a proposição para a obra comunal que deverá ser o Barracão. Estranho e sintomático: ao desenhar essa estrutura, lembro-me do esqueleto da ex-favela do Esqueleto, no Rio, demolida, e algo que me fascinava nela era o velho esqueleto de uma construção

abandonada onde a favela se gerou: a própria estrutura era o centro-mãe e os tapumes se erguiam como ostras-casas — o processo ostra me interessa bastante como a verdadeira razão para qualquer idéia partindo de um pensamento celular — a idéia de Barracão é celular nesse estágio, mas não construtivo-celular e sim comportamento celular, o que muda — não é uma obra mas uma estrutura que crescerá baseada num comportamento comunal.” (“LDN”, 08/09/1969). [ligado a: A Tua na minha; Babylonests/Hendrixsts; Cara de Cavallo; Célula de base; Devolver a terra à terra; LDN; Parangoplay; Play-papo; Sala de bilhar].

CG/Ataulfo 1 bloco Como havia feito no período vivido em Nova York, HO passa a nomear também seus apartamentos no Rio de Janeiro (para onde retorna em 1978), embora sem construir Ninhos dentro deles. “CG” designa o apartamento da rua Carlos Góis, no bairro do Leblon; esse endereço se notabiliza por acolher os fragmentos de asfalto e calçadas que integram, no banheiro do artista, o “jardim” chamado *Av. Presidente Vargas-Kyoto/Gaudi*. Em 1979, HO se muda para a rua Ataulfo de Paiva, no mesmo bairro. [ligado a: Av. Presidente Vargas-Kyoto/Gaudi / Babylonests/Hendrixsts].

Cinema Novo, de Glauber Rocha 1 contexto Os escritos de HO nos anos 60 reconhecem no Cinema Novo um empenho de objetivação da vanguarda brasileira. Mas o artista atribui ao Parangolé a deflagração da busca por um “estado brasileiro”, “com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e conseqüentemente outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos — a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios etc.” **1.1** Começa a distanciar-se do Cinema Novo como linguagem de inovação artística em 1969, ao conhecer o cinema *underground* de Andy Warhol, e chega a escrever, em carta à Lygia Clark, que “ninguém entende que esse cinema não existe mais. Virou establishment e acabou.” **1.2** Em Nova York, faz um breve curso de técnicas cinematográficas na New York University. Na seqüência de sua crítica à representação no campo da pintura e da escultura, resolve enfrentar o problema da imagem tecnológica – o que o leva a empreender uma revisão do audiovisual. Propõe não-narrativas e inventa o conceito de Quase-cinema, ao lado de Neville d’Almeida. Em 1973, HO vai além e procura fazer com o cinema o que fizera com a pintura: avança o “fim do cinema” no sentido de “forma de arte”. [ligado a: NÃO-NARRAÇÃO; Parangolé; Quase-cinema; Tropicália; Vanguarda no Brasil] **2 definição** “Nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo

sentida, não é compreendida”. Esta denúncia de Glauber Rocha, extraída de “Uma Estética da Fome” (1965), revela a permanência, e dependência, da produção artística e cultural latino-americana dentro da mentalidade colonialista; revela também que os problemas sociais são vulgarizados pelo paternalismo e exotismo formal do europeu. **EXCERTO:** “[...] enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. [...] Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina.” (Glauber Rocha. “Uma Estética da Fome”, 1965). **2.1** Se a formulação de Parangolé propõe uma “caracterização nacional” da cultura um ano antes do texto “Uma Estética da Fome”, este, por sua vez, antecede Tropicália. Para compreender o movimento pendular entre HO e Glauber em sua vontade de objetivar a vanguarda brasileira, é necessário ler conjuntamente o texto “Brasil Diarréia” de HO (1970), que ataca a “cultura de exportação” e a posição que Glauber assume em “A Estética do Sonho” (1971), recusando qualquer estética. **EXCERTO:** “[...] as posições tomadas por Glauber Rocha e Hélio Oiticica, resultantes de uma crítica lúcida das causas da alienação cultural, eram de uma clareza exemplar. “Estética da Fome” – escrito para os Encontros de Cinema Latino-Americano de Gênova em 1965 – é, sem dúvida, o texto mais célebre de Glauber e teve imediatamente uma grande acolhida internacional, no rastro do Terceiro-mundismo e dos movimentos de liberação nacional. Porta-voz do jovem Cinema Novo, então coroado pelo sucesso mundial de seu terceiro filme, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), muito marcado nesta época pela ideologia revolucionária e pelo anti-imperialismo, Glauber denunciava a atitude paternalista e o olhar exótico que falseiam a abordagem cultural do Terceiro Mundo [...]. Hoje podemos reler este texto paralelamente à Tropicália, manifesto quase contemporâneo de Oiticica, publicado por ocasião da exposição Nova Objetividade Brasileira, apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967.” (Catherine David. “O grande labirinto”, 1992). [**ligado a:** América Latina; Antropofagia; Colonialismo e Neocolonialismo; Cultura de exportação; Nova Objetividade Brasileira; Tropicalismo].

Cinetismo 1 *contexto* Um marco consagra o Cinetismo: a exposição “Le Mouvement”, organizada pela galeria Denise René, em 1955, e acompanhada do folder com o Manifesto amarelo. Exibiu obras de Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Tinguely e Vasarely. **1.1** O principal objetivo do Cinetismo é integrar o tempo à obra. Os artistas que quisessem alcançar a quarta dimensão trabalharam na desmaterialização do espaço físico em espaço virtual. **1.2** As pesquisas para a construção de obras cinéticas cotejaram os campos da arte e da ciência; tempo, espaço, movimento e luz tornam-se suas estruturas fundamentais. Uma polêmica se instalou entre o Cinetismo e a Op Art de Vasarely, uma vez que ambas as tendências reivindicaram o movimento. Mas Vasarely permanece um pintor bidimensional. Abraham Palatnik, um dos pioneiros da arte cinética do mundo, expôs o primeiro aparelho cinecromático na I Bienal de São Paulo (1951). [**ligado a:** Construtivismo, Suprematismo e Neoplasticismo; Op Art] **2** *conceito adjacente* O termo Penetrável (ambiente a ser atravessado pelo espectador) foi introduzido por HO em 1960, com seu PN1. Os primeiros Penetráveis que Soto constrói datam do final dos anos 60, embora seu *Pre-Penetrable 1* tenha sido de 1957. Mário Pedrosa escreve que a anterioridade da invenção pertence a HO. Partindo da ordem racional da matemática, o Penetrável de Soto é baseado na medida exata; seu princípio é o da repetição programada de elementos iguais em intervalos regulares, que criam ritmos e vibrações visuais. O que importa, para Soto, é a construção de uma obra aberta, em que o espectador possa experimentar sensações em seu interior. Nos ambientes de fios de nylon ou de tubinhos de plástico colorido, a visão do corpo do outro sugere uma perda de contornos, de corporeidade; Soto, que como HO nutriu uma forte ligação com a música, propôs ainda Penetráveis sonoros, constituídos de tiras de metal. **2.1** A partir de 1973, a COSMOCOCA reatualiza uma discussão transversal com o Cinetismo, na medida em que propõe a fragmentação do acabado, de uma imagem supostamente tomada em sua inteireza. Anula uma pretensa aspiração à obra finalizada (uma posição estática, sem movimento nem transformação possíveis) e instaura a necessidade de compreender o tempo no seu desenvolvimento processual e fragmentado. **DE HO:** “SÃO MOMENTOS-FRAMES: fragmentação do cinetismo: a mão q faz o rastrococa-maquilagem move-se gilete/ lâmina/ faca ou o q seja sobre imagem-flat-acabada: filme-se ou fotografe-se não importa: o cinetismo do ‘fazer o rastro’ e sua ‘duração’ no tempo resultam fragmentados em posições estáticas sucessivas como momentos-frames one-by-one q não resultam em algo mas já constituem momentos / algo em / processo” (“BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA – programa

in progress”, 1973) **EXCERTO**: “Quelle qu’en soit la définition, le phénomène de l’ ‘art cinématique’ 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 cinématique 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 qu’académique ou financier. [...] Il existe une autre question qui se rapporte à l’art cinématique 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 cinématique 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. [...] Soto, parmi d’autres Latino-Américains, vint en Europe dans les années 50, à la recherche des oeuvres de l’avant-garde constructiviste et dada d’avant-guerre, celles de Mondrian, Malévitch, Vantongerloo, Moholy-Nagy et Duchamp, qui étaient prêts d’avoir été oubliés. Cela se passait à une époque où l’ ‘art moderne’ représentait encore une force de dissidence et d’émancipation et n’avait pas encore été réquisitionné en tant que culture occidentale officielle ni en tant que moyen de création d’une image nationale pour les pays où se trouvaient les centres d’art cosmopolites. Soto a décrit la formidable aspiration de certains Latino-Américains à prendre le train de la modernité et à dépasser les découvertes des Européens.” (Guy Brett; “Le cinétisme et la tradition en peinture et sculpture”, 1991). [**ligado a**: Penetrável; Quase-cinema].

Coletivo 1 *contexto* No texto “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1966-67), HO dedica o item 5 à apresentação da “tendência a uma arte coletiva” na esteira de algumas tentativas do grupo Neoconcreto. Distingue a experiência de lançar proposições ao público de rua da criação de obras coletivas. Segundo ele, a crescente importância de uma “arte coletiva total” teria origem na “descoberta de manifestações populares organizadas (escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda ordem, futebol, feiras), e as espontâneas ou os ‘acasos’ (‘arte

das ruas' ou antiarte surgida do acaso)." [ligado a: Happening; Movimentos Concreto e Neoconcreto; Nova Objetividade Brasileira; Parangolé, Participador, Propositor; Samba; Vanguarda no Brasil].

Colonialismo e Neocolonialismo 1 *contexto* Problema amplamente abordado pelos artistas brasileiros nos anos 60 e 70, vinculado à imagem do Brasil no Exterior e à chamada "cultura de exportação". Para HO, "anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem". Já Glauber Rocha contextualiza o problema no âmbito da realidade da América Latina. **DE HO:** "Maior inimigo: o moralismo quatrocentão (de origem branca, cristã-portuguesa) — brasil paternal — o cultivo dos 'bons hábitos' — a super autoconsciência — a prisão de ventre 'nacional'. A formação brasileira, reconheça-se, é de uma falta de caráter incrível: diarreia; quem quiser *construir* (ninguém mais do que eu, 'ama o Brasil'!) tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarreia — mergulhar na merda." ("Brasil Diarreia", fevereiro de 1970). **EXCERTO:** "A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência. Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo caso a histeria." (Glauber Rocha. "Uma Estética da Fome", 1965). [ligado a: América Latina; Antropofagia; Cinema Novo; Nova Objetividade Brasileira; Tropicalismo; Vanguarda no Brasil].

COLORECORD 1 *célula adjacente* Em maio de 1974, HO anota algumas idéias para publicar o que ele chama de *COLORECORD N° 1*. São duas fotografias sangradas e montadas em cartão firme, que se apresentam com um lado A e um lado B. Uma tela, servindo de capa e costurada com zíper, reveste as duas fotos. Haveria um texto dentro, cujo rascunho já estava em andamento, impresso sobre tela de nylon transparente; a especificação desse nylon é precisa, não podendo rasgar nem ser frágil como o semi-nylon com fios de algodão que serviu para a construção dos Ninhos em Babylonests. A questão central dessa experiência é a leitura do texto ao avesso. O artista elabora vários estudos, levanta problemas técnicos e assinala que

vai construir uma maquete que serviria de protótipo. A peça toda receberia um envelope de vinil. [ligado a: Foto-event; Maquete].

Coluna sem fim, de Constantin Brancusi **1** *conceito de outrem* A *Coluna sem fim* (1918), de Constantin Brancusi, é uma referência para a compreensão da invenção *Ready constructible* de HO, embora o artista tivesse deixado claro seu distanciamento do “exercício brancusiano da coluna sem fim” (07/11/1979). No entanto, alguns elementos permitem estabelecer uma proximidade estética entre essas duas peças, notadamente a repetição de módulos e a dissolução de limites entre o fim da base e o começo da escultura propriamente dita. Afinal, ambos os artistas defenderam que o pedestal fosse incorporado à obra ou então eliminado. O repertório formal de Brancusi traz referências tanto do folclore romeno como da iconografia africana (no uso de bases de madeira tosca). Mas a escultura *Coluna sem fim*, feita em resposta ao Cubismo, elimina a questão do pedestal e se ergue do solo apenas com a presença de sua verticalidade. É importante localizar a dimensão monumental adquirida por este trabalho de escala pública. No caso, uma coluna, argumentava Brancusi, prescinde da base porque cria seu próprio espaço de sustentação. Essa discussão engendraria, para a próxima geração de escultores, um campo para as idéias de *site-specificity* (trabalhos cuja escala altera a concepção de seu entorno). DE HO: “[...] este é 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)” (“Notas”, 07/11/1979). [ligado a: Ready constructible; Cubismo].

Combine Painting, de Robert Rauschenberg **1** *conceito de outrem* HO diferencia a reunião de materiais encontrados no Bólido da técnica pop do pintor Robert Rauschenberg. DE HO: “Aqui há porém uma diferença do que se convencionou ‘chamar assemblage’ (em inglês), isto é reunião de elementos diversos, pré-fabricados ou não numa obra, introduzida através do cubismo, passando por Schwitters até o grande número de artistas de hoje que daí evoluíram, como os ‘combine painters’ Rauschenberg e Johns, dando prosseguimento à grande descoberta de processos de ‘colagem’ (aqui subentendido não só ‘colar’ materiais como ‘juntar’, ‘pregar’, etc., inclusive ‘coleccionar’ como o faz Arman nas suas ‘acumulações’). A

'assemblage' é, para mim, um estágio anterior ao que pretendo e faço nessas obras: não quero 'reunir' elementos que se atraem ou repelem numa totalidade, mas o construir essa totalidade já implica na essencialidade de cada elemento em relação ao outro e a não-análise dos mesmos como tais (cuba, tela, pano, madeira), sendo mesmo tal análise um empecilho à compreensão da obra. Os elementos na 'assemblage' se reúnem e formam a totalidade 'simpaticamente', por afinação ou desafinação, etc., não sendo o que dá sentido a esse tipo de obra o fato puro e simples de reunir materiais diversos, mas o de 'como são reunidos' no seu significado estrutural intrínseco." ("Notas", 13/10/1964). [ligado a: Bólido; Cubismo; Merz; Ready-made].

Comportamento 1 *conceito de base* Para que a percepção criativa do Participador se desse, para implantar Crelazer no cotidiano, é necessário derrubar certos tipos de comportamento. No final dos anos 1960, HO faz remissões freqüentes ao comportamento do indivíduo no espaço ambiental. De Londres, em dezembro de 1968, HO escreve para a revista *GAM* um artigo específico sobre esta questão, intitulado "A obra, seu caráter objetual, o comportamento": "A abordagem do lazer nela mesma é aberta, pois é o lazer algo geral, uma idéia fundada num 'estado do comportamento' e que, por dentro, implica uma tomada de posição em relação a problemas humanos mais profundos, míticos, dos quais se alimenta a arte (sempre se alimentou) e com os quais se identifica cada vez mais, como se a tal 'volta às origens' se concretizasse num crescendo, na vontade de ser *real* como um bloco de pedra, de não aceitar a repressão como condição de progresso, de ser e estar vivo." [ligado a: Ambiental; Casa-obra; Cotidiano; Crelazer; Mito; Vivencial].

Conceito 1 *definição* Os Conceitos formam as massas teóricas de HO. Ao longo de suas anotações, o artista redefinia constantemente algumas palavras em circulação no meio artístico e cultural para ajustá-las a seu Programa ambiental. Seus textos sinalizam novas orientações de sentido para termos como Antiarte, Apropriação, Construtor, Objeto, Participador. **1.1** Além dessas palavras, HO também conceituou cada Ordem de trabalho. Por exemplo, o Parangolé é simultaneamente tratado como Conceito e Ordem. **1.1** Isso não significa, contudo, que esses vocábulos não tenham um valor propositivo. O caso mais nítido pode ser encontrado em Ready Constructible, cuja conceituação antecede a Proposição: sua realização material surge *a posteriori*, após HO ter redefinido o conceito duchampiano de Ready-made. **1.2** Toda classificação dentro do Programa in progress é transitória: Tropicália é

Conceito e Proposição, dependendo do ponto com que faz aliança. Nova Objetividade surge como texto-manifesto, adensa-se em Conceito, gera uma Manifestação ambiental. [**ligado a:** Conceito adjacente; Conceito de base; Conceito de outrem].

Conceito adjacente 1 *definição* Um Conceito adjacente corresponde a uma entrada lateral, praticamente simultânea à base, na formação de um Conceito. Cor-luz, por exemplo, é um Conceito adjacente para as Ordens Bólido e Núcleo. Outro exemplo, Antropofagia é um Conceito adjacente para a fundação da Nova Objetividade Brasileira. [**ligado a:** Antiarte; Antropofagia; Conceito de base; Contra-Bólido; Mundo-abrigo; Ninho; Participador; Playground; Posição ética; Tropicália].

Conceito de base 1 *definição* Um Conceito de base corresponde à entrada direta para a formação de um Conceito. Apropriação, por exemplo, pode ser entendido como um Conceito de base para a formação do Bólido. [**ligado a:** Antiarte; Apropriação; Arte-Totalidade; Bólido; Conceito adjacente; Éden; Labirinto; NÃO-NARRAÇÃO; Núcleo; Parangolé; Participador; Popcrete; Subterrânia; Fim do quadro; Tropicália; Vanguarda no Brasil].

Conceito de outrem 1 *definição* Abrange os conceitos criados por outros autores. Conceitos desse tipo integram o Programa HO por terem cruzado seus textos em algum momento da trajetória do artista. Pós-moderno é um conceito implantado por Mário Pedrosa presente na redefinição de Antiarte. [**ligado a:** Conceito redefinido].

Conceito redefinido 1 *definição* Conceito que já estava em circulação, geralmente um Conceito de outrem, que ganha uma nova acepção no Programa HO. Apropriação, por exemplo, é um conceito adotado por Marcel Duchamp nos anos 1910, mas que HO ressignifica no seu repertório. O mesmo ocorre com Antiarte. [**ligado a:** Antiarte. Apropriação; Conceito de base; Conceito adjacente; Conceito de outrem].

Conglomerado 1 *conceito* Reunião de Blocos diversos. Por exemplo, os capítulos (Blocos) de *Newyorkaises* formam um Conglomerado. **1.1** A palavra Conglomerado traz ressonâncias do interesse presente desde 1960 na trajetória de HO pela relação arquitetônica. [**ligado a:** Bloco; Maquete; Newyorkaises; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS].

Construtivismo, Suprematismo e Neoplasticismo *1 contexto* Essa é a tríade dos movimentos essenciais para a compreensão da maior empreitada do Programa HO: fazer a passagem das categorias tradicionais das “belas artes” (pintura e escultura) para uma dimensão ambiental, capaz de gerar em grande escala, até mesmo urbanista, projetos para vivências cotidianas. As proposições para performances coletivas que HO elabora como situações dentro de seus Penetráveis devem ser compreendidas como uma vontade de transformação do comportamento político-social do indivíduo. Toda a teorização de HO para liquidar a representação, por meio do fim do quadro, e postular uma participação ambiental provém de sua compreensão da obra de Mondrian. No natal de 1959, anota um parágrafo de Mondrian porque estaria carregando “palavras proféticas”: “O que está claro é que não há escapatória para o artista não-figurativo; ele tem de permanecer dentro de seu campo e, como conseqüência, caminhar em direção à sua arte. Esta conseqüência 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.” **1.1** Em 1962, HO se baseia em Mário Pedrosa para discutir a ligação entre o Construtivismo russo e a experiência no Brasil de um “novo construtivismo”, termo que considera apropriado para abarcar as pesquisas contemporâneas. HO cita os relevos de Vladimir Tatlin, de 1913, e conhecia sua propagação pelo resto da Europa na década seguinte. Além de Tatlin, Alexander Rodchenko e El Lissitzky são considerados outros integrantes de peso, ao lado de Antoine Pevsner e Naum Gabo. Como desdobramento, cabe citar a “Asociación de Arte Constructivo”, fundada por Torres Garcia (Montevideú, 1935). Como na Bauhaus, prevalecem nesse movimento objetivos de cunho político: promover transformações sociais, incorporando a produção industrial. A finalidade maior seria a dissolução das fronteiras entre o campo da vida e o da arte, o que explica sua atuação em diversas práticas utilitárias: arquitetura, design gráfico, cenografia, mobiliário e estampa têxtil. Diversas anotações de HO ressaltam sua indignação com o rótulo de “arte geométrica” para reunir esses três movimentos dentro de uma chave de cunho formalista. **DE HO:** “Seria pretensioso querer considerar, como o fazem teóricos e críticos puramente formalistas, como *construtivo* somente as obras que descendem dos Movimentos Construtivista, Suprematista e Neoplasticista, ou seja, a chamada ‘arte geométrica’, termo horrível e deplorável tal a superficial formulação que o gerou, que indica claramente o seu sentido formalista. Já os mais claros procuram substituir ‘arte geométrica’ por ‘arte construtiva’, que, creio eu, poderá abranger uma tendência mais ampla na arte contemporânea, indicando não uma relação

formal de idéias e soluções, mas uma técnica estrutural dentro desse panorama.” (“A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, 1962). **1.2 O Branco no Branco** de Malévitch, junto com a ortogonalidade de Mondrian, são as duas balizas absolutas para HO iniciar seu Programa ambiental. Ambos abrem “novos rumos para a arte”. **1.3 O Neoplasticismo**, inicialmente vinculado à revista *De Stijl*, fundada em 1917 por Theo van Doesburg e Mondrian, além de exercer enorme importância na arquitetura moderna européia, consagrou a “grade” rítmica de Mondrian, de linhas verticais e horizontais. [**ligado a:** Ambiental; Bauhaus; Construtor; Cubismo; Fim do quadro; Forma; Projeto construtivo brasileiro; Representação; Suporte].

Construtor 1 conceito adjacente Em “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade” [1962], HO redefine o sentido de “construtividade”, dando continuidade à formulação de Mário Pedrosa de um “novo construtivismo”. O objetivo consiste em ultrapassar o reduto do formalismo, cujo vício seria confundir o “construtivo” com a geometria das formas. O construtor, na acepção de HO, transcende a arte geométrica, meramente preocupada com uma “relação *formal* de idéias e soluções”, podendo reunir artistas de diferentes estilos: “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.” **1.1** Em “Brasil Diarréia” (1970), o termo assume um caráter nitidamente político: “construir um Brasil” passa a significar uma posição crítica em relação a conformismos e paternalismos da parte das instituições. Nesse momento, o artista denuncia a condição colonialista, comprometido na difusão de uma “cultura de exportação”. **DE HO:** “*Construtivo* seria uma aspiração visível em toda a arte moderna, que aparece onde não esperam os formalistas, incapazes que são de fugir às simples considerações formais. O sentido de *construção* está estritamente ligado à nossa época. 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.” (“A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, c. 1962). * “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. Nossos movimentos positivos parecem definir-se como, para que se construam, uma *cultura de exportação*: anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem (o que aumentaria a condição provinciana para sua permanência); assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa 'cultura', é dar um passo bem grande — construir; ao contrário de uma posição conformista, que se baseie sempre em valores gerais absolutos, essa posição construtiva surge de uma ambivalência crítica." ("Brasil Diarréia". 1970). [ligado a: Cubismo; Construtivismo, Suprematismo e Neoplasticismo; Fim do quadro; Posição ética; Nova Objetividade Brasileira; Projeto construtivo brasileiro].

Contra-Bólido 1 ordem Em 1979, HO faz o Contra-Bólido *Devolver a terra à terra* dentro da programação do Acontecimento poético-urbano Caju-Kleemania. Consiste na ação de trazer terra preta de um outro lugar e colocá-la dentro de uma forma de madeira recortada de 80 x 80 x 10 cm, sem fundo. Em seguida, a madeira é retirada, e o desenho que se evidencia mostra um quadrado de terra sobre terra, com uma diferença de coloração. Assim como foi o Bólido em 1963, o Contra-Bólido é um trabalho "extra-pintura". **1.1** Em 1980, HO realiza o Contra-Bólido nº 2, que chama de *A Tua na minha*, para seu segundo e último Acontecimento poético-urbano, *Esquenta pro Carnaval*. DE HO: "[...] 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: por isso era o BÓLIDE uma nova ordem de obra e não um simples objeto ou escultura!" ("Caderno CAJU", 01/01/1980). [ligado a: A Tua na minha; Bólido; Caju-Kleemania; Devolver a terra à terra; Esquenta pro Carnaval] **2 conceito adjacente** Em 1979, HO lança o Contra-Bólido, uma subclassificação dentro do conceito de Bólido, que havia sido inaugurado em 1963 ainda como "transobjeto". Insere-se no que o artista chamou de Programa in progress para referir-se a uma obra que não tem término, não se conclui no tempo, podendo ser refeita, isto é, repetida em uma outra situação: é uma

origem que se multiplica. [**ligado a:** Acontecimento poético-urbano; Bólido; Objeto; Manifestação ambiental; Programa in progress].

Cor-luz 1 *conceito adjacente* Um dos objetivos do Impressionismo consistiu em captar mudanças de luz e atmosfera por meio da cor. As pesquisas de HO se opõem a essa idéia. HO parte da cor pigmentar e opaca para distinguir um repertório de cores mais propensas à luz: o branco, o amarelo, o laranja e o vermelho-luz. Para chegar à noção de tom como luz (qualidade), sua pesquisa passou por pinturas monocromáticas em que uma só cor, com pinceladas em diversas direções por exemplo, podia adquirir muitas qualidades. O branco terá um lugar privilegiado em vários textos do artista. **1.1** Desde o final de 1959, HO analisa a “revolução impressionista e as experiências sintetistas de Seurat” e dedica vários estudos à cor, nos quais, basicamente, confere a ela um valor existencial, uma duração (sentido vivencial da cor no ambiente). Conforme anotações de dezembro de 1959, a Cor-luz é temporal, portanto ativa. Em 17/03/1962, HO escreve: “O desenvolvimento nuclear que procuro não é a tentativa de amenizar os contrastes, se bem que o faça em certo sentido, mas de *movimentar virtualmente* a cor, em sua estrutura mesma, já que para mim a dinamização da cor pelos contrastes se acha esgotada no momento, como a justaposição dissonante ou a justaposição de complementares. O *desenvolvimento nuclear* antes de ser dinamização da cor é a sua *duração* no espaço e no tempo.” **DE HO:** “Quando cheguei à ‘cor luz’ vi, imediatamente, que era preciso desenvolver a estrutura num sentido cada vez mais arquitetônico (abandono do quadro, que se desenvolveu para o espaço), sob pena de voltar atrás nesse sentido. O sentido de ‘cor luz’ que poderia ser a dissolução do espaço (foi aqui a do quadro), tomou corpo e se transformou em estrutura; estruturou-se devido ao desenvolvimento paralelo da estrutura, em tudo oposto ao da cor, exceto pelo lado lógico a que chamei ‘desenvolvimento nuclear’, que é na verdade o ponto de ligação indissolúvel em que não existe sem o outro.” (“O problema dos opostos”, 08/02/1962). **EXCERTOS:** “A conquista do tempo ativo, já se viu, ocorre a partir das *Invenções*, quando Oiticica leva a pintura a seus limites. A experiência que domina esse momento do programa é a descoberta da cor-luz ativa. Nos quadrados de cor, esta expande-se para as bordas e por trás, assumindo qualidades diversas, seja por sutis diferenças de tom, seja por efeito de superposição de camadas da mesma cor, ou tom, pintadas em direções diferentes. A cor assume aspectos diferenciados, produzindo variação de intensidade luminosa, dependente, inclusive, da variação da luz incidente.” Celso Favaretto. *A invenção de Hélio Oiticica* (1992); * “A

experiência dos Núcleos significa a descoberta da cor-luz ativa, do ‘núcleo de cor’, com que Oiticica inova a concepção de cor na pintura, pela temporalização do espaço. Normalmente, a sugestão de luz é obtida pela modificação da intensidade tonal; no ‘desenvolvimento nuclear’ a passagem de um tom para outro se dá de maneira sutil, em nuances; não há, nos Núcleos, tentativa de ‘amenizar contrastes’ por harmonização, nem de dinamizar a cor por justaposição dissonante ou justaposição de complementares, ‘mas de movimentar virtualmente a cor, em sua estrutura mesma’, fazendo-a ‘durar’ no espaço e no tempo, ‘como se ela pulsasse de dentro de seu núcleo e se desenvolvesse. A cor-luz gera um espaço por expansão da superfície, distinguindo-se tanto do uso tradicional, em que a cor é preenchimento e simulação do volume, como do abstrato-geométrico, em que a forma-cor é condição da organização do espaço visual. Na experiência de Oiticica, a cor tende a se ‘corporificar’; a incorporação da cor significa que ela deve adquirir máxima luminosidade, assimilando o espaço e a estrutura.” Celso Favaretto. “A música nos labirintos de Hélio Oiticica” [**ligado a:** Bólide; Cor-tempo; Duração; Fim do quadro; Metafísico; Núcleo].

Cor-tempo 1 *conceito adjacente* HO dedicou muitos textos à discussão do problema da cor. O termo “cor-tempo” surge em anotações de dezembro de 1959 como sinônimo de “cor metafísica”, ao lado de citações extraídas de Henri Bergson acerca de Intuição. Em junho de 1960, HO atribui a Robert Delaunay o papel de precursor do problema da cor-tempo. Reivindica com isso a “inclusão do tempo na gênese estrutural da obra”. A obra passa então a ser a fusão de quatro elementos: cor, estrutura, espaço e tempo. Em outubro daquele ano, lança outra expressão, “corpo da cor” para qualificar uma cor que “não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre este retângulo”. Isto é tornar-se “temporal”. Além de Delaunay, escreveu notadamente sobre Willem de Kooning, Mark Rothko, Yves Klein e Mark Tobey (“A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, 1962). As reflexões iniciais de HO acerca da cor denotam o compromisso do artista com a renovação da pintura. Ao sair do plano do quadro, a cor contamina o ambiente e absorve virtualmente questões de movimento, mobilidade, deslocamento no espaço – notadamente enquanto conceitua novas Ordens como o Penetrável e o Bólide. **1.1** Por ser temporal, a Cor-tempo é ativa. **1.2** O artista não abandona a questão da cor no período vivido em Nova York. Concebe, em 1977, Penetráveis (*Magic Square*) que chama de *Invenção da cor*. **DE HO:** “A cor metafísica (cor tempo) é essencialmente ativa no sentido de dentro para fora, é temporal, por excelência. Esse novo sentido da cor não possui as relações

costumeiras com a cor da pintura no passado. Ela é radical no mais amplo sentido. Despe-se totalmente das suas relações anteriores, mas não no sentido de uma volta à cor-luz prismática, uma abstração da cor, e sim da reunião purificada das suas qualidades na cor-luz ativa, temporal.” (“Notas”, dezembro de 1959). [**ligado a:** Construtor; Cor-luz; Duração; Fim do quadro; Metafísico; Núcleo; Virtual; Vivencial].

Corpo 1 conceito O corpo é a estrutura fundamental de toda a reflexão teórica de HO, cujo ponto de partida está na mobilidade do espectador em torno e dentro da obra. Com o corpo, HO reforça o vínculo entre a prática artística e os atos de vida, presentes no cotidiano e no lazer, participação ambiental e sensorial. Merece um capítulo especial, “Bodywise”, em *Newyorkaises*, onde será abordado como corpo-ambiente. **1.1** O corpo nem sempre é a linha divisória entre o indivíduo e o ambiente: há casos de simbioses como o “corpo-guitarra” de Jimi Hendrix. HO não via no prazer um fim externo a ser atingido por meio do corpo pois o corpo em si já é “fenômeno em q momento existencial é momento realizado”. **DE HO:** “[...] corpo não é mais a casa fechada q abriga estranhos pudores e q ocasionalmente se abre ao mundo numa complexa relação dualista (a mecânica da psicanálise já resolveu isso mecanicamente — etc. o mesmo nos diversos níveis outros — etc.) ou q se extasia contemplativamente diante do mundo objetivo: é o corpo em dança.” (“Notas”, 12/06/1973). [**ligado a:** Ambiental; Bodywise; Cotidiano; Dança; Hermafrodipótese; Participador; Performer; Supra-sensorial].

COSMOCOCA — programa in progress 1 conceito de base Insatisfeito com a relação espectáculo-espectador no cinema, HO investe em discursos não-lineares que chama de NÃO-NARRAÇÃO. A Cosmococa, constituída de nove Blocos com abreviação CC, foi concebida em parceria com Neville d’Almeida até a CC5. Na origem das discussões, há uma vontade de levar a experiência cinematográfica ao limite (Quase-cinema), assim como HO havia libertado a pintura da moldura do quadro. O filme *Mangue-Bangue* de Neville deixa o artista tão entusiasmado que planeja incluir em Cosmococa breves afirmações de várias pessoas a respeito dele (Silviano Santiago, Quentin Fiore, Andreas Valentin, Kynaston Mcshine, George Quasha e Mario Montez). Silviano Santiago aponta na estrutura do filme afinidades com o Quase-cinema proposto nas experiências com as CCs. **1.1** Cosmococa consiste em imagens tomadas de capas de discos e pôsteres, com linhas de cocaína sobre a representação de base: trata-se de “fragmentar o acabado”. Essas linhas formam máscaras,

espécie de maquilagens que interferem no *layout* original (Mancoquilagens). O desenho em cocaína, segundo HO, não deve ser entendido meramente como uma superposição de rastro, mas como “camada interpenetrante q se absorve e se desmancha e remancha dentro da area-foto-todo dada” (28/08/1973). **1.2** O objetivo é romper com a linearidade da linguagem e fragmentar a imagem pronta (Ready-made). A lógica seqüencial dos slides pode ser acidental. Cabe apontar que, desde 1967, com *Tropicália*, essa característica de fragmentação de uma imagem pronta, com componentes da linguagem multimídia (imagem + som + sensorial) já era uma tônica na obra de HO. **DE HO:** “1973 — COSMOCOCA — programa in progress — New York / constituído de BLOCO-EXPERIÊNCIAS com a designação CC de CC1 a CC5 com NEVILLE D’ALMEIDA a partir de 13 de março de 73 inaugurando o conceito-designação de quase-cinema / CC6 com THOMAS VALENTIN / CC8 sozinho / são BLOCOS constituídos de slides-trilha sonora-INSTRUÇÕES: essas INSTRUÇÕES são especiais em cada caso exigindo a construção de ambientação-ocasião próprios.” (“FILMOGRAFIA”, 25/01/1980). [**ligado a:** Aldeia global; CC1 a CC9; Cinetismo; Exercício experimental da liberdade; L.H.O.O.Q.; MANCOQUILAGENS; Mangue-Bangue; Newyorkaises; NÃO-NARRAÇÃO; Participador; Quase-cinema; Ready-made; Tropicália] **2** *manifestação ambiental* A apresentação de cada CC se dá por meio de projeção de slides, com trilha sonora. **2.1** Instruções completam o projeto, com algumas performances mais restritas (para poucas pessoas) e outras públicas (“jogos de grupos”). A participação é essencial na realização das CCs: “ignorar as INSTRUÇÕES é fechar-se e não participar da experiência”, escreve em 12/03/1974. **2.2** HO deixou também instruções relativas à forma de comercialização dos Blocos que compõem a Cosmococa. Por exemplo, o comprador só adquire o direito de realizar exibições para uso particular: “PUBLIC PERFORMANCES would be strictly forbidden [...] decision: the BLOCK-UNITIES can only be sold when the specific B-U has been performed at least once” (27/08/1973). **DE HO:** “o frame-by-frame linear quadrado visual flui em seqüência q não se submete a uma ‘lógica seqüencial’ estruturada para tal: ela é núcleo acidental de propostas abertas: não são fotos para serem fotos: nem seqüências com fim de resultado: não chegar a montar uma ordem de slides em definitivo é importante: jogo de posições de sound-track de maneira de projetar” (“Notas”, 29/07/1973). [**ligado a:** Obra aberta; CC1 a CC9; Manifestação ambiental; Performance; Programa in progress].

Cotidiano 1 *conceito adjacente* O “não-tempo” ao qual se refere no início de seus escritos traz ressonâncias de sua leitura acerca do sublime em Goethe, suspensão do cotidiano (cf. “Notas”, 21/01/1961). Um dos objetivos de HO em Crelazer é buscar assegurar ao indivíduo essa suspensão, pois o artista considerava tanto o cotidiano como o lazer formas opressivas: postula o “campo experimental” justamente para anular a “dessublimação programada” que rege as relações no cotidiano. O antídoto para esse estado ganha outra formulação com o Supra-sensorial, “novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética”. Pode-se estabelecer uma linha transversal ligando essa concepção de mundo com o urbanismo utópico de Malévitch. **DE HO**: “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. Antes o homem meditava pela estatização, agora ele se envolve no tempo, achando o seu tempo próprio e dando à obra essa temporalidade. Essa temporalidade, porém, ao ser vivenciada e apreendida, alcança cumes em que se estatiza num não-tempo (o outro pólo seria a temporalidade relativa do cotidiano.” (“Notas”, 04/09/1960). [ligado a: Casa-obra; Crelazer; Comportamento; Crelazer; Merz; Sociedade do espetáculo; Supra-sensorial].

Coup de dés, de Mallarmé **1** *conceito de outrem* Extraído de um poema de Mallarmé (1897) e traduzido por “lance de dados”: “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard / Excepté peut-être pour une Constellation”. Ganhou ressonância a partir dos anos 50 no Brasil, em virtude da valorização efetuada pelos poetas concretos paulistas. **1.1** Conceito fundamental para os artistas que se preocuparam em controlar o acaso. **EXCERTO**: “o *Un Coup de Dés* de Mallarmé, que está para a civilização industrial como a *Comédia* de Dante para o Medievo, compõe-se de apenas 10 páginas nas quais o poeta medita, em linguagem extremamente rarefeita, sobre a própria possibilidade da criação, o poema que, como breve e fugaz constelação, surge da luta contra o acaso, a desordem, o caos, a entropia dos processos físicos. A não-linearidade, a estética do fragmentário e do prismático, que se projeta do poema mallarméano pelo futurismo e o cubismo até aos nossos dias (onde virou um evento cotidiano na televisão), contesta, no campo da arte, o princípio da linearidade da linguagem, postulado por Saussure mas refutado em seu absolutismo por Jakobson mesmo de um ponto de vista lingüístico.” (Haroldo de Campos. “Comunicação na Poesia de Vanguarda”). [ligado a: Bloco; Poesia concreta] **2** *conceito adjacente* HO cita diversas vezes a expressão quando se

refere a projetos que incorporam o indeterminado, como por exemplo, a projeção dos slides das CCs em COSMOCOCA — programa *in progress*. O “lance de dados” contribui para a estrutura aberta de Newyorkaises, em Blocos soltos, como *spots* lançados sobre uma profusão de assuntos referentes à vida cotidiana; sua fragmentação é proposital para fazer surgir a leitura não-linear. [ligado a: COSMOCOCA — programa *in progress*; NÃO-NARRAÇÃO; Newyorkaises].

Crelazer 1 conceito Em Londres, onde está preparando sua exposição para a Whitechapel Gallery, HO começa a conceituar o Crelazer, em janeiro de 1969. Com isso, formula seu adeus ao esteticismo – da Pop Art, da Op, da Minimal e até mesmo do Happening. Os planos que tem para *Éden* não se circunscrevem à construção de Tendas, Bólide-área e Ninhos, em lugar e tempo determinados. Com *Éden*, HO já quer implantar uma nova prática de vida, pautada por uma percepção criativa por parte do indivíduo e um forte sentido de participação coletiva. [ligado a: Apocalipopótese; *Éden*; Vivencial] **2 proposição** Crelazer é literalmente uma proposição de vida, de vivenciar o cotidiano. Assim, por exemplo, o concerto de Bob Dylan na Ilha de Wight (cf. “Artigo para Nelson Motta”, 01/09/1969) será identificado a uma cena que poderia ter ocorrido dentro de um Ninho: “Tudo o que se possa imaginar acontecia: todo mundo com cobertores, sacos de dormir, vestidos de tudo o que é jeito ou despidos, conforme o caso (o clima lá é mais quente que a área londrina, o que permite, nessa época, tirar a roupa, o que muita gente fez) [...]”. HO faz uma descrição do concerto sob o ponto de vista de um “show ambiental”. [ligado a: Ambiental; Bólide-cama; Parangolé-área; Sociedade do espetáculo; Vivencial; Whitechapel Experience; Woodstock] **3 célula de base** A Proposição de Crelazer torna-se concreta com a realização de Bólide-cama e Parangolé-área, concebidos desde 1967, segundo escreve HO em texto publicado na revista de cultura *Vozes* em 06/08/1970, intitulado “As possibilidades do Crelazer” (O original é datado de 10/05/1969). Essas experiências deflagram a concepção de Whitechapel Experience e de Barracão. A partir de 1970, Crelazer passa a ser vetor do Programa ambiental, levando HO a defender a estrutura aberta do Experimental e um comportamento livre para o participante. Um repertório de palavras derivam dessa condição: crecondição, creestado, crerepouso, cresementes. Todas conduzem a uma crítica ao lazer programado, “atividade dessublimatória e falsa”. HO acreditava que o Crelazer permitiria erguer seu sonho comunitário de Barracão e que chegaria o dia em que essa idéia seria disseminada pelo mundo e deixaria de ser “marginalizada”. **DE HO:** “O *Éden* não está submisso entretanto a uma forma acabada, mas à

proposição permanente do *Crelazer*. 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*. Na experiência whitechapeliã as sementes do *Éden* propunham ‘visões’ ao *Crelazer*; a cama-Bólide onde se entra e se deita sob a estrutura de juta: a concentração do lazer, que se tende a fixar. O trajeto do pé nu sobre a areia, que se interrompe com as sucessivas entradas nos penetráveis de água, *Iemanjá*, de folhas, *Lololiana*, de palha, *Cannabiana*. Ainda pela areia chega-se à área limitada em área no Bólide-área 1, e ao feno no Bólide-área 2, onde se deita como se à espera do sol interno, do lazer não repressivo.” (“As possibilidades do Crelazer”, 1969). * “The sense of participation became for me the primary, but always directed to direct touch; for instance, in a bolide you would have to wear gloves and cave into the earth, just for the pleasure of touching around the earth, more than to find something inside beneath it, or the bare space, but the touching in its moment, passing, unique one. That thinking drove me directly to the leisure idea, and later on to what I named as the creleisure: I want to empty the leisure moments from its divertive activities and turn it into a creative one, free from any diverted oppressive activity, that always ends into unhappiness and frustration: I want the creleisure to be a revealing moment, or the succession of them, somewhat different from traditional meditative processes, although closely related to them; here the abstract aim to reach a ‘state of purity’ is replaced by the continuous pleasure related directly to the open-free-minded state of sensorial contacting, in a kind of awakening up sensorial feelings activity.” (“Apocalipopotesis”, para revista *RHOB*). [ligado a: Ambiental; Barracão; Experimental; LDN; Parangolé-área; Participador; Subterrânea; Whitechapel Experience].

Cubismo 1 *definição* HO reconhece no Cubismo uma etapa importante para a ruptura do quadro. No entanto, manterá distância dos procedimentos cubistas, sobretudo ao conceituar o Parangolé, pelo tratamento dado ao objeto. É certo, contudo, que as vanguardas construtivas, o Neoplasticismo e o Suprematismo, exercem um impacto maior no *corpus* teórico de HO pela aspiração a um projeto social, de interferência direta sobre o mundo. **DE HO**: “Seria pois o Parangolé um buscar, antes de mais nada estrutural básico na constituição do mundo dos objetos, a procura das raízes da gênese objetiva da obra, a plasmação diretiva perceptiva da mesma. Esse interesse, pois, 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. Há aqui uma diferença fundamental entre isso e o fato cubista, p. ex., da descoberta da arte negra como fonte riquíssima formal-expressiva etc. Era a descoberta de uma totalidade cultural, de um sentido espacial definido. 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. O Parangolé, porém, situa-se como que no lado oposto do Cubismo: não toma o objeto inteiro, acabado, total, mas procura a estrutura do objeto, os princípios constitutivos dessa estrutura, tenta a fundação objetiva e não a dinamização ou o desmonte do objeto. Não desenvolverei também aqui esse argumento em detalhe; quero apenas apontá-lo: cabe também à crítica de arte a tomada do assunto sob seu ponto de vista.” (“Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”, novembro de 1964). [ligado a: Coluna sem fim; Combine Painting; Fim do quadro; Objeto; Parangolé; Pós-moderno; Parangolé].

Cultura de exportação 1 *conceito de outrem* Expressão atribuída a Haroldo de Campos. Devem ser incluídos nesse amplo debate, que envolve artistas e intelectuais de várias áreas, considerações referentes à discussão do que seria a “imagem-Brasil”, tanto no contexto internacional como numa visão homogeneizadora da história da América Latina. As posições de HO nunca fazem uma defesa de “raízes” nacionais, incorporando fontes da cultura ocidental para uso próprio de seu Programa ambiental. Não se pode confundir a acepção do conceito de “cultura de exportação” com a “sociedade de consumo”, objeto de incessantes investidas do artista. O exemplo por excelência para compreender esse conflito pode ser encontrado na transformação de Tropicália em Tropicalismo. Em notas de 10/06/1971, HO reforça o sentido experimental de suas proposições e escreve: “‘tropicália’ é ainda ‘tropicália’, conceito que coloca a idéia de manifestações *sui generis* da busca ‘experimental’ no brasil, sob um ponto de vista crítico-conflitual, que está na origem de sua criação: desligo-me totalmente de qualquer produto de diluição ou de tentativa de levar o conceito para uma ‘saturação consumitiva’, que por acaso haja incorporado no brasil.” DE HO: “Outro dia dizia eu a um amigo: há no ar, respira-se a repressão cultural neste país: quem pretender criar uma cultura de exportação, no dizer de Haroldo de Campos, única maneira de engolir, deglutir o que nos é bombardeado de fora e devolver em criação válida como coisa nossa, neutralizando assim o colonialismo cultural a que nos querem permanentemente submeter, está fadado a ser negado, seja pela indiferença, seja pela sabotagem mais suja, seja pela reação violenta, vestida esta de direita, a la Corção, ou de certo tipo de esquerda (ortodoxa ou equivocada??),

que se acaba identificando também com essa direita em determinado tipo de ação, principalmente na cultural. [...] 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.” (“Trama da terra que treme (o sentido de vanguarda do grupo baiano)”, setembro de 1968). [ligado a: Antropofagia; Cinema Novo; Colonialismo e Neocolonialismo; Nova Objetividade Brasileira; Tropicalismo; Vanguarda no Brasil].

Dadá 1 *contexto* Grupo de artistas e escritores, originado em Zurique, 1916, no Cabaret Voltaire. Gerado no bojo da Primeira Guerra Mundial, reflete o *nonsense* do momento, a crise generalizada dos valores. Os artistas que se denominam Dadá opõem-se ao pensamento lógico e racional do Cubismo e, radicais, a todo modo de produção de objetos para um sistema. Promovendo ações que enfatizam o acaso e tangenciando alguns procedimentos surrealistas como o *objet trouvé* e os *cadavres exquis*, os artistas dadás procuram dissolver as fronteiras entre arte e vida. Seus adeptos se recusam a produzir “obras de arte” – donde o surgimento do termo Antiarte – e não vêem problemas em absorver técnicas da cultura de massa. O Dadá teve como desdobramento mais importante o movimento Fluxus, centralizado na figura de John Cage. [ligado a: Antiarte; Cubismo; Fluxus; Objet trouvé] **2** *célula constitutiva* De seus integrantes, os mais citados por HO são Marcel Duchamp e Kurt Schwitters. **2.1** A reflexão de HO acerca do “objeto como dissolução da ilusão bidimensional” não integra apenas um debate formal (o da ruptura do suporte tradicional), mas avança uma aproximação com a vida – a questão da participação não deixa de carregar um vestígio residual do espírito dadaísta. Mais adiante, a formulação do “Esquema Geral da Nova Objetividade”, por ser um “estado” e não um “movimento dogmático, esteticista”, podia, assume HO, encontrar analogias com o Dadá – principalmente na “falta de unidade de pensamento”. **2.2** No início dos anos 70, quando HO faz uma revisão das formas de apresentações teatrais e propõe o desenvolvimento do Auto-teatro para os Penetráveis de subterranean TROPICÁLIA PROJECTS, trata-se também de uma atualização de um comportamento próximo de intervenções dadás. Essas experiências vão paulatinamente

adensando o conceito de Experimental. [ligado a: Antiarte; Auto-teatro; Experimental; Merz; Nova Objetividade Brasileira; Parangolé].

Dança 1 célula constitutiva HO define a dança em termos de “imanência expressiva”. É um elemento tão fundamental para seu Programa ambiental quanto é a cor para um pintor. A tal ponto que, na seqüência do advento do Parangolé, dedica um texto especial ao assunto, escrito em 12/11/1965 e retomado em 10/04/1966. Esse interesse, mais especificamente pelo samba, surge, afirma o artista, “de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização”. Não somente deslocamento, mobilidade presente com Núcleos e Penetráveis, mas “imersão no ritmo”: duas entradas originais que diferenciam o Programa ambiental da Arte ambiental promovida pelos artistas norte-americanos no mesmo período. **1.1** A Dança o acompanha em diversos escritos até o final dos anos 70, levando-o a definir a instância do Performer que consegue estabelecer um outro nível de relação com o espetáculo. Nos projetos de Nova York, a dança é um elemento valorizado (por exemplo, em *No reason to get excited*, 1972). HO copia trechos de reportagens (extraídos notadamente da revista *Rolling Stone*) com descrições de jovens sacolejando durante os concertos de Rock. Alice Cooper será uma figura central nessas reflexões. O fenômeno de contágio que se dá entre os demais Participadores na platéia chega a se assemelhar às características de uma Manifestação ambiental. **DE HO:** “A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma ‘coreografia’ e que busca a transcendência desse ato, mas a dança ‘dionísíaca’, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre a improvisação, melhor; há como que uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação). As imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis — são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas — em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crudeza essencial — está aí apontada a direção da descoberta da imanência. Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador, uma arte — é a criação do próprio ato, da continuidade; é também, como o são todos os atos da expressão criadora, um criador de

imagens — aliás, para mim, foi como que uma nova descoberta da imagem, uma recriação da imagem, abarcando, como não poderia deixar de ser, a expressão plástica na minha obra.” (“A dança na minha experiência”, 12/11/1965). [ligado a: Capa feita no corpo; Coletivo; Dionisíaco; Manifestação ambiental; Música; Parangolé; Performer; Rock].

Delirium ambulatorium 1 *célula propositiva* A expressão designa a participação de HO no evento “Mitos Vadios”, organizado por Ivald Granato, em estacionamento da rua Augusta (São Paulo, 1978). Fazendo dupla com Luis Fernando Guimarães, HO propõe: “ — caminhar pela periferia da área-baldia demarcada durante a duração da performance: caminhar to and for sem linearidade / ambulatoriar: inventar ‘coisas para fazer’ durante a caminhada; — levar do RIO capa-faixa de murim plastificado com cola vinílica para ser enrolada em corpos diversos: ‘procurar’ a pele preta ideal para o toque da faixa-murim: esta capa está ainda por ser feita. — levar em sacos ou talvez solucionado de outro modo: talvez nos containers de vinil de fotografia apanhados em SÃO CRISTOVÃO / fragmentos-tokens do RIO/ samples de asfalto da AV. PRES. VARGAS/ terra do MORRO DA MANGUEIRA / água da PRAIA DE IPANEMA/ pequenos objetos de bazares da RUA LARGA.” (“Notas”, 24/10/1978).

[ligado a: Acontecimento poético-urbano; Apropriação; Manifestação ambiental] **2** *conceito adjacente* Delirium ambulatorium dá título ao texto que HO escreveu com o objetivo de demarcar sua posição crítica frente à Bienal Latino-Americana, cujo tema era “Mito e Magia”. **2.1** O artista se refere a essa experiência como um conceito híbrido, mistura de dois processos de trabalho: a) apropriação de objetos encontrados na rua; b) acontecimento poético-urbano. “Poetizar o urbano”, escreve HO para explicar sua participação no evento, para o qual levou fragmentos de asfalto da Avenida Presidente Vargas e terra do morro da Mangueira. “Ambulatoriar” significa, na sua acepção, “inventar coisas para fazer durante a caminhada”. **2.2** HO denominará de “projeto-delirium-ambulatorium-objet trouvé” o pedaço de asfalto que encontra na avenida Presidente Vargas (RJ) e que instala em seu banheiro da rua Carlos Góis, com outros entulhos de calçada. [ligado a: Acontecimento poético-urbano; Apropriação; Av. Pres. Vargas-Kyoto/Gaudi; Manhattan Brutalista].

Devolver a terra à terra *célula propositiva 1* *Devolver a terra à terra* é o nome dado ao Contra-Bólide que HO levou no primeiro Acontecimento poético-urbano, realizado no bairro do Caju (18/12/1979). DE HO: “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; por isso era o BÓLIDE uma nova ordem de obra e não um simples objeto ou escultura!". ("Notas/Ataulfo", 01/01/1980). [**ligado a**: Acontecimento poético-urbano; Caju-Klemania; Contra-Bólido; Programa in progress].

Dionisíaco, de Friedrich Nietzsche **1** *conceito de outrem* Quando HO se refere ao ritmo do samba, o termo "dionisíaco" é de praxe: "o embriagamento do SAMBA puxa mais pro TELÚRICO DIONISÍACO" (10/02/1974). É um ritmo obsediante, do qual não se consegue sair. HO opõe o que seria um "samba-cultura" a um "samba-terror". O "samba no pé" de Miro da Mangueira, "como querendo voar do ritmo", encarna esse auge de sensualidade. O estudo de Gilles Deleuze sobre Nietzsche entusiasma HO pela ligação estabelecida com o "artista trágico": "L'artiste tragique n'est pas un pessimiste, il dit oui à tout ce qui est problématique et terrible, il est dionysien." [**ligado a**: Dança; Música; Parangolé; Parangolé-área; Parangolé lúdico; Participador; Samba; Trágico].

Droga 1 *célula constitutiva* As drogas têm presença constante tanto na formulação conceitual como na constituição do trabalho de HO. É possível localizar em "Aparecimento do Supra-sensorial na Arte Brasileira" (1967) sua primeira declaração pública nesse sentido. O objetivo é duplo: dilatar a percepção do indivíduo e libertá-lo de um comportamento condicionado. O artista sabia contudo que estava propondo algo controverso: "A estabilidade supra-sensorial seria a dos estados alucinógenos (por uso de drogas alucinógenas ou não, já que as vivências supra-sensoriais, de várias ordens, conduzem também a um estado semelhante; a droga seria o estado clássico exemplificado do supra-sensorial) e, completando a polaridade, o estado complementar, ou seja, não-alucinógeno. Isto é algo a ser discutido longamente em outra parte, suscetível que é de despertar paixões pró e contra." HO escreve sobre vários tipos de droga, comparando seus efeitos no usuário (estados de euforia e de depressão). Para se referir à cocaína, falava em "neige", "snow", "prima" e "sister" (alusão à música *Sister Morphine* de Mick Jagger). **1.1** Instalado em Babylonests, HO explora os ritmos de simultaneidade que

vislumbra em “assomo do assombro”, do livro *Galáxias* de Haroldo de Campos. Aponta que “o LSD seria o supra-sumo da simultaneidade implodida”. Suas proposições ganham em velocidade, as anotações tornam-se mais rápidas e fragmentárias (o *spot* e a síncope serão as marcas de sua linguagem, em detrimento da síntese desenvolvida nos textos dos anos 60). **1.2** Com a cocaína, descobre a fusão corpo-ambiente. Apoiado nas teorias de McLuhan, o artista analisa a cultura de Rock e TV sob o prisma da experimentação da droga, apresentada como substância que libera o estado criativo. O que HO procura valorizar é o sublime da experiência sem finalidade, em que o indivíduo tem revelações sobre a realidade que o envolve sem que elas tenham um fim determinado. Considerava no entanto “chatíssimas as descrições de vivências de ácido”. **DE HO:** “[...] a PRESENÇA DA COCAÍNA como elemento-prop nas primeiras CC não significa q essa presença seja obrigatória ou q justifique a idéia-INVENÇÃO de COSMOCOCA — programa in progress: essa PRESENÇA é mais um lado da blague geral: why not?: se se usam tintas fedorentas e tudo q é merda nas ‘obras de arte (plásticas)’ por que não a PRIMA tão branca-brilho e tão afim aos narizes gerais?: BRINCAR SEM SUAR: uma premissa e a meu ver importante característica desse programa in progress é a de q o dever de o artista artesanar seus dons e suar suor físico ‘na construção de sua obra’ (trabalhar-trabalhar) é encarado como uma gargalhada: HA! HA! HA!” (“BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA — programa in progress”, 03/03/1974). **1.3** A leitura que HO faz da psicanálise também passa pelas propriedades da cocaína: “FREUD É COCA (quem ‘estuda’ FREUD e não é expert em COCA não estuda FREUD: freuda-se: psicanalistas-catolicóides how?? COCA CONTRA RELIGIÕES MORALISMOS PEQUENO BURGUESES).” (“Notas”, 13/06/1974). [**ligado a:** Babylonests/Hendrixsts; COSMOCOCA — programa in progress; Experimental; MANCOQUILAGENS; Rock; Supra-sensorial; TV].

Duração, de Henri Bergson **1** *conceito de outrem* Leitor de Bergson, HO encontra no conceito de Duração a possibilidade de teorizar acerca da passagem da cor para o espaço. Desde cedo em seu percurso, o artista ressalta a importância do tempo na gênese da obra (“a obra é duração ela mesma”). Duração designa, para ele, o “tempo interior da cor”. Corresponde ao que denomina “desenvolvimento nuclear da cor”, em anotações de 17/03/1962, “como se a cor pulsasse do seu estado estático para a duração”. A cor tem propriedades físicas e psíquicas, mas é no seu sentido de duração que ela se torna estrutura, colaborando na organicidade da obra. **1.1** É certo que essa percepção temporal é subjetiva; por isso, HO se reporta tanto à intuição, em oposição à inteligência analítica. Com o

movimento Neoconcreto, os artistas passam a incorporar o tempo em sua obra. Não interessa a obra estática, mas promover um “diálogo” com o espectador, uma relação vivencial: “Não se trata, pois de problema de cor tonal propriamente dito, mas, por seu caráter de indeterminação (que também preside muitas vezes o problema de cor tonal), de uma busca dessa ‘dimensão infinita’ da cor, em interrelação com a estrutura, o espaço e o tempo.” (“A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, 1962). [ligado a: Cor-tempo; Éden; Estrutura; Movimentos Concreto e Neoconcreto; Núcleo médio; Virtual; Vivencial].

Éden 1 *conceito de base* HO quer, à maneira do ambiente *Merzbau* de Schwitters, introduzir o “prazer de viver esteticamente” e, com isso, assimilar comportamentos usuais do “núcleo-casa” (comer, andar, usar roupa, dormir, beijar). DE HO: “O *Éden* é um *campus* experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas — humano enquanto possibilidade da espécie humana. É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmos interior de cada um — por isso, proposições ‘abertas’ são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para o ‘fazer coisas’ que o participante será capaz de realizar. Nunca estive tão contente quanto com este plano do *Éden*. Senti-me completamente livre de tudo, até de mim mesmo. Isto me veio com as novas idéias a que cheguei sobre o conceito de Supra-sensorial, e para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado supra-sensorial da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida.” (“Catálogo da exposição para a Whitechapel Whitechapel”, 25/02 a 6/04 de 1969). [ligado a: Arte-totalidade; Barracão; Crelazer; Experimental; LDN; Merz; Mito; Mundo-abrigo; Supra-sensorial; Whitechapel Experience]. **2 célula propositiva** Em *Éden*, projeto especialmente concebido para a exposição na Whitechapel Gallery (1969), HO enfatiza a possibilidade de demorar-se nos espaços construídos a partir de apelos sensoriais (Bólide-cama, Tendas, Ninhos). Propõe uma qualidade de vivência, dotada de uma temporalidade alheia às exigências do cotidiano. Entre outros ambientes, HO constrói um Penetrável de água (*Iemanjá*), de folhas (*Lololiana*) e outro de palha (*Cannabiana*). A proposição pode ser compreendida como uma grande área de descanso, de suspensão da vida cotidiana. Trata-se de outra expectativa em relação ao Participador, aparentemente passiva e contemplativa, voltada para a ativação do lazer em produção. Com Crelazer, HO efetivamente positiva o ócio, o deitar e ficar: “a produção numa posição experimental não é produção oposta ao lazer mas lazer tornado produção”, escreve em 1973. DE HO: “Para o fim, reservo

dois núcleos de lazer, no Éden, que a meu ver levam a planos mais avançados, indicam um futuro mais decisivo: 1) a *área aberta do mito*, que se constitui num cercado circular vedado por uma treliça de duratex (o plano inicial era o de uma treliça de metal coberta por trepadeiras vivas — esse plano é o que prefiro), no chão o tapete cuja sensação quente sucede à areia — a área vazia interior é o campo para a construção total de um espaço significativo ‘seu’: não há ‘proposição’ aqui — estar-se nu diante do fora-dentro, do vazio, é estar-se no estado de ‘fundar’ o que não existe ainda, de se *autofundar*; 2) os Ninhos, no fim do Éden, como a saída para o além-ambiente, isto é, a ambientação não interessa como informação para indicar algo: é a não-ambientação, a possibilidade de tudo se criar das células vazias, onde se buscaria ‘aninhar-se’, ao sonho da construção de totalidades que se erguem como bolhas de possibilidades — o sonho de uma nova vida, que se pode alternar entre o *autofundar* já mencionado e o *supraformar* nascido aqui no ninho-lazer, onde a idéia de Crelazer promete erguer um mundo onde eu, você, nós, cada qual é a célula-máter.” (“As possibilidades do Crelazer”, 10/05/1969). **EXCERTO:** “Quando se mandar um homem à Via Láctea não se vai mandá-lo de corpo inteiro, mas cifrado por telegrama e lá será presente, para lá da automação, para lá do desejo. Assim como ausência não se preenche com ausência, não se substitui desejo por desejo. Senão se cai de novo no encadeamento denunciado por Marx A-M-A (dinheiro-mercadoria-dinheiro) ou C(oisa)-D(esejo)-C(oisa). Aí está o impasse. O *éden* será então sempre um pré-modelo, onde *tudo é presente*, embora não ao alcance assim imediato dos sentidos, e nem mesmo tampouco da imaginação. Com os nossos índios era assim, mas aquele paraíso deles não foi modelo nunca de nada, nem mesmo pré-modelo deles.” (Mário Pedrosa. “Carta para Hélio Oiticica”, 02/10/1971). [**ligado a:** Bólide-área; Crelazer; Duração; Ninho; Participador; Playground; Supra-sensorial; Whitechapel Experience].

Espiritual na arte, de Wassili Kandinsky **1** *conceito de outrem* A expressão foi cunhada por Wassili Kandinsky no livro que escreveu em 1910 mas só publicou em 1912. É um estudo fundamental sobre a linguagem das formas e das cores, articulando correspondências entre os cinco sentidos: a cor passa a ter cheiro, gosto, textura e sonoridade, além da fruição retiniana. Segundo ele, lógica e intuição são fatores necessários na gênese da obra de arte, podendo produzir no espectador efeitos psicológicos (como frieza e calor). “O ‘espiritual’, para Kandinsky, [...] é o não-racional; o não-racional é a totalidade da existência, na qual a realidade psíquica não se diferencia da realidade física”, escreve Giulio Carlo Argan. **1.1 A**

leitura de Kandinsky estimula HO a apostar na síntese entre interior e exterior, inteligência e sensibilidade, em busca de uma arte-total. Em “Inter-relação das artes” (1960), elaborado a partir das relações que Kandinsky estabelece entre pintura e música, traduz um momento-chave que desencadeia as conceituações de HO a respeito da importância da música para suas experiências artísticas. **DE HO:** “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. Cria então uma verdadeira plástica nova dessa concepção musical, em que os elementos linha, ponto, plano e cor se entrelaçam criando todo um processo contrapontístico. Havia aí uma relação entre o que ele chamava espiritual; a musicalidade é interior, não objetividade, essência. É a estrutura interna da pintura, a sua pureza suprema, seu esteio espiritual, o começo também da sua corporificação. A matéria é impenetrável, opaca, o artista lhe dá forma e vida interior, mais, ou menos, universal, antropomórfica ou espiritual (Kandinsky), geral, épica e clássica, a forma do pensamento da época.” (“Inter-relação das artes”, 1960). [**ligado a:** Arte-totalidade; Bauhaus; Movimentos Concreto e Neoconcreto; Cor; Forma; Grande Núcleo; Música].

Esquenta pro Carnaval 1 *proposição* O local escolhido para a realização de *Esquenta pro Carnaval* é o morro da Mangueira. Foi marcado para acontecer às vésperas do Carnaval, como uma espécie de aquecimento ou preparação para a maior festa popular que ocorre todo ano no Brasil. O objetivo é “inventar um paralelo poético ao Carnaval”, explica HO no *press-release* (30/01/1980). Mas o samba é apenas pretexto para uma proposição, assim como o centenário de nascimento de Paul Klee o fora para a realização do primeiro Acontecimento poético-urbano, realizado em homenagem ao artista no bairro do Caju. **1.1** Essa manifestação coletiva é o último trabalho realizado em vida por HO. Aderiram mais de 40 pessoas, sendo que algumas já haviam participado do primeiro Acontecimento poético-urbano. Lygia Clark aparece como convidada especial pois, como observara HO, a artista não participava de mais nenhum trabalho coletivo desde sua volta de Paris. **1.2** HO marcou encontro no Buraco Quente, “sem hora certa para chegar ou sair”, em torno do meio-dia de sábado 9 de fevereiro de 1980. Participantes: Mustapha Agoumi; Desdémone Bardin; Jimmy Bastian Pinto; Marcos

Bonisson; Lauro Cavalcanti; Gilles Chatelet; Maurício Cirne; Marko Concá; Eduardo Costa; Esther Emílio Carlos; Luciano Figueiredo; Rubens Gerchman; Dinah Guimaraens; Jorge Guinle Filho; Guy Hocquenghem; Fernando Jackson Ribeiro; Luis Carlos Joels; Luis Fernando Guimarães; Ana Maria Maiolino; Cildo Meireles; Sonia Miranda; Agostinho Morais Filho; Frederico Morais; Hélio Oiticica; Távinho Paes; Lygia Pape; Luis Otávio Pimentel; Oscar Ramos; Paulo Ramos; Marco Rodrigues; Sylvia Roesler; Waly Salomão; Jorge Saldanha; Luis Carlos Saldanha; Jorge “Swing” Salomão; Andreas Valentin; Thomas Valentin. Convidada especial: Lygia Clark. [ligado a: Acontecimento poético-urbano; Caju-Kleemania; Participador; Programa in progress].

Estandarte 1 *célula constitutiva* Quando HO conceitua o Parangolé (1964), os elementos usados para sua feitura são, inicialmente, estandartes, bandeira e capas. O segundo estandarte que aparece na catalogação de Parangolés feita por HO em seu catálogo para a exposição na Whitechapel é P9, datado de 1965. Como a Bandeira, o Estandarte remete às apresentações das escolas de samba no Carnaval. Portanto, não pode ser compreendido como objeto formal autônomo, pois depende exclusivamente da participação do público (o porta-estandarte, por exemplo, é a pessoa que conduz o desfile). [ligado a: Dança; Música; Parangolé; Participador; Samba].

Estrutura 1 *conceito* A estrutura é o conceito-gonzo que articula a passagem do plano para o Ambiental. HO conceitualiza o termo desde 1960 a fim de traduzir o processo de dissolução do naturalismo. Suas anotações ressaltam a importância da cor e do tempo – elementos ativos sobre o espaço circundante. Tanto o sujeito como o objeto também operam como estruturas, por serem passíveis de transformação. O antípoda de estrutura pode ser encontrado no sentido de “forma”, quando esta era “buscada e burilada numa ânsia de encontrar o eterno, infinito e imóvel, no mundo dos fenômenos, finito e cambiante.” O conceito de estrutura colabora para superar o estado contemplativo. **1.1** No artigo “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade” (1962), as definições de forma e estrutura vão perdendo seu caráter antagônico e chegam a se confundir. HO depreende seu sentido de estrutura da observação do ritmo nas composições de Mondrian. [ligado a: Ambiental; Cor-tempo; Dança; Fim do quadro; Forma].

Exercício experimental da liberdade, de Mário Pedrosa **1 conceito de outrem** Junto com Rubens Gerchman, HO rende tributo a esta expressão de Mário Pedrosa, fazendo a capa *Liberdade* (cf. “Parangolé social e Parangolé poético”, 21/08/1966). A expressão “exercício experimental da liberdade”, de uso corrente na década de 60, é registrada em 1970 no texto “Por dentro e por fora das Bienais”. **EXCERTO**: “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).” (Mario Pedrosa. “Por dentro e por fora das Bienais”, 1970). [**ligado a**: Propositor; Vivencial].

2 conceito de base O Exercício experimental da liberdade é conceito de base para vários ramos propositivos de HO. **2.1** Para HO, constitui a base de sua conceituação de Antiarte. **2.2** Muitos documentos mencionam a expressão de Pedrosa, notadamente “Experimentar o Experimental”: “o exercício experimental da liberdade evocado por MARIO PEDROSA não consiste na ‘criação de obras’ mas na iniciativa de assumir o experimental.” (22/03/1972) [**ligado a**: Antiarte; Crelazer; Experimental; Supra-sensorial].

Experimental 1 proposição O termo “experimental” atravessa de ponta a ponta as duas décadas em que HO atuou, tendo certamente sido aluviada com as idéias de Mário Pedrosa acerca do Exercício experimental da liberdade. No texto “Experimentar o Experimental” (22/03/1972), HO escreve: “o exercício experimental da liberdade evocado por MARIO PEDROSA não consiste na ‘criação de obras’ mas na iniciativa de assumir o experimental.” Nesse sentido, o Experimental tem origem no artista-propositor. Importante observar que o Experimental tem um sentido preciso de crítica à criação de obras para o sistema institucional (museus, galerias, consumo), que HO qualifica de “burguês”, “conservador”, “mundano” e “liberal”. **1.1** A investida de HO não opera somente contra a chamada “sociedade de consumo” mas também contra a diluição das invenções criativas dentro de “ismos” históricos, de cunho progressivo e linear – por isso, cunha o termo “programa in progress”. O “experimental” constitui a saída para liquidar a “sociedade do espetáculo”, que paralisa as

possibilidades de ação do espectador. Em notas de 10/06/1971, HO assinala: “[...] como exemplo quero dizer e exemplificar: ‘parangolé’ é hoje tratado como ‘arte parangolé’, o mesmo com as diferentes etapas nesse processo: o ‘ambiental’ é ‘arte ambiental’ etc.: mais grave, ‘tropicália, que Haroldo de Campos numa previsão distinguiu e avisava que não deveria ser ‘tropicalismo’, foi absorvida, malconduzida a tal [...]”. **1.2** A expressão “assumir o experimental” torna-se de fato mais freqüente de 1970 em diante. Jards Macalé, por exemplo, será um músico merecedor desse traço de inventividade, segundo HO. **1.3** A descoberta do corpo (por meio da dança) é um dado essencial na formulação do Experimental. **1.4** Em Nova York, HO desenvolve todo tipo de “experiências-limite”, notadamente fazendo filmes experimentais, a ponto de aventar a hipótese de reunir seus escritos num volume que seria intitulado “Documentos de Experimentalidade Brasileira” (cf. “Carta a Neville d’Almeida”, 21/07/1973). **1.4** É da definição dada por John Cage que HO mais se aproxima, por sua uma abordagem despojada de finalidade histórica. Em “Experimentar o Experimental”, HO transcreve declaração de Cage explicando suas razões para refutar a atribuição de “músico experimental”. O compositor não concorda com a gratuidade do improviso implícita na noção de experiência e defende a existência de um “plano”: “Objeções são freqüentemente feitas por compositores ao uso do termo experimental para designação de suas obras, pois é tido como certo que experimentos são etapas que precedem medidas tomadas com determinação, e que essa determinação é a de saber ter levado, se bem que de modo não convencional, esses elementos considerados a uma ordenação específica. Essas objeções são claramente justificadas, mas só nos casos, como os da música serial contemporânea, em que permanece a razão de ser de se construir algo dentro dos limites, estrutura e expressão para as quais a atenção está focalizada. Enquanto que, de outro lado, a atenção se move para a observação e audição de muitas coisas ao mesmo tempo, incluindo as que são ambientais — torna-se inclusiva em vez de exclusiva — sem a preocupação de criar estruturas compreensíveis, pode surgir (seríamos turistas), e então 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. O que foi determinado?” [ligado a: Ambiental; Dança; Exercício experimental da liberdade; Experimentalidade brasileira; Manguê-Banguê; Manifestação ambiental; Ninhos; Parangolé; PN27 RIJANVIERA; Propositor; Vanguarda no Brasil; Whitechapel Experience].

Experimentalidade brasileira 1 *conceito redefinido* Quando HO redefine o sentido de Experimental, o alvo é preciso: combater a noção de representação. Os argumentos estão reunidos no texto “Experimentar o Experimental” (Nova York, 22/03/1972, redigido especialmente para um caderno sobre a Semana de 22 (*Domingo Ilustrado*) no qual o artista faz uma ampla retomada de sua trajetória e diz que desde 1959 sua obra “passou a assumir o experimental”. HO, que cotejou os sentidos da expressão “experimental” entre autores muito diversos (McLuhan, Yoko Ono, Gertrude Stein entre outros), declara contudo que não quer que a acepção que está propondo seja confundida com o rótulo de “arte experimental”. Já em artigo de 10/06/1971, para *Presença*, HO pontuava que o Experimental não podia ser confundido com “qualquer idéia de ‘criar espontâneo’ ou de ‘terapia’”. 1.1 Em 21/07/1973, desiludido com a precariedade da imprensa brasileira, HO anota que está preparando um volume que se chamaria “Documentos de Experimentalidade Brasileira”, para o qual já pede *stills* de Neville d’Almeida e Ivan Cardoso. Esse material poderia também integrar *Newyorkaises*. DE HO: “sentença de morte para a pintura começou quando o processo de / assumir o experimental começou / durante década começando de 59 minha obra passou a assumir o experimental / conceitos de pintura escultura obra (de arte) acaba display / contemplação linearidade desintegraram-se simultaneamente / existe em 72 algum pintor importante q haja assumido o experimental / no canvas-moldura na aspiração mural ambiental espacial / não conheço / no brasil país sem memória mataborrão das diluições muito se passou / depois da fenomenal década 50 na 60: nada foi absorvido / crise dos problemas extremos da pintura nos avassalaram problemas-limite / de sólida importância / quero falar de como bilaterais deram em núcleos penetráveis Bóides / PARANGOLÉ meu programinha sem tempo descoberta do corpo proposição / coletiva tudo em meio à indiferença dos artistas do dia / foi enjeitado rejeitado / em 72 PARANGOLÉ me dá alegria parece tão claro novo como parecem claros / novos CONCRETOS de são paulo NÃO OBJETO rio coisas-gente daqui dali / esquecidos nos vai-vens das ‘artes’ [...]” (22/03/1972) [ligado a: Experimental; Manifestação ambiental; Newyorkaises; Ninho; Parangolé; Penetrável; Programa *in progress*; Representação; Vanguarda no Brasil; Whitechapel Experience].

Expo-Projeção 1 *contexto* Mostra com instalações sonoras, audiovisual, super-8 e 16 mm, coordenada por Aracy Amaral e Marcio Sampaio, que reuniu uma série de trabalhos experimentais em São Paulo e Belo Horizonte (junho de 1973). HO participou com *Neyrótica*. INTEGRANTES: Abrão Berman; Ana bella Geiger; Ana Maria Maiolino; Antonio

Dias; Antonio Manuel; Barrio; Beatriz Dantas; Carlos Vergara; Cildo Meireles; Claudio Tozzi; Conceição A. Previatti; Décio Pignatari; Donato Ferrari; Flamarion; Frederico Moraes; Gabriel Borba Filho; George Helt; HO; Henrique Faulhaber; Iole de Freitas; Ismienia Coaracy; João Ricardo Moderno; Jorge Izar; Julio Abe Wakahara; Luis Alphonsus; Luis A. Pelegrino; Lygia Pape; Marcelo Nitsche; Mario Cravo Neto; Mario Eiras Garcia; Mariselda Bumajny; Mauricio Andres Ribeiro; Mauricio Cirne; Mauricio Fridman; Olívio Tavares de Araújo; Paulo E. da S. Lemos; Paulo Fogaça; Paulo E. Sales; Raimundo Colares; Rubens Gerchman; Saverio Castellano; Victor Knoll. [ligado a: NÃO-NARRAÇÃO; Neyrótica].

Fim do quadro 1 *conceito de base* Nos primeiros textos do artista, de 1960, o problema da “superação do quadro” aparece como “quebra do retângulo do quadro ou de qualquer forma regular (triângulo, círculo etc.)”. É o conceito que deflagra todo o programa de HO. Significa o “fim da era do quadro”, uma consideração que difere contudo do decreto da “morte da pintura”. Em anotações de 15/01/1962, o artista procura direcionar a reflexão à busca de possibilidades acerca do que seria “a pintura depois do quadro”. Sua preocupação não é apenas superar as categorias tradicionais da arte, mas propor uma Posição ética que elimine a noção de “arte pela arte”. **DE HO:** “Já não tenho mais dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada. Para mim a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformação da pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento ‘dentro do quadro’, o quadro já se saturou. Longe de ser a ‘morte da pintura’, é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como ‘suporte’ da ‘pintura’. Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda.” (“Notas”, 16/02/1961). * “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. Paralelamente segue-se a própria ruptura da forma retangular do quadro.” (“A

transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, 1962). [ligado a: Bilaterais; Movimentos Concreto e Neoconcreto; Construtor; Cor-tempo; Linha orgânica; Metaesquema; Não-objeto; Posição ética; Relevô espacial; Suporte].

Fluxus 1 *contexto* O termo Fluxus foi cunhado por George Maciunas em 1961, incorporando diversas acepções da palavra “fluxo”: escoamento, curso contínuo no tempo, ato ou modo de fluir. Esse movimento é fortemente associado ao compositor John Cage. É também através de John Cage que HO formula o sentido de Experimental no seu Programa *in progress*. Outra integrante de Fluxus que freqüenta assiduamente os textos de HO é Yoko Ono, artista que trabalhou tanto no campo musical como em performances carregadas de conotações psicológicas e sexuais. Os trabalhos com corpo de Vito Acconci, que HO cita em seus notebooks dos anos 70, entram nessa mesma chave. Alguns artistas de Fluxus, mais próximos dos Nouveaux Réalistes e da Pop Art, criam uma dimensão ambiental para seus trabalhos, conectando arte e vida (como, por exemplo, *Le Magasin* de Ben Vautier, 1962). [ligado a: Arte-totalidade; Experimental; Performance; Programa *in progress*].

Forma *conceito 1* Ainda ajustando seu vocabulário no início dos anos 1960, HO enfrenta a clássica dialética entre forma e conteúdo. Suas anotações iniciais tendem a afirmar a “necessidade interior” como lei básica que precede qualquer elaboração formal. **1.1** Logo, HO encontra no conceito de “estrutura” a possibilidade de superação da “forma ideal” que contribuía para colocar o espectador numa situação de passividade. Suas principais críticas à forma tradicional, idealizada pelo sujeito como se ela estivesse fora dele, podem ser encontradas no texto “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade” (1962). **1.2** Mais adiante, HO trava uma dura batalha contra os formalistas, luta simultânea às noções antigas de quadro e representação. **DE HO:** “*Forma* é então uma síntese de elementos tais como espaço e tempo, estrutura e cor, que se mobilizam reciprocamente. Quando uma escultora como Lygia Clark, por ex., articula triângulos, círculos, secções deste e do quadrado, sua preocupação, e o que faz, é buscar uma estrutura que se desenvolva no espaço e no tempo, sendo que a *forma* é apreendida na medida em que esses elementos entram em ação, ligados nesse caso à participação do espectador. Triângulos, círculos e quadrados não são o ‘fim formal’ dessa escultura, mas elementos que criam a estrutura, que ao se desenvolver no espaço e no tempo se realiza como forma.” (“A transição

da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, 1962). [ligado a: Construtor; Espiritual na arte; Participador; Representação].

Foto-event 1 *proposição* Com a Foto-event, HO envereda fundo no significado do processo de captação e reprodução da imagem. Propõe uma reflexão pontual a respeito da situação que permite a tomada da fotografia. A precisão que precede a fotografia é tão planejada que chega a ser construtiva. A palavra “event” (evento ou acontecimento) remete tanto a “eventualidade” (o acidental) quanto aos elementos festivos que caracterizam a Manifestação ambiental (as montagens do Teatro Oficina fazem parte das experiências anteriores que HO traz à memória). **1.1** Essa Invenção combina imagem e texto; o texto integra a vontade do artista de desenvolver um tipo de escrita menos teórica, de cunho poético. [ligado a: Bloco; Capa-Clothing; Foto-Record; Invenções; Manifestação ambiental].

Foto-Record 1 *célula propositiva* Invenção também chamada de Card-piece e Foto-pôster, que inaugura uma série em 1974. Constitui-se de uma fotografia sangrada, acompanhada de um texto a ela referente. **1.1** Uma das imagens escolhidas é o negativo 29A 30: “CRISTINY no PIER 42 em NEW YORK: 6 JAN. 73. Foto: HO para NÃO-NARRAÇÃO *Agripina* como parte do filme — NN-slides-som-programa *AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN* SOUSANDRADIO do INFERNO DE WALL ST.” HO refuta a terminologia técnica que seria usual para definir esse tipo de trabalho (“*still*”) e enfatiza o aspecto situacional e indeterminado que regeu a tomada da foto. DE HO: “esta foto quando feita visava com precisão de planejamento e visão do q EU queria uma situação determinada: CRISTINY-AGRIPINA (sem calcar ‘caracterização de personagem’ mas mais uma relação poética por mim estabelecida VIA-SOUSANDRADE como partida) com o MAR (RIO HUDSON aí) procurando evitar cais turístico → aqui se bem q se trata da extremidade-limite com o RIO do CAIS 42 em MANHATTAN esse encontro PLATAFORMA CHÃO-CIMENTO/MAR (RIO) é direta: de precisão clássica: e o q a faz mais especial e eventful é a exatidão horizontal-vertical CRISTINY-AGRIPINA no olhar pro/pelo MAR q se mascara com o cabelo ventado: MIRA A DIREÇÃO DO SOL Q DE VOLTA CHAPA METÁLICO-ESPELHAR SOBRE ELA: luz e sombra não se moldam em médias e volumizações: geometrizam-se em áreas claras de planos definidos: a foto → vejo-a num sentido maior como SIMULTÂNEAS CONTIGUAÇÕES DE ELEMENTOS DEFINIDOS: não há uma intenção-relação: há multi-abertas: poéticas portanto — situação: ou momento (momentos: → o tempo não é o

instantâneo do shot-foto: é indeterminado): impregnada de visualizações poéticas: isso sim mais do q querer q seja still de intenção pré-determinada: é o q digo como FOTO-EVENT: CRISTINY não é atriz nem modelo: é EVENT-INVENÇÃO como o são os demais elementos: — aqui nessa FOTO-RECORD SERIES tem razão de ser de ineditismo e EVENT com pretexto a contrapor-se a texto-INVENÇÃO no outro lado do card —.” (“Notas”, 28/06/1974) [ligado a: COLORECORD; Foto-event; Invenção].

Geléia geral 1 *contexto* “Na geléia geral brasileira, alguém tem de exercer as funções de medula e de osso.” Essa frase, atribuída a Décio Pignatari, foi publicada na revista *Invenção* nº 5, ano 6 (dez. 1966 – jan. 1967). **1.1** Título de canção de Torquato Neto e Gilberto Gil, no disco “Tropicália, Panis et Circencis”, de 1968. **1.2** Coluna do poeta Torquato Neto no jornal *Última Hora*, para a qual HO enviava notícias, e que serviu de referência para a cultura marginal e experimental.

Gênio 1 *conceito adjacente* Leitor de Immanuel Kant, HO postula um distanciamento crítico da noção romântica de “gênio criador”. A primeira oposição que HO cria em relação ao “gênio” pode ser encontrada no caráter coletivo da palavra “povo”, utilizada para a compreensão dos objetivos políticos de Parangolé. HO localiza o “gênio” em manifestações não-esteticistas, como o Carnaval, que reúne liberdade de invenção e imaginação popular. **1.1** Uma outra acepção do conceito de “gênio” pode ser localizada numa espécie de “preguiça criadora”: o “gênio” é um traço que resiste à institucionalização. Resiste também ao que HO denunciou como “demanda de produção de obras” (01/09/1971): “quero, antes de nada, citar augusto de campos, que em conversa comigo, disse-me algo importante: sobre a necessidade sua em não produzir além do que sente como necessidade (o que me lembra de relance certos artistas, como Duchamp)”. **1.2** Em Nova York, o conceito se desloca para a sociedade norte-americana. HO tem fascínio por uma certa capacidade de produzir *n* recorrências, algo que parece repetição mas que, segundo ele, é processo inventivo baseado na multiplicação — os *Móviles* de Calder correspondem a esse princípio. A leitura de Gertrude Stein será determinante para essa aproximação com o “gênio americano”. Jackson Pollock e Jimi Hendrix são outros exemplos de “gênios americanos” mencionados. **1.3** “Gênio”, para HO, significa criação e capacidade de invenção. Com a crescente valorização do Participador, o sentido de “gênio” se desloca para o corpo. Se com Jerônimo da Mangueira o Gênio se manifesta no Samba, o rock exhibe também essa faculdade sensorial. Muitas anotações sobre a

performance de Alice Cooper e Mick Jagger apontam para esse sentido. Em meados dos anos 1970, o performer de rock não se apresenta sem “travestir-se”, sem a “fantasia”: HO faz a ligação entre esse “clothing” particular e seu Parangolé-roupa. DE HO: “a qualidade e característica de o gênio americano ser capaz de abordar um assunto-programa em detalhe exaustivo sem reduzir-se ao acadêmico do pesquisador em geral: o francês ou é gênio q renova-inventa em lances de clareza magistrais e inteligência inigualável ou é acadêmico letrado e dull” (“Notas”, 16/10/1974). [ligado a: COSMOCOCA — programa in progress; Corpo; Crelazer; Parangolé; Performer; Rock; Samba].

Grande Núcleo 1 *célula constitutiva* O Grande Núcleo, posteriormente renomeado por HO para *Manifestação ambiental nº 1*, é a fusão dos NC3 (1960-61), NC4 (1960-62) e NC6 (1960-3). São placas de madeira pintadas com tinta óleo. Marcam o distanciamento de HO da chamada “arte naturalista” e sua busca por uma “grande ordem da cor”. DE HO: “Comecei hoje os estudos preparativos do grande núcleo nº 1. Já montei o primeiro nucleóide de 5 peças; farei vários, quantos forem precisos, até chegar à forma ideal do grande núcleo, que será composto de muitas peças. A cor sofrerá também evolução. O primeiro nucleóide é em amarelos; o grande núcleo, não sei; a cor virá a evoluir livremente, conforme à minha vontade interior.” (“Notas”, 25/11/1960). [ligado a: Cor-luz; Cor-tempo; Espiritual na arte; Manifestação ambiental; Núcleo; Programa ambiental].

Grupo Frente 1 *contexto* Em junho de 1955, Mário Pedrosa louva a iniciativa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de acolher a produção do Grupo Frente. Seus integrantes são jovens e abertos à adesão de novos membros; não é “uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas”. A idéia que aglutina esses artistas é o “horror ao ecletismo”: “A arte para eles não é atividade de parasitas nem está a serviço de ociosos ricos, ou de causas políticas ou do Estado paternalista. Atividade autônoma e vital, ela visa a uma altíssima missão social, qual à de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções. Os artistas do Grupo Frente procuram a disciplina ética e a disciplina criadora: do contrário não poderiam experimentar livremente, como o fazem.” 1.1 HO inicia sua trajetória artística participando da 2ª exposição do Grupo Frente no MAM do Rio de Janeiro (1955) e das 3ª e 4ª exposições do grupo, nas cidades de Resende e de Volta Redonda (Rio de Janeiro, 1956). Em dezembro de 1956, desvincula-se do grupo após ter integrado a 1ª

Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM de São Paulo. **1.2** O grupo, organizado em torno de Ivan Serpa, tinha como integrantes Aluísio Carvão, Lygia Clark, João José Silva Costa, Vincent Ibberson, Lygia Pape, Carlos Val, Décio Vieira, Abraham Palatnik, Hélio Oiticica e César Oiticica. **EXCERTO:** “Com a descoberta das superfícies moduladas, em que a linha é realmente incisa naquelas ou apenas sugerida pelo contraste colorido, Lygia dá arrojado passo no sentido da integração, pois abole a diferença intrínseca entre o quadro em si, o painel encaixado, uma fachada, uma parede, uma porta, um móvel: desse modo, tudo num edifício, que é um organismo vivo, participa do mesmo pensamento criador, do mesmo espírito de síntese que aspira, ao mesmo tempo e inseparavelmente, ao funcional e ao belo.” (Mário Pedrosa. “Grupo Frente”, junho de 1955). [**ligado a:** Movimentos Concreto e Neoconcreto; Superfície modulada].

Happening 1 *contexto* Termo combatido por HO ao longo de seu itinerário teórico e prático por ser uma “forma de arte”, isto é, uma manifestação ainda vinculada a uma vontade esteticista. Preferiu cunhar os termos Manifestação ambiental e Acontecimento poético-urbano para designar suas proposições coletivas de rua. **1.1** Para conceituar Apocalipopótese, HO insistiu em manter distância da categoria Happening. **DE HO:** “This public manifestation introduced a new vision in the concept itself, and could be considered as the first probjectal manifestation proposing totally new elements, differing from the concept of ‘happening’, for the absence of what Guy Brett would call ‘intellectual slapstickness’ or pre-parated ideas. The elements flow-float in the search of significations that grow from themselves, not as something ‘happening’ but as something ‘growing’, as a thrown seed over a field, but also not a mechanical throwing, rather as if the seed thrower would be inspired by a Vangoghish act of planting than the reproduction of its mechanical act.” (“Apocalipopotesis”, para a revista *RHOB*, 1969). * “não quero dizer q PLANEJAR ou PRECONCEBER situações-events seja ‘fechar’ em obra: pelo contrário: o q abre o jogo são as regras do jogo: o q acontece com o HAPPENING é q o q é ‘improvisado’ ou tido como ‘acontecendo’ são elementos concebidos como resultado-obra e não soltos como jogo: o HAPPENING se fechou numa completção cíclica em cada experimentação levada a cabo: o q seria (ou teria sido) um HAPPENING aberto talvez fosse a intencional ‘atitude’ de DALI ao jogar um carro espatifando as vitrines do MACY’s por ele montadas” (“Notas”, 06/01/1973). [**ligado a:** Acontecimento poético-urbano; Apocalipopótese; Manifestação ambiental; Parangolé; Performance].

Héliotape 1 célula propositiva Os Héliotapes são gravações que HO fez em Nova York na década de 70, registrando conversações com Carlos Vergara, Gilberto Gil, Júlio Bressane, Haroldo de Campos e Waly Salomão. HO chegou a enviar transcrições para a imprensa brasileira (*Flor do Mal*, *Pasquim* e para a coluna de Torquato Neto no jornal *Última Hora*, *Geléia Geral*). Algumas conversas ocorreram no Chelsea Hotel, com a colaboração da fotógrafa Martine Barrat. **1.1** O Arquivo HO possui em seu acervo uma transcrição datilografada em 1981 do Héliotape gravado no Chelsea Hotel com Haroldo de Campos em Nova York, 27/05/1971 e, no dia seguinte, no *loft* do artista, com Julio Bressane; outra transcrição, datada de 21/09/1981, traz conversa com Gilberto Gil, gravada em 08/10/1971. O Héliotape com Carlos Vergara, gravado em 28/10/1973 e transcrito em 20/08/1981, chegou a ser intitulado Rap-play. **1.2** Em março de 1974, HO grava um monólogo que dedica a Augusto de Campos devido a seus comentários acerca de várias músicas de Jimi Hendrix. [ligado a: Babylonests/Hendrixsts; Rap-play].

Hermafrodipótese 1 proposição A proposição remonta ao Parangolé-tenda, de 1964, desaguando em Bólido-cama e Ninho, lugares em que as pessoas são convidadas a deitar. Com a introdução de Bólido-roupa (1968), HO passa a estimular uma auto-erotização do sujeito por meio de peças de roupa íntima para uso “hermafrodita”, “unissex”. **1.1** Em “Discovery of HERMAPHRODIPOTESIS” (19/01/1969), HO expõe seu ceticismo em relação à possibilidade do artista efetivamente transformar o mundo. A crítica se estende aos “intelectuais”, que seriam movidos apenas por veleidade. Em contraposição, o passista Jerônimo da Mangureira surge como exemplificação de um autêntico sentido vivencial (sobretudo do corpo nos atos cotidianos). Será várias vezes comparado a David Medalla. **1.2** Após a experiência Whitechapel em Londres e após sua participação com Lygia Clark no simpósio realizado pela Universidade de Califórnia (para o qual escreveu o texto “The senses pointing towards a new transformation”), HO volta a Londres e envia um texto para Nelson Motta (27/08/1969), no qual afirma que Hermafrodipótese é sua proposição mais importante na procura do Crelazer. **DE HO:** “[...] procuro o Crelazer: faço os planos, começo e recomeço — parece que começo e recomeço não terminam e são o sentido do que não existe e se procura erguer — releio meus textos: hermafrodipótese é o que mais me atinge: é o sentido de tudo, inclusive do crelazer: o sexo não existe como conceito, as roupas são unissex, e sempre o foram; faço a rouparangolé — homo ou hetero são o mesmo e nunca existiram como algo

real: são a sombra da opressão social” (“LONDOCUMENTO”, 27/08/1969). [ligado a: Bólide-cama; Bólide-roupa; Crelazer; Ninho; Samba; Tenda; Marginal].

Ídolo 1 *conceito adjacente* A presença do “ídolo” ganha importância nos escritos de HO a partir de 1973, quando passa a se interessar mais pelos shows de rock (isto é, testando o conceito de representação na performance do performer) do que pela permanência das categorias estéticas. É um período em que HO sente necessidade de enfatizar o significado da “radicalidade” de um autor, independente de sua área de atuação, transferindo a carga política usualmente colocada na palavra para o campo do comportamento: é no comportamento, na atitude, que as pessoas revelam seu grau de radicalidade. HO afirma estar à procura de um outro nível de entendimento do problema, de ordem do comportamento: não quer reduzir a acepção de “ídolo” a doutrinas ideológicas, conforme conhecidas posições de Brecht e Sartre. Nessa redefinição do que possa efetivamente ser radical (“o oposto de liberal”, diz), a figura do gênio contemporâneo pode ser localizada nos ídolos de rock. **1.1** É possível vincular as observações a respeito do ídolo com uma série de considerações paralelas feitas para tentar definir a construção de uma “imagem” popular, de consumo. Nesse sentido, HO mostra que continua pensando o problema da representação, embora sob novos termos. [ligado a: Comportamento; Gênio; Performer; Representação; Rock].

Information 1 *contexto* Logo após a grande exibição de seus trabalhos na Whitechapel (Londres, 25/02 a 06/04/1969), HO participa da mostra Information, com curadoria de Kynaston L. McShine (02/07 a 20/09/1979), no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York. Em carta para Lygia Clark (RJ, 16/05/1970), HO explica que resolveu aceitar o convite mesmo que não encontre mais sentido em participar de mostras em museus e galerias, por gostar da idéia de se ver inserido numa exposição internacional relacionada à questão do Ambiental. Planejava construir três andares de mais de vinte “células”, “tudo ninho para ficar dentro, coberto de aniagem”. **1.1** No catálogo, HO publica um texto engajado, no qual reavalia a imagem “brazil para exportação”, corruptela do conceito Tropicália. O artista abre com uma sentença de forte impacto político: “não estou aqui representando o brasil; ou representando outra coisa; as idéias de representar-representação-etc. terminaram [...]”. O final do texto aponta para uma Proposição aberta que HO quer continuar expandindo: subterrânea. **1.2** Listas de artistas convidados na mostra Information: Vito Acconci; Carl Andre; Siah Armajani; Keith Arnatt; Art & Language Press; Art & Project; Richard

Artschwager; David Askevold; Terry Atkinson; David Bainbridge; John Baldessari; Michael Baldwin; Barrio; Robert Barry; Frederick Barthelme; Bernhard e Hilla Becher; Joseph Beuys; Mel Bochner; Bill Bollinger; George Brecht; Stig Broegger; Stanley Brouwn; Daniel Buren; Victor Burgin; Donald Burgy; Ian Burn e Mel Ramsden; James Lee Byars; Jorge Luis Carballa; Christopher Cook; Roger Cutforth; Carlos D'Alessio; Hanne Darboven; Walter de Maria; Jan Dibbets; Gerald Ferguson; Rafael Ferrer; Barry Flanagan; Group Frontera; Hamish Fulton; Gilbert & George; Giorno Poetry Systems; Dan Graham; Hans Haacke; Ira Joel Haber; Randy Hardy; Michael Heizer; Hans Hollein; Douglas Huebler; Robert Huot; Peter Hutchinson; Richards Jarden; Stephen Kaltenbach; On Kawara; Joseph Kosuth; Christine Kozlov; John Latham; Barry Le Va; Sol LeWitt; Lucy R. Lippard; Richard Long; Bruce McLean; Cildo Meireles; Marta Minujin; Robert Morris; N. E. Thing Co. Ltd.; Bruce Nauman; New York Graphic Workshop; Newspaper; Group Oho; Hélio Oiticica; Yoko Ono; Dennis Oppenheim; Panamarenko; Giulio Paolini; Paul Pechter; Giuseppe Penone; Adrian Piper; Michelangelo Pistoletto; Emilio Prini; Alejandro Puente; Markus Raetz; Yvonne Rainer; Klaus Rinke; Edward Ruscha; J. M. Sanejouand; Richard Sladden; Robert Smithson; Keith Sonnier; Ettore Sottsass Jr.; Erik Thygesen; John Van Saun; Guilherme Magalhães Vaz; Bernar Venet; Jeffrey Wall; Lawrence Weiner; Ian Wilson. [**ligado a**: Ambiental; Ninhos; Representação; Subterrânia; Tropicália; Tropicalismo; Whitechapel Experience].

Invenções 1 ordem A formação de HO se inicia em 1954, com Ivan Serpa, isto é, dentro de um pensar pictórico. 1959 é a data do início das Invenções, também chamadas de *Monocromáticos*. HO chega ao espaço tridimensional após sucessivas experiências com a monocromia. Invenções é uma classificação dada pelo própria artista a fim de reunir os trabalhos decorrentes da superação do quadro (*Telas brancas, Bilaterais e Relevos espaciais*).

EXCERTO: “A ambigüidade das *Invenções* — superfícies absolutamente planas que ainda permitem uma sorte de ilusão; objetos que produzem um espaço ativo — resolve-se, para Oiticica, com a superação do quadro: Bilaterais e Relevo espacial lançam a pintura no espaço, soltam a cor, pintam a estrutura-cor no espaço temporalizado. Operam, na fase do neoconcretismo, a passagem decisiva para a pesquisa de ativação do espaço.” (Celso Favaretto. “A música nos labirintos de Hélio Oiticica”). [**ligado a**: Bilaterais; Movimentos Concreto e Neoconcreto; Fim do quadro; Metaesquemas; Relevo espacial]. **2 conceito adjacente** Essas peças, que não podem mais ser definidas como pintura ou escultura, transcendem questões de forma e de suporte: a reflexão de HO volta-se para o Ambiental,

“transição da cor do quadro para o espaço”, com vontade de “apreender o vazio”, espaço que circunda a obra. Segundo o artista, os “recantos” encontram uma valorização mais efetiva no Penetrável. Em 12/02/1972, escreve: “invenções porque comportam total carga-pintura: porque prevêm possibilidades parálem da pintura.” Em 1978, faz uma recapitulação de Parangolé até os escombros apropriados da Avenida Presidente Vargas e anuncia o “novo”: refere-se aos projetos ambientais *Invenção da cor e Invenção da luz*. No ano seguinte, em entrevista para Ivan Cardoso, HO explicita como se deu o “estado de invenção”, expressão que passa a caracterizar cada ponto tomado dentro do Programa in progress. [ligado a: Cor; Fim do quadro; Núcleo; Penetrável].

Labirinto 1 célula de base É possível localizar entre 1953 e 1954 o primeiro projeto de labirinto de HO, a partir da observação do comportamento das formigas. O artista chegou a desenhar uma planta com algumas especificações técnicas, tomando cuidado para prover a umidade necessária às formigas. **1.1** Com os Núcleos, em 1960, HO explora um sentido arquitetônico para a pintura, isto é, grandes pinturas em escala humana, aptas a desenvolver a cor (seu sentido vivencial) no espaço. Em início de 1961, HO realiza maquetes com estruturas labirínticas, como é o caso de *Projeto Cães de Caça*. O labirinto permite a conceituação da mobilidade do espectador na obra. **DE HO:** “Nos primeiros penetráveis o caráter de labirinto aparece claro: a cor se desenvolve numa estrutura polimorfe de placas que se sucedem no espaço e no tempo formando labirintos. Já nos posteriores o caráter móvel é que dá o sentido labiríntico do penetrável: são os de placas rodantes. Aqui o labirinto como labirinto mesmo já não aparece; é apenas virtual. A meu ver é um passo adiante em relação aos primeiros e abre inclusive novas possibilidades não exploradas, para desenvolvimentos futuros nesse campo.” (“Sobre o ‘Projeto Cães de Caça’”, 28/08/1961). [ligado a: Fim do quadro; Manifestação ambiental; Maquete; Núcleo; Penetrável; PN16 NADA; Projeto Cães de Caça; Vivencial].

LDN 1 célula propositiva **DE HO:** “hoje bolei um tipo de célula — amanhã farei maquete — quero que seja um tipo de célula-mater para toda a estrutura interna-externa do Barracão — fácil e simples, que combinada dê em algo — quero superar esse estágio para entrar na coisa de verdade — é o prolongamento do ninho, da idéia de Éden, de tudo — a proposição para a obra comunal que deverá ser o Barracão. Estranho e sintomático: ao desenhar essa estrutura, lembro-me do esqueleto da ex-favela do Esqueleto, no Rio, demolida, e algo que me fascinava nela era o velho esqueleto de uma construção abandonada onde a favela se gerou: a

própria estrutura era o centro-mãe e os tapumes se erguiam como ostras-casas — o processo ostra me interessa bastante como a verdadeira razão para qualquer idéia partindo de um pensamento celular — a idéia de Barracão é celular nesse estágio, mas não construtivo-celular e sim comportamento celular, o que muda — não é uma obra mas uma estrutura que crescerá baseada num comportamento comunal.” (“LDN”, 8/09/1969). [**ligado a:** Barracão; Célula; Comportamento; Éden; Maquete; Ninho; Proposição].

L.H.O.O.Q., de Marcel Duchamp **1 contexto** Seguindo o princípio da apropriação de objetos ou ícones do cotidiano utilizado nos Ready-mades, Marcel Duchamp pinta um bigode sobre uma reprodução da *Mona Lisa (La Gioconda)*, de Leonardo da Vinci. Intitula o quadro *L.H.O.O.Q.* (1919), um trocadilho em francês para dizer “elle a chaud au cul” [ela tem o rabo quente]. **1.1** Os Blocos-experiências em COSMOCOCA — programa in progress, de HO, lembram este procedimento de Duchamp ao interferir, no caso com pó branco, sobre imagens de ícones da cultura de massa. Jimi Hendrix e Marilyn Monroe exemplificam os valores da sociedade em que HO está atuando. [**ligado a:** Apropriação; COSMOCOCA — programa in progress; Ready-made].

Linha orgânica, de Lygia Clark **1 conceito de outrem** Lygia Clark chamou de Linha orgânica o espaço que separa dois planos numa superfície composta de vários módulos – um espaço “entre”. Tem uma função ativa dentro da composição, articulando o fora e o dentro, o vazio e o cheio. Como aluna de Burle Marx (1947-50), Lygia estabeleceu desde cedo a relação entre o módulo arquitetônico e a pintura concreta. A Linha orgânica, no sentido ambiental, consiste na valorização desse espaço vazio, capaz de criar ritmos dinâmicos na composição. Lygia chegou a fazer várias maquetes baseada nesta pesquisa de linhas, planos e cores no ambiente (1955). Na conferência que proferiu na Escola Nacional de Arquitetura (Belo Horizonte, 1956), ressaltou sua crença na fusão entre arte e vida, estendendo essa reflexão para o ambiental: “O artista poderá pesquisar também em função das linhas que chamarei ‘orgânicas’, linhas funcionais de portas, emendas de materiais, de tecidos, etc., para modular toda uma superfície. Essa é precisamente a minha experiência pessoal, dentre inúmeras outras já feitas por outros artistas no mesmo sentido.” **1.1** Esse espaço vazio que ativa dois planos é um procedimento encontrado nos Metaesquemas. Mas é nos Núcleos que HO passa a explicitar, como Lygia, sua relação com a arquitetura. [**ligado a:** Ambiental; Metaesquemas; Movimentos Concreto e Neoconcreto; Maquete; Núcleo; Superfície modulada].

Living Theatre 1 *contexto* Na crítica às formas teatrais de vanguarda, que supostamente envolvem o público em cena, HO preserva o Living Theatre de seus ataques. Em Nova York, nos anos 1970, os shows de rock são os únicos que apresentam uma possibilidade de participação eficaz. “Alice Cooper”, escreve HO, “é mais espetáculo participante espectador-performer do que as ‘sérias tentativas teatrais’ de inclusão do espectador [...]”. **DE HO:** “[...] 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’.” “Carta para Lygia Clark”, Londres, 27/06/1969. [**ligado a:** Auto-teatro; Performer; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS].

Magic Square 1 *célula propositiva* A partir de 1977, HO volta ao Penetrável e concebe os Magic Squares. **1.1** O Magic Square nº 3 é formulado em 07/08/1978, no apartamento da rua Carlos Góis, ao som dos Rolling Stones. Com ele, HO expande o sentido do Rock: “o rock é importante porque o rock é sempre a invenção do rock — assim como o que 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” (cf. “pqno NTBK 1/78”, 07/08/1978). **1.2** O Museu do Açude no Rio de Janeiro abriga desde 2002 o Magic Square nº 5 – *De Luxe*, construído em caráter permanente sob a supervisão do Projeto HO. **1.3** O Magic Square nº 6 foi classificado como PN29. Em anotação de 04/07/1979, HO

específica: “ao redor para fora da área quadrado-praça criar topologia-paisagem árida pedra-barro-areia de rio conduzindo a uma área mais para fora de vegetação para-desértica q conduz a outra de exuberância trópico-florestal!” 1.4 O último dessa série é o PN30 *Azul in Azul*, Magic Square nº 7: trata-se de um Penetrável dividido por telas de arame (com uma altura de seis metros), dentro do qual “caminha-se e pode-se ver através simultaneamente dois tempos de azul” (cf. “Notas”, 02/09/1979). [ligado a: Cor-luz; Cor-tempo; in progress; Penetrável; Rock].

MANCOQUILAGENS 1 *conceito de outrem* Mancoquilagem é uma invenção de Neville d’Almeida para a COSMOCOCA — programa in progress, cuja finalidade é fragmentar uma imagem dada por acabada e pronta. **DE HO:** “tudo começou com o q vim a chamar de **MANCOQUILAGENS (MANCO (CAPAC) + MAQUILAGENS):** invenção de NEVILLE: paródia dos concerns do artista: a COCA q se dispõe em trilhas acompanha o pattern design q lhe serve de base: uma espécie de demi-sourire para o q se conhecia por plágio: a **MAQUILAGEM** se esconde na própria disposição q assume como se fora parte do desenho: faz-nos pensar com sarcasmo DUCHAMPIANO quão longe e passados estão todos os conceitos q caracterizavam o caráter de ‘autenticidade’ nas artes plásticas: o plágio é gratuito e não mais importa porque só um imbecil sem imaginação e alienado pobre de espírito poderia colocar o q se poderia caracterizar como competitividade como o núcleo motor de sua atividade criadora (ou o q for): o comportamento — o pride de ser e estar solto/ leve/ livre para optar e inventar — tornaram-se imprescindíveis a qualquer coisa q possa interessar a quem procure EXPERIMENTAR: a paródia com a ambivalência do conceito de plágio é portanto fundamental e sutilíssima: o oposto — q é a característica do ‘carreirista de arte’ — seria por motivos competitivos q nada têm a ver com INVENTAR DESCOBRIR EXPERIMENTAR e q seria restituir numa situação (já por si obsoleta) o plágio como algo atuante: um indivíduo q p. ex. copiasse um texto ou projeto seu e q saísse dali e o publicasse — pra passar na frente — é como se o q foi superado e esquecido — o plágio — tivesse sido desenterrado e ressuscitado!: a COCA q se camufla plagiando o desenho-base não faz crítica do conceito mas brinca com o fato de q essa oportunidade de brincar haja surgido — as considerações carreiristas e submissão a valores de pequena burguesia e petty discussions de quem fez isso ou aquilo primeiro e pessoas (q se dizem artistas?) q submetem sua obra seu dia-a-dia seu julgamento a valores ” (“BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA —

programa in progress”, 03/03/1974). [**ligado a:** COSMOCOCA programa in progress; Droga; Experimental; L.H.O.O.Q.; Mangue-Bangue; NÃO-NARRAÇÃO].

Mangue-Bangue, de Neville d’Almeida **1** *contexto* Filme de Neville d’Almeida (nascido a 15/05/1941 em Belo Horizonte), com 1h05’ de duração, rodado em março de 1971. Atores principais: Maria Gladys; Paulo Vilaça; Érico Freitas; Damião Experiência; Regina; Pepa’s Girls; Neville d’Almeida. Participou da Quinzaine des Réalisateurs, na rubrica “Nacionalidade: Terceiro Mundo”, evento paralelo ao Festival de Cannes e à Semana da Crítica, Cannes, 09 a 23/05/1974. Esse filme aproximou HO de Neville, a ponto de ter convidado o cineasta a fazer um projeto em comum. **DE HO:** “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 — programa in progress [...] os cinco primeiros BLOCOS nasceram de minha ligação com NEVILLE D’ALMEIDA 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 NEVILLE: na verdade esses BLOCO-EXP. são uma espécie de *quasi-cinema*: um avanço estrutural na obra de NEVILLE e aventura incrível no meu afã de INVENTAR — de não me contentar com a ‘linguagem-cinema’ e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo cinema — desintegrada pela TV) e a não ventilação de tais discussões: uma espécie de quietismo quiescente na crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação: mas a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: por que?”. (“Notas”, 1973). * “MANGUE-BANGUE é o quarto filme de NEVILLE D’ALMEIDA e deveria ser apreciado lado a lado com os outros: sua obra, desde o início banida de qualquer possibilidade viável no BRASIL, é exilada por excelência: isso seja talvez uma das razões pela sua imunidade quanto às ‘obrigações culturalistas’ q parecem perseguir os jovens cineastas brasileiros. Eu chamaria MANGUE-BANGUE de experiência-limite: não se vê nela nenhuma ânsia de erigir uma ‘nova linguagem de cinema’ nem tão pouco de justificar a linguagem-cinema existente como um fim em si: há como q uma indiferença quanto aos ‘destinos do cinema’: ele é tratado tão diretamente quanto um ‘home movie’ o seria, só q sem a gratuidade doméstica e sem sentido deste: resiste ao mesmo tempo a qualquer insinuação de ‘filme artístico’ (assim como existe ‘fotografia artística’) ou de ‘documentário’ ou ‘cinéma vérité’, etc.: na verdade mostra a inaplicabilidade e a falsidade de tais conceitos: MANGUE-BANGUE é limite justamente porque, em não se fixando na

forma-função/ cinema anterior, e em não ‘mostrando novo caminho ou solução para o cinema’, apresenta-o como instrumento, semelhante ao q faz a TV” (“Apresentação de *Mangue-Bangue* de Neville d’Almeida para Cannes”, 30/03/1974). [**ligado a:** COSMOCOCA — programa in progress; Experimental; Programa in progress; Quase-cinema].

Manhattan Brutalista 1 *célula propositiva Manhattan Brutalista* (setembro de 1978) é uma apropriação urbana: HO acha um pedaço de asfalto da passarela da avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro, com forma semelhante à ilha de Manhattan e o leva para seu banheiro no apartamento da rua Carlos Góis. Este “objet-semi mágico-trouvé”, como escreveu o artista, remete à arquitetura de pedras de Gaudì e aos jardins transformáveis de Kyoto, no Japão. A apropriação foi registrada em fotografia. Com ela, HO reúne três pontos: a coincidência de ter encontrado um fragmento de asfalto tendo a forma da ilha de Manhattan; o deslocamento do problema do “pedestal” para uma passarela pública e uma ilha; os lugares míticos (Kyoto e os edifícios de Gaudì). [**ligado a:** Apropriação; Av. Pres. Vargas-Kyoto/Gaudì; Delirium ambulatorium; Objet trouvé].

Manifestação ambiental 1 *proposição* O primeiro projeto ambiental com esse sentido explícito no Programa HO é *Cães de Caça* (1960-61), que até o presente momento só foi realizado em maquete. O conceito de Ambiental caminha rapidamente para a necessidade de transformar o espectador em Participador. A fim de propiciar esse sentido de participação, o artista teria de deixar de fazer “obras acabadas” para lançar Proposições. Em 1966, HO explicita a necessidade de uma Posição ética da parte do artista (conceituada na figura do Propositor). **1.1** Em notas de 14/06/1966, HO explica que sua *Manifestação ambiental n° 1* resultou da fusão de duas ordens: Núcleo e Bólide; já a *Manifestação ambiental n° 2* constitui-se de Penetrável com Parangolé. [**ligado a:** Ambiental; Poema enterrado; Antiarte; Apropriação; Bólide; Núcleo; Participador; Posição ética; Parangolé; Penetrável; Projeto Cães de Caça; Tropicália] **2** *ordem* Em anotações de 1966, HO evidencia os motivos que o levam a criar uma nova Ordem, a Manifestação ambiental: a dificuldade de realizar certas obras e a falta de espaço físico para elas o conduz a postular o fim do museu e da coleção privada. A provisoriidade do trabalho do artista já constitui para ele uma característica fundamental. No catálogo da sua mostra na Whitechapel Gallery (Londres, fevereiro-abril de 1969), HO lista suas Manifestações ambientais realizadas desde julho de 1965 até Apocalipópótese, realizada no Aterro do Flamengo em agosto de 1968, que reuniu Lygia

Pape, Antonio Manuel e Rogério Duarte, entre outros. **2.1** Em carta para Torquato Neto (setembro de 1971), veiculada na coluna Geléia Geral do *Ultima Hora*, HO assume uma posição pública contra as exposições “tradicionais”, reforçando sua tendência para a Manifestação ambiental: “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 (ninhas); 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”. [**ligado a:** Acontecimento poético-urbano; Apocalipopótese; in progress; Parangolé; Programa ambiental; Sala de bilhar; Tropicália; Whitechapel Experience].

Maquete 1 célula constitutiva A maioria dos projetos ambientais de HO não foram postos em prática, mas o artista os construía em escala reduzida e tridimensional. Muitas maquetes foram “perdidas”. **1.1** HO sinalizava quando um trabalho poderia existir sem passar pela etapa da construção da Maquete. Nesse caso, o dado do improvisado era fundamental. **1.2** Em Ready Constructible, HO estabelece um paralelo entre o dado, que já está pronto, e o inacabado, ambos tomados numa escala que já não é mais a da escultura, do monumento ou da arquitetura, mas a do indeterminado. A Favela será o exemplo lembrado para celebrar essa estrutura sem começo-meio-fim. [**ligado a:** Magic Square; Núcleo; Penetrável; Projeto Cães de Caça; Ready Constructible; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS].

Marginal 1 conceito de base O termo Marginal acompanha as primeiras formulações de HO acerca de sua conceituação da Posição ética, relativa não somente ao artista mas ao indivíduo na sociedade. É uma preocupação presente desde os anos 60, quando homenageia seu amigo Cara de Cavalo, bandido morto pela polícia, com o *Bólido-Caixa nº 18*, B33 (1966). **1.1** A posição de HO não é romântica nem pacifista: “Não sou pela paz; acho-a inútil e fria — como pode haver paz, ou se pretender a ela, enquanto houver senhor e escravo! [...] Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade” (cf. “Posição e

Programa”, julho de 1966). **1.2** Em “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo” (25/03/1968), HO desenvolve esta reflexão, contrapondo à figura pública de Cara de Cavalo que se tornou “ídolo anti-herói” a figura do “anti-herói anônimo”, cuja morte não é lembrada. Nesse sentido, o objetivo do Programa Parangolé, ou Programa ambiental, transcende interesses de ordem estética e propõe a destruição de “falsos valores sociais”. **1.3** Nos anos 70, residindo em Nova York, HO não perde a referência da “figura pública”, mas desloca o foco do marginal e herói para as de ídolo e *pop star* (principalmente em suas análises de Jimi Hendrix e Mick Jagger). O problema do Mito ganha nova conotação. Desloca-se para a análise de figuras públicas que conseguem resistir ao consumo de sua imagem no sistema da mídia. O casal Yoko-Lennon, oferecendo seu casamento publicamente na cama, configura, para HO, um exemplo “ímpar de sua ‘atuação pública como *celebrity*’.” (“Notas”, 15/09/1973). O escopo de “estrelas” analisadas abrange figuras populares para a mídia, porém “marginais” na radicalidade de suas proposições: Bob Dylan, Marilyn Monroe, Mario Montez, Liz Taylor, Greta Garbo e Bette Davis, entre outras. **1.4** Em 16/10/1974, HO reflete acerca da relação entre o “desajuste” e o “inventor”, citando figuras heróicas e românticas como Charles Baudelaire e Jackson Pollock. [ligado a: Cara de Cavalo; Hermafrodipótese; Manifestação ambiental; Mito; Parangolé; Posição ética; Subterrânia; Supermedia].

Merz, de Kurt Schwitters **1 conceito de outrem** **EXCERTO**: “K. Schwitters (1887-1948) não vê nenhuma contradição entre *Dada* e o Construtivismo de *De Stijl* e da *Bauhaus*. [...] Seu *opus magnum* é o *Merzbau* (o termo *Merz* também é casual, como *Dada*), uma espécie de coluna, quase um totem, feita de coisas encontradas ao acaso e acrescidas às outras, dia após dia. Seus quadros (se assim se pode chamá-los) são compostos de tudo o que, topando-se por acaso sob as vistas ou ao alcance da mão, chamou sua atenção por um instante, ocupou sua vida por um momento: passagens usadas de bonde, pedaços de cartas, barbantes, rolas, botões etc. É a negação de tudo o que é história, de qualquer finalidade, de qualquer ordem da vida. As coisas que, tomadas da realidade, vão incrustar-se no *Merzbau* são testemunhos breves, truncados, dissociados de uma crônica cotidiana amorfa, opaca, desordenada [...]. Mas a realidade que se recompõe no quadro, formando um novo contexto, não é senão a existência, que em si não é ordem nem desordem. As coisas recolhidas e combinadas por Schwitters, no quadro que vem compondo, foram descartadas pela sociedade por não servirem mais, por terem cumprido suas funções; [...] Não há nada de lastimável ou patético no gesto de recolhê-las, e não porque este venha a revelar alguma sua beleza secreta e

ignorada. Mas, por serem coisas ‘vivas’, compõem no quadro, com outras coisas igualmente ‘vivas’, uma relação que não é *consecutio* lógica de uma função organizada, e sim a trama intrincada e, no entanto, claramente legível da existência.” (Giulio Carlo Argan. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, 1998). [ligado a: Bauhaus; Dadá; Vivencial] **2 conceito adjacente** Para HO, *Merzbau* remete a Casa-obra, “realidade estética da vida”. DE HO: “A proposição schwittersiana seria a de um contexto ou recinto-obra privilegiado onde o artista bricolageia seus fragmentos achados (o ‘momento do acaso’ de Pedrosa?): aqui a criação do recinto, hoje, seria o oposto do que propunha Schwitters: não privilegiar, condicionar a vivência ou o sentido de um recinto, mas dar-lhe aberto (como a Cama-Bólido) para a construção dele pela vivência participativa. [...] Habitar um recinto é mais do que estar nele, é crescer com ele, é dar significado à casca-ovo; é a volta à proposição da casa-total, mas para ser feita pelos participantes que aí encontram os lugares-elementos propostos: o que se pega, se vê e sente, onde deitar para o lazer criador (não o lazer repressivo, dessublimatório, mas o lazer usado como ativante não repressivo, como Crelazer).” (“A obra, seu caráter objetual, o comportamento”). [ligado a: Ambiental; Bólido-cama; Casa-obra; Cotidiano; Crelazer; Éden; Merz; Objet trouvé; Obra aberta; Parangolé; Programa in progress; Ready constructible; Ready-made; Vivencial]

Metaesquema 1 bloco *Metaesquemas* é uma série iniciada em 1957. A técnica usada é guache sobre papel; são sempre horizontais. As categorias tradicionais de desenho, pintura e escultura adquirem uma definição radical quando HO afirma que os *Metaesquemas* não podem ser referidos como desenhos ou pinturas: “nem pintura, nem desenho”, “uma coisa que fica entre”, “uma evolução da pintura”. **1.1** Realizados em sua maioria entre 1957-58, os *Metaesquemas* já exibem o “conflito entre espaço pictórico e extra-espaço”. Fazem parte do processo de transformação da pintura-quadro em outra ordem de invenção, processo que HO chegou a designar com expressões sinônimas como “superação do quadro”, “era do fim do quadro”, “desintegração da pintura”, “ruptura do suporte” etc. [ligado a: Fim do quadro; Invenções; Movimentos Concreto e Neoconcreto] **2 célula de base** Cerca de dez anos depois da criação dos primeiros *Metaesquemas*, o artista compreende esses trabalhos como primeiro indício, em sua obra, de uma saída do plano bidimensional para o espaço ambiental. Lê-se em no verso de *Sêco 27* (*Metaesquema*, 39 x 43 cm, 1957): “Considero este trabalho importante hoje, e para mim, na época, foi desconcertante pelo sentido de ‘diluição estrutural’ além do espaço meramente pictórico — é que eu ainda queria a renovação deste espaço, mas ainda

não estava preparado para o salto, ou a transformação — mas hoje vejo que este trabalho estava bem à frente, no conflito entre espaço pictórico e extra-espaço, e prenuncia diretamente o aparecimento dos Bilaterais, Núcleos e Penetráveis.” (13/11/1968) **2.1** Cabe comparar essa posição com outra, formulada em Nova York, que recomenda que os *Metaesquemas* sejam compreendidos como “obra de início, antes da época neoconcreta”. **DE HO:** “metaesquemas 57/58 / não há porque levar a sério minha produção pré-59 / metaesquemas: obsessiva dissecação do espaço / espaço sem tempo: frestas no plano mudo / mondrianestrutura infinitesimalada / [...] / metaesquemas abertos às estruturas abertas: nos quadros-planos branco com branco ou cor com mesma cor que se seguem e mais adiante nas invenções (quadrados de uma só cor) de 59, cheguei à pintura quando pra mim a representação se havia secado nesses metaesquemas e logo a pintura também chegava ao seu fim: descoberta do fim da pintura no quadrado de cor: invenções porque comportam total carga-pintura: porque prevêem possibilidades parálem da pintura” (“Diretivas para *Metaesquemas*”, 30 out. a 17 nov. de 1972). * “[...] como pensando nos meus **METAESQUEMAS** dos fins dos 50: 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 bem 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 a ‘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” (“Notas”, 18/07/1973). [**ligado a:** Ambiental; Bilaterais; Linha orgânica; Penetrável; Núcleo].

Metafísico contexto 1 Desde dezembro de 1959, os escritos de HO mencionam o problema do Metafísico, porém dentro de uma acepção bastante imprecisa; o uso da palavra, em algumas passagens, se confunde com o significado do termo “cósmico”. “Cor metafísica” e “Cor-tempo” encontram a mesma acepção. **DE HO:** “A posição da arte em nosso século tende totalmente para o Metafísico. É inútil querer achar-lhe outro caminho. Suas expressões variarão de artista para artista, mas toda ela se encaminhará para o Metafísico; ela é, ela mesma, esse Metafísico. Nunca o silêncio, que mais representa o Metafísico na arte, se expressou, ele mesmo, de dentro para fora. Se antes se atingia a esse silêncio era sempre em mistura com não-silêncio, o fora que subia até a duração, atingindo-a. Agora, a duração,

tempo interior, aparece em silêncio, de dentro para fora. [...] A cor metafísica (cor tempo) é essencialmente ativa no sentido de dentro para fora, é temporal, por excelência. Esse novo sentido da cor não possui as relações costumeiras com a cor da pintura no passado. Ela é radical no mais amplo sentido. Despe-se totalmente das suas relações anteriores, mas não no sentido de uma volta à cor-luz prismática, uma abstração da cor, e sim da reunião purificada das suas qualidades na cor-luz ativa, temporal. Quando reúno, portanto, a cor na luz, não é para abstrai-la e sim para despi-la dos sentidos, conhecidos pela inteligência, para que ela esteja pura como ação, metafísica mesmo.” [ligado a: Cor; Cor-luz; Cor-tempo; Espiritual na arte; Estrutura; Duração].

Mito 1 conceito adjacente HO redefine o conceito de Mito no seu repertório. Há muitos “mitos” citados ao longo do desenvolvimento do Programa ambiental. Por exemplo, quando lança as bases fundamentais para definir o Parangolé, HO afirma que “há como que uma ‘vontade de um novo mito’”, proporcionado pela entrada da dança na sua experiência (1964): é o mito relativo ao deus grego Dionísio, associado a intensas manifestações de vida. **1.1** Outra acepção dentro do léxico Ambiental: HO propõe, com Tropicália, o “mito da miscigenação” contra o “mito universalista da cultura brasileira”. **1.2** Éden é tratado como “lugar mítico para as sensações” pelo fato de poder acolher “proposições abertas”: aqui, há uma fusão de elementos da natureza (terra, água) com a sensorialidade do corpo. Outros lugares míticos citados nos escritos de HO: os jardins de Kyoto no Japão e os edifícios de pedras e escombros da arquitetura de Gaudí. **1.3** O Mito será uma preocupação fundamental quando HO volta ao Rio de Janeiro, após cerca de uma década vivida no Exterior, e procura afinar suas experiências desde 1959 com os projetos de Nova York ainda inéditos no Brasil. A situação encontrada pelo artista o leva a procurar combater a marcha da historização de suas proposições, responsável pela “mistificação” das mesmas. Em relação a *Tropicália*, o próprio HO faz uma revisão da idealização que a manifestação ambiental acabou gerando. [ligado a: Dionisíaco; Éden; Manhattan brutalista; Marginal; Tropicália; Parangolé].

Movimentos Concreto e Neoconcreto 1 contexto Em 1952, o Manifesto “Ruptura” é publicado em São Paulo. O projeto concreto deriva de um compromisso com a sociedade industrial que já fora esboçado no espírito da Bauhaus: a visão social da arte, integração da arte na cidade e o experimentalismo. É também uma atitude herdeira do grupo *De Stijl*, de Mondrian, bem como de Pevsner e Malévitch. Marco importante para a difusão do

Concretismo no Brasil é a premiação, que provocou uma polêmica local, do suíço Max Bill, com a escultura *Unidade Tripartida*, na primeira Bienal Internacional de São Paulo, em 1951.

1.2 Alguns integrantes do Concretismo: Waldemar Cordeiro; Geraldo de Barros; Lothar Charoux; Luiz Sacilotto; Anatol Wladyslaw; Haroldo de Campos; Augusto de Campos; Décio Pignatari. **1.3** Para HO, a concepção de espaço dos pintores concretos é estática e analítica. Em oposição, HO apresenta o Não-Objeto de Ferreira Gullar como uma estrutura pluridimensional, dinâmica e temporal. **DE HO:** “Os concretos, derivados da experiência de Mondrian, concebem o tempo ainda mecânico (quadrados sobre fundo etc.) e, de certo modo, como bem disse Ferreira Gullar, dão um passo atrás nesse sentido. A concepção que têm do espaço é uma concepção da inteligência desse espaço, analítica, mas que não chega a tomar virtualidade, não chega a se temporalizar, porque ainda possui resíduos do espaço da representação. Não quero aqui fazer apanhado histórico do desenvolvimento da pintura concreta, mas sim mostrar a diferença essencial entre o não-objeto e a arte concreta, pelo seu sentido de espaço.” (“Cor tempo e estrutura”, 26/11/1960). [**ligado a:** Bauhaus; Construtivismo, Suprematismo e Neoplasticismo; Projeto construtivo Brasileiro; Grupo Frente; Poesia concreta]

2 conceito adjacente Em 1959, o “Manifesto Neoconcreto” é publicado no Rio de Janeiro. O Concretismo, que havia procurado intervir na produção industrial, tendo em vista uma finalidade de transformação social, foi acusado de ser dogmático pelo grupo Neoconcreto carioca, devido à normatização dos processos expressivos e de uma crença excessiva na ciência e na tecnologia. **2.1** Para os Neoconcretos, a arte geométrica, ao criticar o lirismo da arte abstrata, acabou produzindo uma arte racional, de cunho mecanicista. Os Neoconcretos propõem uma revisão das idéias de Mondrian, de Malévitch e da Bauhaus, e afirmam sua independência no tocante ao conhecimento científico, assim como à moral, à política e à indústria. **2.2** Tanto Concretismo quanto Neoconcretismo têm em comum a luta contra o que denominam de “vale-tudo” da arte informal. Mas, como afirma Ronaldo Brito, ambos “formam sem dúvida um par, são indissociáveis como respostas de certos setores frente a questão do desenvolvimento social e cultural do país.” Segundo o autor, contudo, “o concretismo seria a fase dogmática, o neoconcretismo a fase de ruptura, o concretismo a fase de implantação e o neoconcretismo os choques da adaptação local.” **2.3** Alguns integrantes da Ruptura Neoconcreta: Lygia Clark; Hélio Oiticica; Lygia Pape; Amílcar de Castro; Franz Weissmann; Ferreira Gullar; Reynaldo Jardim. **EXCERTO:** “O Manifesto Neoconcreto é claro: trata-se de uma tomada de posição crítica ante o desvio mecanicista da arte concreta. Mas trata-se também de defender uma arte não-figurativa, de

linguagem geométrica, contra tendências irracionais de qualquer espécie. Dadá e surrealismo são nominalmente citados como movimentos retrógrados. Mondrian, Pevsner e Malévitch são os pontos de referência básicos. O texto delimita, assim, o que seria de início a área de operação neoconcreta: as ideologias construtivas, com suas leituras evolucionistas da história da arte, suas propostas de integração social e suas teorias produtivas. O neoconcretismo permanece interessado na espécie de positividade que está no centro da tradição construtiva – a arte como instrumento de construção da sociedade.” Ronaldo Brito. “As Ideologias Construtivas no Ambiente Cultural Brasileiro”. In: Aracy Amaral (org.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*, 1977. [ligado a: Bicho; Construtor; Grupo Frente; Linha orgânica; Não-objeto; Ready constructible].

Mundo-abrigo 1 conceito adjacente 1 Desde 1964, quando teoriza acerca do Parangolé, HO já está pensando em criar uma situação de “abrigo” ao espectador. Mundo-abrigo amplia essa noção para o *playground*, espaço em que o comportamento é experimental, o lazer é vivido, sem horários pré-estabelecidos, multiplicando situações de indeterminação e levando expectativas a serem rompidas. HO se aproxima do jogo e do lúdico, marcando mais uma vez sua posição contra a obrigatoriedade da produção de objetos de valor estético para a instituição artística. [ligado a: Comportamento; Crelazer; Experimental; Ninho; Parangolé; Playground; Tenda] **2 bloco** Mundo-abrigo é um dos capítulos (Blocos) previstos dentro da publicação *Newyorkaises*, que pretendia reunir todos os projetos e invenções de Nova York. [ligado a: Bodywise; COSMOCOCA — programa *in progress*; Experimentalidade brasileira; Newyorkaises] **3 proposição** Em documento de 21-27/10/1973, Mundo-abrigo assume um sentido não-naturalista (“guarida” e “shelter” são os sinônimos usados pelo artista). É importante sinalizar aqui a transição de uma noção primeira de proteção, dada pelo corpo, para uma noção de abrigo global, “casca” coletiva. Como fora em Woodstock ou em *Éden*, colocados par a par, Mundo-abrigo pretende ser um campo de “experimentalidade livre e coletiva”. As notas que acompanham essa proposição são freqüentemente pontuadas por trechos extraídos de McLuhan e Fiore. [ligado a: Aldeia global; Ambiental; Babylonests/Hendrixsts; Barracão; Bloco; Crelazer; Éden; Experimental; Newyorkaises; Parangolé; Participador; Vivencial; Woodstock].

Música 1 conceito de base Desde a conceituação do Núcleo, que então apresenta uma afinidade com as reflexões de Kandinsky acerca da pintura e da música, HO identifica sua

produção plástica a uma qualidade musical. A partir de 1964, com Parangolé, a Escola de samba da Mangueira ganha lugar privilegiado nos escritos de HO. Nesse momento, a música incorpora o dado social do morro e das favelas, com sua arquitetura popular e seu ritmo de festa carnavalesca, vida marginal e comunitária simultaneamente, elementos que passam a ser intrínsecos ao Programa in progress. **EXCERTO:** “Impulso visionário de transvalorização da arte, a experimentação de Hélio Oiticica efetiva-se como um programa aberto, desencadeado pelo projeto de transformar a pintura em estrutura ambiental. Operando deslocamentos, subordinando as rupturas à continuidade, o programa avança negando e incorporando proposições. No evoluir dessa experimentação, que não se fixa, música e dança são intrínsecas às proposições; operadoras de passagens e signos de transformabilidade: imagem da invenção. Alusivamente, ou por analogias, elas comparecem nas experiências preponderantemente plástico-visuais; explicitamente, integram a nova ‘ordem ambiental’, detonada pela ‘descoberta do corpo’ no Parangolé. Ponto crucial do programa, este define uma posição específica dos desenvolvimentos construtivos: articulando construtividade e vivência, redefine a estética de Oiticica; reconceitua a arte ao ressignificar a participação. Neste projeto singular, em que um peculiar ‘sentido de construção’ desliga as propostas de simples renovação do espaço plástico, música e dança impulsionam a atitude experimental, cuja manifestação exige mudança dos meios e da concepção de arte: ruptura das concreções artísticas, proposição de estruturas-comportamento. Deslocando a arte, as operações de Oiticica instauram uma poética do instante e do gesto, de envolvimento e desenvolvimento transespacial.” (Celso Favaretto. “A música nos labirintos de Hélio Oiticica”). **[ligado a: Corpo; Dança; Espiritual na arte; Manifestação ambiental; Núcleo; Parangolé; Projeto Cães de Caça; Samba; Tropicalismo]** **2** *conceito adjacente* Em Nova York, HO desenvolve seu interesse por shows ambientais, presente desde sua volta da mostra em Londres, escrevendo freqüentemente sobre música experimental (John Cage) e rock (Jimi Hendrix e Mick Jagger constituindo seus ídolos absolutos). **2.1** Sua afirmação de que “o q faço é música” não se reduz a uma associação entre a linguagem visual e o pensamento sonoro. HO usa a palavra “música” para prosseguir contra as “categorias formais de criação plástica” e atacar a noção de “obra acabada”. Escreve em 07/08/1978 que o rock permite a possibilidade da invenção permanente. Trata-se do “rock do dia”, ou seja, a possibilidade de uma manifestação sempre em movimento, dinâmica. **2.2** A trilha sonora de CC6, repleta de mixagens com elementos acidentais (a sirene de ambulância) e imperceptíveis (o discar do telefone), resulta em fita de áudio que HO aventa como passível de ser ouvida como “obra” dele (cf. “Notas”,

01/10/1973). **DE HO:** “descobri q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é ‘uma das artes’ mas a síntese da consequência da descoberta do corpo: por isso o ROCK p. ex. se tornou o mais importante para a minha posta em xeque dos problemas chaves da criação (o SAMBA em q me iniciei veio junto com essa descoberta do corpo no início dos anos 60: PARANGOLÉ e DANÇA nasceram juntos e é impossível separar um do outro): o ROCK é a síntese planetário-fenomenal dessa descoberta do corpo q se sintetiza no novo conceito de MÚSICA como totalidade-mundo criativa em emergência hoje: JIMI HENDRIX DYLAN e os STONES são mais importantes para a compreensão plástica da criação do q qualquer pintor depois de POLLOCK!” (“De Hélio Oiticica para Biscoitos finos”, 11/11/1979). [**ligado a:** CC1 a CC9; Corpo; Invenções; Performer; Rock; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS; Trágico; Woodstockhausen].

NÃO-NARRAÇÃO 1 *conceito de base* A vontade de realizar narrativas não-lineares já podia ser vislumbrada no Questionário in progress que HO começa a elaborar em 1971, propondo temas a serem desenvolvidos livremente por participantes escolhidos. Não-narração é uma crítica à indústria do audiovisual: requer uma participação ativa dos espectadores, geralmente passivos diante da modalidade imagem-som. **1.1** O roteiro de projeção dos slides nos projetos de HO traz uma marcação exata de tempo, mas é preciso lembrar que sua ordem seqüencial permite a incorporação do acidental, o *coup de dés* mallarmeano. A NÃO-NARRAÇÃO combate a estrutura discursiva linear e abrange *Neyrótika* (1973), série de 80 slides e trilha sonora com que HO participa da mostra “Expo-Projeção 73”, e *Helena inventa Ângela Maria*, projeção de slides que evocam a cantora popular brasileira dos anos 1950. **1.2** Mas a expressão NÃO-NARRAÇÃO surge efetivamente em 1973 com COSMOCOCA — programa in progress (blocos de experiências constituídos de slides, trilha sonora e instruções especiais para cada apresentação, exigindo a construção de um ambiente próprio para a projeção dos mesmos). **1.3** A origem de NÃO-NARRAÇÃO tem pelo menos dois pressupostos importantes: a “fragmentação do acabado” e a discussão aberta pelas Mancoquilagens de Neville d’Almeida, isto é, o “plágio da imagem dada”. É possível, ainda, associar todos esses elementos a uma outra discussão: o cinetismo. **1.4** NÃO-NARRAÇÃO se aplica à produção filmográfica do artista, concentrada no período vivido em Nova York, e que começa com o super-8 (inconcluso?) *Agripina é Roma-Manhattan*. **DE HO:** “NÃO-NARRAÇÃO / nos ninhos ou fora / NÃO-NARRAÇÃO porque / não é estorinha ou / imagens de fotografia pura / ou algo detestável como ‘audiovisual’ / porque NARRAÇÃO

seria o q já foi / e já não é mais há tempos: / tudo o q de esteticamente retrógrado existe /
tende a reaver representação narrativa / (como pintores que querem 'salvar a pintura' / ou
cineastas q pensam q cinema é ficção / narrativo-literária) / NÃONARRAÇÃO é NÃO
DISCURSO / NÃO FOTOGRAFIA 'ARTÍSTICA'. / NÃO 'AUDIOVISUAL': trilhas e som /
é continuidade pontuada de / interferência acidental improvisada / na estrutura gravada do
rádio q é / juntada à seqüência projetada de slides / de modo acidental e não como
sublinhamento da /
mesma / — é play-invenção." ("Neyrótica", 1973). [ligado a: Cinetismo; COSMOCOCA
programa in progress; Coup de dés; Experimentalidade brasileira; Expo-Projeção; Neyrótica;
Quase-Cinema; MANCOQUILAGENS].

Não-objeto, de Ferreira Gullar **1** *conceito de outrem* Redigido no final de 1960 e publicado
no *Jornal do Brasil* (RJ), o texto do poeta e crítico Ferreira Gullar "Teoria do Não-Objeto"
começa com o seguinte parágrafo: "A expressão *não-objeto* não pretende designar um objeto
negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades
exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto
especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um
corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à
percepção sem deixar rasto. Uma pura aparência." Em seguida, Ferreira Gullar propõe um
retrospecto para analisar a "morte da pintura", isto é, seu estatuto no espaço cubista (em que
ainda pesa a questão da representação), para, posteriormente, enfatizar a importância de
Mondrian e empreender a "luta contra o objeto": "Mondrian limpa a tela, retira dela todos os
vestígios do objeto, não apenas a sua figura, mas também a cor, a matéria e o espaço que
constituíam o universo da representação: sobra-lhe a tela em branco. Sobre ela o pintor não
representará mais o objeto: ela é o espaço onde o mundo se harmonizará segundo os dois
movimentos básicos da horizontal e da vertical. Com a eliminação do objeto representado, a
tela — como presença material — torna-se o novo objeto da pintura." O Ready-made de
Marcel Duchamp, assim como *Merz* de Kurt Schwitters, são descritos como procedimentos
de ressignificação da função ordinária do objeto mediante um deslocamento de contexto,
retirado de "suas relações de uso e hábito cotidianos". Por fim, Não-objeto é uma expressão
que não designa apenas uma ruptura da moldura do quadro: "trata-se de um esforço do artista
para libertar-se do quadro convencional da cultura. [...] Pode-se dizer que toda obra de arte
tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se

realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento.” [ligado a: Movimentos Concreto e Neoconcreto; Merz; Ready-made] **2 conceito adjacente** Na trajetória de HO, essa posição é assumida com os *Bilaterais* e *Relevos espaciais* no sentido ainda literal de ruptura com o plano bidimensional. A radicalização da expressão Não-objeto, entendida como ato “fora dos limites convencionais”, ganha maior contundência com o advento do Bólido, mas sobretudo quando o artista formula seu Programa ambiental (julho de 1966). [ligado a: Bilaterais; Bólido; Duração; Fim do quadro; Invenções; Objeto; Relevo espacial].

Newyorkaises 1 bloco HO estava trabalhando para reunir todas as experiências produzidas em Nova York no que se chamaria *Newyorkaises*, espécie de “livro enciclopédico” (Conglomerado) dividido em vários capítulos. A linguagem desses capítulos (também chamados de Blocos-seções) é fragmentária, constituída de excertos de autores em diferentes línguas, apontamentos pessoais, imagens etc. HO deixou até indicações para a idealização gráfica de algumas páginas. Por exemplo, a concepção de *Bodywise* e de *Mundo-abrigo* ficaria em aberto, para a participação do leitor. **1.1** *Newyorkaises* é um trabalho que ficou inconcluso. A maioria dos *Penetráveis* que integrariam a publicação não saíram do estado de planta ou maquete (por exemplo, *subterranean TROPICÁLIA PROJECTS*). **1.2** Vários conceitos e proposições figuram dentro da concepção de *Newyorkaises*, além de *Bodywise* e *Mundo-abrigo*. O Arquivo traz as seguintes informações a respeito do conteúdo de *Newyorkaises*: 1 – Rap-play com Yoko Ono e Carlos Vergara; 2 – *Stonia PN 17*; 3 – *Shelter Shield PN18*; 4 – A *Cosmococa* da CC1 a CC8; 5 – Capítulo sobre *Brazilian Experimentality*, com Carlos Vergara, Lygia Pape, Antonio Manuel, Lygia Clark, Regina Vater, Antonio Dias, Augusto de Campos e Haroldo de Campos; 6 – O capítulo *Bodywise* trataria do corpo com várias abordagens: o trans-sexual; a foto de Antonio Manuel quando se apresentou nu no MAM/RJ (*Corpo-obra*); a *Nostalgia do corpo*, de Lygia Clark; as proposições de *Capa Clothing*; trechos de Torquato Neto, Jean-Paul Sartre, Friedrich Nietzsche; fotografias diversas (de Jimi Hendrix e outros); 7 – HO ainda não havia decidido se o *Questionnaire in progress* estaria incluído em Bloco ou apareceria diluído pelos capítulos; 8 – “Ultimately Mick Jagger” (capítulo inventado em 03/03/1974). **DE HO**: “incluir na publicação em projeto NEWYORKAISES, fazendo bloco mais recente com bloco-seção q já está em processo: BODYWISE, outra em que BARRACÃO, BABYLONESTS, etc., sejam tópico estendido em samples simultâneos: excerpts, apontamentos, foto-imagens, q se chamará (o bloco seção):

MUNDO-ABRIGO (português) / THE WORLD AS SHELTER (inglês)” “Notas” (21/07/1973, 23h15). [ligado a: Babylonests/Hendrixsts; Barracão; Bodywise; Capa-Clothing; COSMOCOCA — programa in progress; Mundo-abrigo; Parangoplay; Penetrável; Play-papo; Rap-play; Rock; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS; Tropicália; Woodstock].

Neyrótica 1 célula propositiva Projeção de slides com marcação temporal para cada imagem, acompanha de trilha sonora. Os slides foram todos tomados dentro de Babylonests, Ninhos construídos pelo artista no seu *loft* em Nova York, e exibem rapazes em posições sensuais. A trilha sonora foi extraída de uma estação de rádio, acrescida de palavras improvisadas durante a gravação. Especialmente concebido para a “Expo-Projeção 73”, evento organizado por Aracy Amaral e Márcio Sampaio. [ligado a: Babylonests/Hendrixsts; Expo-Projeção; NÃO-NARRAÇÃO; Ninho].

Ninho 1 célula constitutiva Na montagem de *Éden*, para a Whitechapel Gallery (Londres, 1969), HO constrói seis Ninhos, ambientes destinados a receber pessoas que ficariam neles por períodos indeterminados. Leva para o espaço expositivo sua proposição vivencial, decorrência de seus trabalhos que, desde 1960, envolvem o espectador no ambiente. [ligado a: Babylonests/Hendrixsts; Éden; Manifestação ambiental; Vivencial; Whitechapel Experience] **2 conceito de base** Por meio do Ninho, HO prepara a ruptura com os limites do espaço expositivo e propõe uma célula onde o comportamento seria “livre”, isto é, isento de restrições sociais. O Ninho significa a “revitalização dos primeiros Penetráveis e Núcleos”, escreve HO; embora com uma conotação de realidade interiorizada, servirá de elo para estabelecer a fusão entre espaço institucional e espaço vivencial, entre obra e vida. Sinaliza uma saída para o “além-ambiente”. [ligado a: Comportamento; Héliotape; LDN; Núcleo; Penetrável; Vivencial; Manifestação ambiental].

Nostalgia do corpo, de Lygia Clark **1 conceito de outrem** O interesse de HO pelas experiências de Lygia Clark é notório: passa pelas *Superfícies moduladas*, mas é com *Bichos*, que inaugura a possibilidade de um participante manipular o objeto, que o efeito de representar recebe um golpe crítico. Lygia revela a dissolução das categorias artísticas com a experiência em que utiliza a fita de Moebius (*Caminhando*). Nostalgia do corpo é uma expressão cunhada por Lygia no final dos anos 60 para designar uma fase de seu trabalho em

que abandona o conceito de “obra” (por denotar a passividade do sujeito) para investir em Proposições. O objetivo, diz ela, é “reencontrar o significado de nossos gestos rotineiros”, isto é, “tomar consciência de nosso próprio corpo”. Esta sugestão abarca notadamente máscaras sensoriais e vestimentas. **1.1** HO se apropria desse conceito para propor sua *Capa-Clothing*, extensão da pele do corpo para o ambiente. Contesta a tradução que a expressão ganhou no inglês, “Nostalgia of the body”, e propõe positivar o corpo, “Longing for the body”, criticando o tom de perda subjacente na primeira versão. Em notas de 23/10/1974, HO afirma que o conceito de “race memory” seria a antítese de “nostalgia do corpo”, pois a descoberta do corpo, para Lygia, passa pelo “tocar”: é nostalgia “do q vem, no futuro”. **1.2** Quando participam em 1969, junto com Mathias Goeritz, do 1º Simpósio Internacional de Escultura Táctil na Califórnia, HO escreve para Lygia: “Reformei aquela faixa *estou possuído* preta, pois estava descosida; estou fazendo algo novo que havia planejado para o *Éden* e não havia feito, um saco, como a cama, mais parecendo um saco de dormir, que adoro — será fácil de transportar; agora o texto é importante para colocar certos problemas; vou ver se traduzo logo para o português para que você leia; coloco uma série de problemas gerais para mostrar a grande diferença entre as nossas posições, você de um modo e eu de outro, e as dos artistas que lidam com problemas de participação sensorial em geral; digo algo importantíssimo sobre o seu problema da *Nostalgia do corpo*, numa passagem, e sei que você vai adorar pois está bem formuladíssimo, relacionado com a descoberta do corpo, mostrando que para você o importante é essa descoberta, ali, e não a ‘participação num objeto dado’, pois esta relação objetal (sujeito-objeto) está superada lá, ao passo que em geral o problema de participação mantém essa relação objetal, e os contrários.” (“Carta à Lygia”, 20/06/1969). **1.3** Nostalgia do corpo é um dos elementos essenciais para a conceituação de Bodywise, capítulo que integraria a publicação *Newyorkaises* (projeto inacabado). **DE HO:** “a experiência de manipulação de estruturas q leva ao sensorial à descoberta do tempo e ultimamente absorve o comportamento se deu por LYGIA CLARK de modo especial q nos interessa como algo q sendo: não-representação / não diretamente in-corporado / a descoberta do q ela chama / 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-CLÍMAX / experiência limite porque não inaugura um NOVO OBJETO / nem forma sensorial representativa: / ELA ILUMINA-REVELA O Q SE / DÁ COMO RECONHECIMENTO NO / PLAY CORPO-AMBIENTE /

o CORPO *se redescobre renunciando à representação*” (“BODYWISE”, 29/09/1973).
[**ligado a:** Bicho, Bodywise; Corpo; Capa-Clothing; Objeto relacional; Participador; Representação; Supra-sensorial].

Nova Objetividade Brasileira 1 *contexto* O termo aparece em novembro de 1966, no texto “Situação da Vanguarda no Brasil”. Versões preliminares do documento (que pretendia ser um manifesto) sobre a Nova Objetividade são datadas de 17/12/1966. **1.1** A Antropofagia e os movimentos Concreto e Neoconcreto são mencionados como alavanca da situação cultural em que o Brasil se encontra. **1.2** HO insiste na urgência de uma especificidade brasileira, “procura de uma caracterização nacional” que ainda está para ser construída, a fim de objetivar uma distância em relação ao domínio exterior (europeu e norte-americano). Para isso, repositiva sua formulação de Antiarte, conceituada em “Posição e programa” (julho de 1966), e enfatiza as proposições que exploram um sentido coletivo, ou seja, a participação popular. O Brasil aparece mencionado como “país subdesenvolvido”. [**ligado a:** Antiarte; Antropofagia; Dadá; Movimentos Concreto e Neoconcreto; Novo Realismo; Pop Art; Vontade construtiva] **2** *conceito de base* HO redige “Esquema Geral da Nova Objetividade” para acompanhar o catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ, 1967). O artista elenca em seis itens as características da Vanguarda no Brasil: vontade construtiva; tendência para o objeto; participação do espectador; tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; tendência a uma arte coletiva; ressurgimento do problema da antiarte. O texto termina com o lema: “DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”. **2.1** O objetivo da conceituação dessa Nova Objetividade corresponde, para HO, à necessidade de definir uma Vanguarda no Brasil, face às tendências internacionais daquele momento (a Op e Pop Art). **2.2** “Para quem faz o artista sua obra?” – a pergunta encerra uma crítica dirigida a um certo sentido elitista de vanguarda em circulação. É “elitista”, segundo HO, aquele que busca o novo sem contudo procurar comunicar algo, sem mobilizar a participação do espectador, sem incidir numa tomada de posição do artista em relação a problemas políticos, sociais e éticos. A Nova Objetividade define um estado, não um “movimento dogmático, esteticista”; sequer apresenta “unidade de pensamento”. Artistas citados no documento: Lygia Clark, Lygia Pape, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Waldemar Cordeiro, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Mona Gorovitz, Ivan Serpa, Willys de Castro, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro. **DE HO:** “A ‘Nova Objetividade’ sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como p. ex. o foi o

Cubismo, e também outros ‘ismos’ constituídos como uma ‘unidade de pensamento’), mas uma ‘chegada’, constituída de múltiplas tendências, onde a ‘falta de unidade de pensamento’ é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de ‘nova objetividade’, uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos encontrar no do Dada, guardando as distâncias e diferenças.” (“Esquema Geral da Nova Objetividade”, 1967). * “O conceito de Nova Objetividade não visa, como pensam muitos, *diluir* as estruturas, mas dar-lhes um sentido total, superar o estruturalismo criado pelas proposições da arte abstrata, fazendo-o crescer por todos os lados, como uma planta, até abarcar uma idéia concentrada na liberdade do indivíduo, proporcionando-lhe proposições abertas ao seu exercício imaginativo, interior — esta seria uma das maneiras, proporcionada neste caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social. O próprio ‘fazer’ da obra seria violado, assim como a ‘elaboração’ interior, já que o verdadeiro ‘fazer’ seria a vivência do indivíduo.” (“Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira”, dezembro de 1967). [ligado a: Parangolé; Posição ética; Supra-sensorial; Tropicália; Vanguarda no Brasil; Vivencial].

Novo Realismo 1 *contexto* Movimento francês que surge em 1960, contemporâneo da Pop Art inglesa e norte-americana, e cujos integrantes se articulam em torno do crítico Pierre Restany. Citado nos textos de HO, notadamente em “Situação da Vanguarda no Brasil (Propostas 66)”. HO, Lygia Clark e Mário Pedrosa não costumavam se referir a essa tendência artística com comentários respeitosos. [ligado a: Nova Objetividade Brasileira; Pop Art; Vanguarda no Brasil].

Núcleo 1 *ordem* A partir de 1960, HO começa a conceituar projetos que pudessem incluir a participação do espectador. Os Núcleos são “Ordens para Manifestações ambientais”. O artista explica que os primeiros ainda mantinham uma ligação direta com os *Bilaterais* e *Relevos espaciais*, obras tridimensionais que suspende no espaço: “O que vai diferenciando, aos poucos, de um ‘núcleo’ para o outro, o sentido da obra, é o deslocamento cada vez mais complexo e virtual do espectador na totalidade da mesma. Há uma gradativa substituição da ‘visão à altura média da vista humana’ para um maior sentido de totalidade” (11/05/1964).

1.1 A crítica à passividade do espectador é simultânea aos primeiros textos acerca da mobilidade do espectador dentro dos Núcleos. [ligado a: Participador; Penetrável; Cor-

tempo; Virtual] **2 conceito de base** O primeiro Núcleo data de 1960, surgindo como uma fusão das idéias já manifestas em *Monocromáticos, Bilaterais e Relevos espaciais*. Trata-se de um desenvolvimento da ortogonalidade neoplasticista de Mondrian. O Núcleo pode ser compreendido como uma das primeiras manifestações de trabalhos do artista no sentido da “transição do quadro para o espaço”. Os elementos essenciais que compõem esse conceito são a cor e sua duração no espaço. **3 bloco** HO numerou os Núcleos da seguinte forma: NC1, NC2, NC3 etc. Em anotações de 07/08/1961, HO explicita o que entende por cada tipo de Núcleo: pequeno, médio, grande. Interessante a observação do artista de que a diferenciação entre eles não se dá somente em relação ao tamanho (conforme o nome sugere). São placas de cor cuja escala, a partir do Núcleo 3 (que corresponde ao primeiro do tipo “médio”) envolve o espectador e remete à escala da arquitetura. O *Grande Núcleo*, que HO renomeou como *Manifestação ambiental nº 1*, é a fusão dos Núcleos 3, 4 e 6. [ligado a: Penetrável; Grande Núcleo; Núcleo médio; Núcleo improviso; Núcleo móvel; Núcleo pequeno] **DE HO:** “O *Núcleo*, que em geral consiste numa variedade de placas de cor que se organizam no espaço tridimensional (às vezes até em número de 26), permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (também elemento). O espectador gira a sua volta, penetra mesmo dentro de seu campo de ação. A visão estática da obra, de um ponto só, não a revelará em totalidade; é uma *visão cíclica*. Já nos *Núcleos* mais recentes o espectador movimentava essas placas (penduradas no seu *teto*), modificando a posição das mesmas. A visão da cor, ‘visão’ aqui no seu sentido completo: físico, psíquico e espiritual, se desenrola como um complexo fio (*desenvolvimento nuclear da cor*), cheio de virtualidades. [...] O desenvolvimento nuclear que procuro não é a tentativa de ‘amenizar’ os contrastes, se bem que o faça em certo sentido, mas de *movimentar virtualmente a cor*, em sua estrutura mesma, já que para mim a dinamização da cor pelos contrastes se acha esgotada no momento, como a justaposição de dissonantes ou a justaposição de complementares. O desenvolvimento nuclear, antes de ser ‘dinamização da cor’, é a sua *duração* no espaço e no tempo. É a volta ao *núcleo de cor*, que começa na procura da sua luminosidade intrínseca, virtual, interior, até o seu movimento mais estático para a duração; como se ele pulsasse de dentro do seu núcleo e se desenvolvesse.” (“A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, 1962). [ligado a: Duração; Espiritual na arte; Núcleo; Penetrável].

Núcleo improviso 1 célula constitutiva Em documento datado da última semana de dezembro de 1961, HO concebe o Núcleo improviso, sem maquete ou estudo prévio. Essa

questão da improvisação, cujo objetivo principal é permitir a mobilidade do espectador no trabalho, já podia ser localizada no Penetrável, assim como no Núcleo móvel. [ligado a: Maquete; Música; Núcleo; Núcleo móvel; Penetrável].

Núcleo médio 1 *célula constitutiva* Em 07/08/1961, HO escreve que considera o Núcleo de tipo “médio” um salto em relação ao que vinha produzindo, por apresentar características arquitetônicas: as placas de cor são dispostas em três níveis e são ortogonais. O terceiro Núcleo que aparece em sua qualificação (NC3) é o primeiro do tipo “médio” e data de 1960-61. Ele permite a circulação do espectador dentro de seu espaço interior, caracterizando assim um primeiro sentido ambiental. **DE HO:** “Quatro visões frontais compõem este núcleo, sendo pois baseado numa planta retangular. Essas visões, porém, são tão móveis que se torna obsoleto considerá-las somente quatro. Quatro são os lados, mas à medida que se gira em torno do mesmo, já se pode dizer que são muitas as visões. Esse núcleo é composto de 12 placas, todas retangulares e dispostas no espaço num sentido labiríntico puramente intuitivo. (ver planta). A cor evolui em 5 partes, num tom zarcão que vai do quase amarelo (laranja amarelado) até o quase zarcão. A cor se desenvolve num sentido a que chamo de nuclear, mudando de placa para placa, ora mais fria e retraída, ora como uma luz quente a se expandir. As placas possuem a cor em sua face inteira, sem divisões, mudando ou não na espessura (da placa) ou na face contrária. O movimento porém não abarca só a disposição espacial da estrutura e cor, mas possui, intrínseco nele o sentido temporal. Dá-se aqui um sentido de duração que se debate entre a aberta e plena estaticidade das placas e o desenrolar retilíneo das mesmas para frente, para trás, mudando de níveis, mudando de cor, contraindo, expandindo, e a direção sempre vertical do pincel. Não desejo aqui nem a exclusão das sombras que porventura forem projetadas de uma placa para outra, nem dos fios de ‘nylon’ que ligam o teto do núcleo às placas. São elementos espaciais importantes no todo e criadores de virtualidades dentro do próprio núcleo.” (“Notas sobre o Núcleo médio nº 1 (NC3)”, 13/04/1962). [ligado a: Ambiental; Duração; Manifestação ambiental; Núcleo].

Núcleo móvel 1 *célula constitutiva* A partir de sua reflexão acerca da mobilidade do espectador na obra (notadamente nos Penetráveis), HO formula a necessidade de desenvolver o Núcleo móvel. [ligado a: Bicho; Núcleo; Participador; Penetrável] **2** *conceito adjacente* A partir do conceito de Núcleo móvel (dezembro de 1961), HO escreve sobre o Núcleo improviso. [ligado a: Núcleo; Núcleo improviso; Penetrável].

Núcleo pequeno 1 célula constitutiva DE HO: “O ‘pequeno núcleo’ foi o primeiro a aparecer (os Núcleos 1 e 2), logo após, e em consequência, das experiências da pintura no espaço. São como se as peças que se fendiam em labirintos (cruz, octeto vermelho, tês) se desintegrassem. O primeiro ‘pequeno núcleo’ já se separa, e a abertura já é mais larga e mais aberta que nas peças únicas. São cinco peças que formam entre si um amálgama e das quais se levantam placas de ambos os lados. A cor se desenvolve já num sentido mais nuclear, persistindo ainda o corte de uma cor para outra, formando uma linha abstrata. Já no segundo núcleo, que também é do tipo ‘pequeno’, essa divisão abstrata de cor para outra é abolida, evoluindo assim o sentido de ‘suporte’, que já se dá diretamente com a cor e por isso deixa de ser um ‘suporte’. Esse núcleo é também a desintegração de dois tês que se combinam em agrupamento; a soldura de uma placa para outra é maior e o espaço externo cria com as placas virtualidades espaciais e o contraponto das placas tensiona todo o núcleo. A cor já revela claramente, embora ainda simplesmente, o desenvolvimento nuclear da cor, do amarelo mais escuro para o mais luminoso.” (“Notas”, 07/08/1961). [**ligado a:** Labirinto; Núcleo; Suporte].

Objet trouvé 1 conceito [**ligado a:** Manhattan Brutalista; Merz; Ready-made].

Objeto 1 conceito adjacente HO menciona seguidamente a palavra Objeto em seus textos, dedicando à questão um artigo pontual em 1968 (“O objeto – Instâncias do Problema do Objeto”, *GAM*, nº 15). Inicialmente, o objeto é abordado tangenciando o significado de “tema”, a busca do pintor por uma objetividade. Desde cedo, Mondrian é o artista que emblematiza a passagem do plano bidimensional para o espaço, traço verificável à medida que retira da tela qualquer vestígio de figura (o objeto) a fim de combater o universo da representação. Este é o ponto de partida para HO: necessidade de superar a pintura-quadro.

1.1 O conceito de “objeto” para HO é tributário da Teoria do Não-objeto de Ferreira Gullar. A partir dos textos que acompanham a *Ordem do Bólido*, o objeto adquire outros sentidos, como os de apropriação, caixa, coisa, poesia. HO insiste para que a palavra não seja usada como substitutiva de categorias (pintura, escultura, peças manipuláveis). O objeto, escreve, “é a descoberta do mundo a cada instante, não existe como obra estabelecida ‘a priori’, ele é a criação do que queremos que seja: um som, o grito, pode ser o objeto [...] é a manifestação pura.” **1.2** De Nova York, em 1977, HO envia uma nova contribuição teórica, a pedido de Daisy Peccinini, na qual reafirma a importância do *Bólido* no seu Programa ambiental, tanto para o passado como para os projetos ainda em andamento. **DE HO:** “Quero esclarecer logo de

início q o problema do OBJETO só é importante sob um ponto de vista q não faça da OBRA-OBJETO (da obra sob forma de OBJETO) uma solução para a substituição do QUADRO ou da ESCULTURA como suportes-OBRA. O q acontece com a maioria dos ‘fazedores de OBJETOS’ é exatamente isso: pensam q com o OBJETO hajam superado o QUADRO ou a ESCULTURA (e logo depois voltam ao q diziam ter repudiado): nada mais fazem do q substituir o suporte representativo pelo OBJETO (q fica sendo suporte então): em outras palavras → não há nesses casos importância estrutural alguma ou qualquer novo approach quanto ao fenômeno da obra, da sua razão de ser, da sua atuação a posteriori enquanto obra. Com tal approach nada tenho a ver” (“O objeto na Arte Brasileira nos anos 60”, 05/12/1977). [ligado a: Antiarte; Apropriação; Bicho; Bólido; Não-objeto; Ready-made; Vanguarda no Brasil].

Objeto relacional, de Lygia Clark **1** *conceito de outrem* Lygia Clark escreve para HO em carta de 06/11/1974: “Havia pensado antes de fazer esta psicanálise em me tornar analista, mas agora quero continuar na ‘fronteira’, pois é isso que sou e não adianta querer ser menos fronteira.” No final dos anos 70, Lygia Clark deixa a prática tradicional das artes plásticas para se dedicar à relação entre psicanalista e analisando (prática terapêutica). O termo Objeto relacional surge em 1976 para denominar um trabalho “fronteiriço”, nem arte nem psicanálise. É uma atividade que recoloca em circulação peças que a artista havia realizado dez anos antes, mas que, no contexto do trabalho clínico, passam a enfatizar as transformações afetivas operadas no corpo das pessoas envolvidas. **1.1** Em 1978, quando HO volta de Nova York, encontra Lygia mergulhada na leitura de D. W. Winnicott, anotando todas as sessões com os pacientes com a finalidade de publicar um livro a respeito de suas pesquisas de então (“estruturação do self”). Em notas de 08/12/1978, tomadas provavelmente durante um encontro com a artista, HO escreve que a validade dessa experiência só será medida com o tempo. Junto com Mário Pedrosa, que afirmara “eu não sou crítico de arte”, Lygia diminui suas aparições em eventos artísticos. **1.2** Suely Rolnik, em “O híbrido de Lygia Clark”, reflete acerca desse desdobramento para o “consultório experimental”. Contesta a fácil “interpretação de que Lygia se tornara terapeuta”, investindo no significado do sentido de fronteira entre arte e vida, pertinente ao ambiente experimental. **EXCERTO:** “Com os *Objetos relacionais*, sua última obra, Lygia chega o mais perto que pôde desse ponto. Saquinhos de plástico ou de pano, cheios de ar, água, areia ou isopor; tubos de borracha, canos de papelão, panos, meias, conchas, mel, e outros tantos objetos inesperados espalham-

se pelo espaço poético que ela criou num dos quartos de seu apartamento, ao qual deu o nome de consultório. São os elementos de um ritual de iniciação que ela desenvolve ao longo de ‘sessões’ regulares com cada receptor. [...] A radicalização da proposta de Lygia já se anunciava com o *Trepante*, último exemplar de sua prestigiada família dos *Bichos*. Esta radicalização ganha visibilidade no pontapé que lhe deu Mário Pedrosa ao ver esta obra pela primeira vez e em sua alegria de poder chutar uma obra de arte. O gesto memorável do crítico e amigo materializa o *start* de um salto que Lygia dará em seu trabalho, na seqüência, rumo a uma região cada vez mais fronteiriça à arte, sobretudo em relação ao universo artístico da época.” (Suely Rolnik. *Lygia Clark*). [ligado a: Bicho; Objeto; Não-objeto; Propositor; Participador].

Obra aberta, de Umberto Eco **1** *conceito de outrem* A locução “obra aberta”, atribuída a Umberto Eco, é mencionada em documentos de HO, geralmente acompanhada de comentários críticos a seu respeito. Em texto sobre o trabalho de Rubens Gerchman, HO afirma que Ferreira Gullar teria descoberto a noção de “obra aberta” antes da teoria de Umberto Eco ser difundida: “a idéia de ‘não-objeto’, de Gullar, propunha algo mais ‘aberto’ do que as de Eco, e já em fins de 1959 ele definia as estruturas não-objetivas como uma ‘imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta’” (“Série aberta I”, Londres, 30/07/1969–04/08/1969). **EXCERTO**: “Falar numa poética do Informal como sendo típica da pintura contemporânea implica uma generalização: saindo da categoria crítica, ‘informal’ passa a ser qualificação de uma tendência geral da cultura de um período, de maneira a abranger, conjuntamente, figuras como Wols ou Bryen, os *tachistes* propriamente ditos, os mestres da *action painting*, a *art brut*, a *art autre* etc. A esse título, a categoria de informal entra na definição mais ampla de *poética da obra aberta*. Obra aberta como proposta de um ‘campo’ de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de ‘leituras’ sempre variáveis; estrutura, enfim, como ‘constelação’ de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas. [...] É na escultura que encontramos outra decisão de *abertura da obra*: as formas plásticas de Gabo ou de Lippold convidam o fruidor a uma intervenção ativa, a uma decisão motora em favor de uma poliedricidade do dado inicial. A forma, definida em si, é construída de modo a resultar ambígua e visível, sob diversos ângulos, de diversos modos. Quando o fruidor circunavega a forma, ela lhe aparece como várias formas. [...] Calder dá um passo à frente: agora a própria forma se move sob nossos olhos e a obra

torna-se “obra em movimento”. Seu movimento compõe-se com o do espectador. A rigor jamais deveria haver dois momentos, no tempo, em que a posição recíproca da obra e do espectador pudessem reproduzir-se de modo igual. O campo das escolhas não é mais sugerido, é real, e a obra é um campo de possibilidades.” (Umberto Eco. *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, 1971). **1.2** Haroldo de Campos reivindica a anterioridade do conceito: “[...] é de 1955 o meu artigo ‘A obra de arte aberta’, publicado no *Diário de São Paulo* e no *Correio da Manhã* no Rio, artigo que antecipa de vários ângulos o livro *Opera Aperta* de Umberto Eco, como o próprio Eco reconhece no prefácio à edição brasileira de seu livro (Perspectiva, São Paulo). Em ‘A obra de arte aberta’ o que eu procurava mostrar é que nós estávamos vivendo um momento de provisoriedade do estético e que havia vários rumos indicativos disso na arte contemporânea. O Hélio, naturalmente, se beneficiou de todo um contexto epocal, nacional e internacional, de criações artísticas. Um contexto marcado por essa idéia da ‘provisoriade’, de ‘fragilidade’ do estético, e também de perda da ‘aura’ e do caráter de objetivo único da obra de arte, aspectos estes teorizados com brilhantismo por Walter Benjamin.” (cf. Haroldo de Campos. “Depoimento para Lenora de Barros”, in *Hélio Oiticica e Lygia Clark*, 1987). [**ligado a**: Action Painting; Cinetismo; Movimentos Concreto e Neoconcreto] **2** *conceito adjacente* HO desconhecia a teoria de Umberto Eco quando começou a usar a expressão. No seu repertório, ela tem uma acepção diferente: significa a capacidade de absorver o novo. O Bólido, cuja estrutura consistia em abandonar a noção de “obra acabada” por meio da ação do Participador, corresponderia a uma “obra aberta”. Mas não somente. Em Nova York, em anotações de 29/11/1974, o artista registra o caráter inovador e “apoteótico” da música: nesse sentido, Rock é Obra aberta. Com essa ampliação da palavra “obra”, Rock passa a ocupar um lugar privilegiado em suas considerações teóricas. HO relembra a entrevista em que Décio Pignatari (*Contracomunicação*) defende a seguinte posição: “de q não é nem a OBRA nem a NÃO-OBRA ou mesmo a OBRA ABERTA de ECO q interessam como abordagem a considerar: e sim o q ele [Pignatari] chama UMA COISA NOVA”. [**ligado a**: Bólido; Cor-tempo; in progress; Projeto; Proposição; Rock].

Op Art 1 *contexto* O termo Op vem de Optical, referindo-se à arte ótica. Segundo o historiador Giulio Carlo Argan, as pesquisas de Moholy-Nagy foram decisivas para artistas concretos, como Max Bill. **1.1** Referências históricas podem ser encontradas no Arquivo HO, sobretudo nos textos da segunda metade dos anos 60. Ao redigir o “Esquema Geral da Nova

Objetividade” (17/12/1966), o artista situa o estado da arte brasileira no contexto internacional, marcada naquele momento pela Pop e a Op Art. **1.2** Quando conceitua o Éden, em 1969, para a Whitechapel Gallery, HO refere-se à Op para enfatizar a vontade de “transformar os processos de arte em sensações de vida”. **DE HO:** “Considero como problemas ‘sensoriais’ básicos aqueles relacionados à sensação de estímulo-reação condicionados *a priori*, tal como ocorre na Op Art e nas artes relacionadas com isto (quer sejam aqueles através de estímulos mecânicos ou estímulo natural como nos móveis de Calder, onde leis físicas determinam sua mobilidade e afetam o espectador sensorialmente). Mas, quando uma proposição é feita para uma ‘participação sensorial’, ou uma ‘realização da participação’, quero relacioná-la a um sentido supra-sensorial, no qual o participante irá elaborar dentro de si mesmo suas próprias sensações, as quais foram ‘despertadas’ por tais sensações”. (“Catálogo Whitechapel”, 1969). [**ligado a:** Cinetismo; Nova Objetividade Brasileira; Participador; Supra-sensorial].

Ordem 1 definição HO não propõe “categorias substitutivas” para a pintura e a escultura, mas funda Ordens. Essas Ordens, explica em 1964 ao conceituar o Parangolé, “não estão estabelecidas *a priori* mas se criam segundo a necessidade criativa nascente”. Há uma noção de ordem dentro dessas Ordens. À medida que surgem, as experiências são classificadas *simultaneamente*. **1.1** Em “Posição e Programa” (1966), HO afirma que a cada Ordem corresponde uma “característica ambiental definida”. São elas nesse momento: Núcleo, Penetrável, Bólido e Parangolé. Todas as Ordens convergem para a necessidade de estimular uma “participação ambiental”. Uma Ordem não pode ser compreendida como categoria artística pois HO estava trabalhando para a derrubada de comportamentos diante da obra; sua crítica mais contundente nesse processo de criação voltava-se à passividade do espectador. Essas Ordens fazem parte do processo de invenção de uma linguagem própria para compreender as novas formas de manifestação artística, uma vez que as palavras em circulação estavam perdendo sua eficácia para designá-las. [**ligado a:** Bólido; Comportamento; Núcleo; Parangolé; Penetrável; Programa ambiental; Programa in progress].

Para-Bólido 1 conceito adjacente **DE HO:** “O PARA-BÓLIDE se refere aos Bólidos dos anos 60 (aos Bólidos-Caixas) e é ao mesmo tempo MAQUETE SEM ESCALA (o utópico-monumental) → pode ser virado sobre o espelho de ‘base’ → um dos lados de espelho e os outros fortemente coloridos → exaltação da cor livre: faz parte do programa in progress da

INVENÇÃO DA COR: dentro da caixa uma estrutura multi ductil de telas de arame semi-manipuláveis e uma dupla de nylon pintado de azul → o resto é de amarelos fortes do frio ao quente e chegando ao laranja em alguma parte → uma das telas se apresenta como grade de plano sólido!” (“INDEX CARD”, 19/05/1979). [ligado a: Bólide; Bólide-Caixa; Maquete; Programa in progress].

Parangolé 1 *conceito de base* A palavra Parangolé foi “achada” na rua, no caminho entre o Museu Nacional (onde HO trabalhava com seu pai) e a praça da Bandeira: “Era um terreno baldio, com um matinho, e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes que dizia ‘aqui é...’ e a única coisa que eu entendi, que estava escrito, foi a palavra ‘Parangolé’. Aí eu disse: é essa a palavra.” Era uma espécie de construção feita por um mendigo. Caracteriza-se pela transitoriedade: “no dia seguinte já havia desaparecido”. **1.1** HO propõe um tipo de experiência distinta do que até agora vinha sendo chamado de pintura, escultura e objeto, e teoriza essa descoberta. Parangolé funde vários elementos já presentes em seu repertório, tais como cor, dança, capa, poesia, fotografia: “foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra”, acrescenta em “Posição e Programa” (1966). **1.2** Em 1969, Parangolé é citado como conceito de base para a formulação de seu projeto de fundar uma comunidade no Rio de Janeiro, chamada Barracão. **DE HO:** “A palavra [Parangolé] aqui assume o mesmo caráter que para Schwitters, p. ex., assumiu a de *Merz* e seus derivados (*Merzbau* etc.), que para ele eram a definição de uma posição experimental específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda a sua obra. [...] Resta verificar no Parangolé, p. ex., a aproximação com elementos da dança, mítica por excelência, ou o da criação de lugares privilegiados, etc. Há como que uma ‘vontade de um novo mito’, proporcionado aqui por esses elementos da arte; há uma interferência deles no comportamento do espectador: uma interferência contínua e de longo alcance, que se poderia alçar nos campos da psicologia, da antropologia, da sociologia e da história. [...] O ponto de vista filosófico já existe implícito nessas definições; resta talvez uma procura da definição de uma ‘ontologia da obra’, uma análise profunda da gênese da obra enquanto tal.” (“Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”, novembro de 1964). [ligado a: Arte-totalidade; Barracão; Cor-tempo; Hermafrodipótese; Manifestação ambiental; Merz; Mito; Objeto; Parangolé coletivo; Parangolé lúdico; Parangolé poético; Parangolé social; Parangolé-programa; Tropicália]. **2** *ordem* Parangolé é uma nova Ordem de trabalhos que HO introduz e

classifica em seu Programa ambiental, tendo já instaurado os Penetráveis, Núcleos e Bóldes. É considerado um marco dentro de sua trajetória para a superação de suportes tradicionais como a pintura e a escultura. [**ligado a:** Bólide; Núcleo; Objeto; Penetrável; Suporte; Manifestação ambiental; Parangolé-programa; Participador]. **3** *manifestação ambiental*

Embora com bases teorizadas desde 1964, o primeiro acontecimento oficialmente registrado como Manifestação ambiental se dá na exposição “Opinião 65”, em julho de 1965, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Além de reunir tendas, capas e estandartes, contou com a apresentação de passistas da Escola de samba da Mangueira. **3.1** Em “Posição e Programa” (1966), Parangolé se funde com o Programa ambiental. Tornam-se termos equivalentes dentro do Programa HO. Nesse sentido, o Parangolé é um programa político de apropriação de espaços coletivos e públicos (“ruas, terrenos baldios, campos”). **DE HO:** “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, estandartes e tenda; Parangolé é a formulação definitiva do que seja a antiarte 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 pode falar nestas considerações. Chamarei então Parangolé, de agora em diante, a todos os princípios formulados aqui, inclusive o da não formulação de conceitos, que é o mais importante. Não quero e nem pretendo criar como que uma ‘nova estética da antiarte’, pois já seria isto uma posição ultrapassada e conformista. Parangolé é a antiarte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de ‘apropriação’ às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente enfim — coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação — seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de ‘exposição’ — ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo” (“Posição e programa”, julho de 1966). [**ligado a:** Antiarte; Apropriação; Dança; Manifestação ambiental; Participador]. **4** *bloco* Parangolé nunca pretendeu instaurar uma nova categoria estética: transcende os materiais que compõem sua estrutura (capa, estandarte, tenda). É importante notar que o Parangolé tampouco chega para fundar uma nova noção de “objeto”. **4.1** Os Parangolés P1, P2 e P3 são trabalhos com tenda, estandarte e bandeira. A partir do P4, a definição é alargada para compreender mais efetivamente o corpo: são criadas as capas para serem vestidas e “dançadas”. Estas funcionam como extensões do corpo ou peles expandidas no ambiente (dentro-fora). Desde o início, a

definição previa uma distinção entre o Parangolé de tipo poético e aquele de cunho social (ou de protesto). Quando HO, em 1973, lança seus blocos-experiências em COSMOCOCA, afirmando que o adendo “programa in progress” deverá acompanhar esse trabalho em todas as suas realizações, estabelece que Parangolé também é “programa in progress”. [**ligado a:** Bandeira; Capa; Estandarte; Tenda; Participador; Parangolé-programa; Programa in progress]. **5** *proposição* Em “Posição e programa”, o Parangolé passa a ocupar um lugar privilegiado. Trata-se de um programa ambiental, especifica o artista, referindo-se a um programa voltado para a participação do espectador e para uma territorialização do indivíduo em determinados espaços, notadamente urbanos e não-institucionais. Dada sua mobilidade no espaço, o Parangolé é entendido como “arte ambiental” (terminologia excluída de seu repertório logo em seguida), na qual o espectador tem participação ativa, tornando-se Participador. O Parangolé não pode ser compreendido apenas como roupa, pois tem uma finalidade ambiental que envolve o corpo na dança e na música. **5.1** Em 1972, com Parangoplay, o Participador passa a ser Propositor (cf. “Syntesis-Parangolé brief”, 02-04/11/1972), o que confere à ação um estatuto mais diretamente criativo. **EXCERTO:** “[...] estou fazendo uma série de máscaras sensoriais que lembram muito o seu *Parangolé*. Talvez pelo material empregado, pois uso uma espécie de sacos de viagem a cores com pedras e sacos de plástico cheios. São imensas e quando se olha no interior, debruça-se num verdadeiro abismo! Vivências essas que começaram quando houve a crise com o jovem da [galeria] Exploding! Parecem papos de aves, barrigas de animais, e às vezes, além de máscaras parecem mais roupas. Aí também lembram o Parangolé.” (Lygia Clark. “Carta a Hélio Oiticica”, 14/11/1968). [**ligado a:** Antiarte; Foto-event; Manifestação ambiental; Tropicália; Parangolé-programa].

Parangolé-área 1 *célula constitutiva* O primeiro Parangolé-área foi realizado para a construção de *Éden* em Whitechapel (Londres, 1969): “a área aberta do mito, que se constitui num cercado circular vedado por uma treliça de duratex (o plano inicial era o de uma treliça de metal coberta por trepadeiras vivas — esse plano é o que prefiro), no chão o tapete cuja sensação quente sucede à areia — a área vazia interior é o campo para a construção total de um espaço significativo ‘seu’: não há ‘proposição’ aqui — estar-se nu diante do fora-dentro, do vazio, é estar-se no estado de ‘fundar’ o que não existe ainda, de se *autofundar*” (“As possibilidades do Crelazer”, 1969). **1.1** HO planeja o segundo Parangolé-área, também com forma circular, cerca de dez anos depois, em agosto de 1978. O local

escolhido para sua implantação é o quintal da casa de Jards Macalé em Santa Teresa. Seu título, escreve o artista, seria “programático”: *LE CORPS ALLONGÉ* é uma homenagem e referência textual ao sexto parágrafo do poema *Une Saison en enfer* de Arthur Rimbaud. A área seria cercada de grades pintadas em amarelo; no chão, uma areia escura (ou terra da melhor qualidade, especifica HO) “coberta de plástico diamante fazendo superfície ligeiramente topologicizada sem fazer ‘dunas’”. Os participantes seriam convidados a deitar, tendo levado travesseiros, almofadas, casacos ou cobertores, e receberiam rádios de pilha. [ligado a: Crelazer; Éden; Mito; Parangolé; Participador; Playground; Whitechapel Experiment]. **2 conceito adjacente** Suas características não se distinguem claramente do Bólido-área, ambos sendo espaços para o Participador entrar, ficar e fundar um espaço próprio. [ligado a: Bólido; Bólido-área; Casa-obra; Programa ambiental].

Parangolé coletivo 1 conceito adjacente Em sua essência, Parangolé já significa participação coletiva: vestir capas e sair dançando. Embora os textos de HO façam muitas vezes menção ao termo Parangolé coletivo, trata-se de uma redundância (cf. “As possibilidades do Crelazer”, 6/08/1970). A exemplo do Carnaval, onde o coletivo dissolve a questão da autoria, nesta etapa de seu programa HO introduz a possibilidade de participação do público na confecção das peças. O primeiro Parangolé coletivo registrado com este sentido ocorreu no parque do Aterro (Rio de Janeiro), em maio de 1967. Contou com a participação de Lygia Pape (poemas), Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, passistas de samba e do público. [ligado a: Apocalipopótese; Capa feita no corpo; Coletivo; Manifestação ambiental; Parangolé; Participador; Performance].

Parangolé lúdico 1 conceito adjacente O motor do Parangolé lúdico se encontra nos jogos, nas apropriações e ambientações. Nesse sentido, *Sala de bilhar* (1966) seria sua exemplificação mais bem-acabada, inserindo, no Programa ambiental, a idéia de ação, processo e participação, desprovida de qualquer finalidade esteticista. [ligado a: Antiarte; Apropriação; Manifestação ambiental; Parangolé; Sala de bilhar].

Parangolé poético 1 conceito adjacente O Parangolé poético baseia-se na “necessidade de colaboração direta com outro artista na idéia da obra; aliás, não só colaboração, mas na realização da própria idéia.” Caminha lado a lado com o Parangolé social, mas distingue-se dele por assumir uma tônica de ordem subjetiva, reservada a vivências mais individuais. A

palavra “liberdade” que figura no P12, Capa 8, feito em parceria com Rubens Gerchman, tem tanto o sentido poético como social (a remissão à repressão militar nos anos 60 no Brasil). O P16 Capa 12 traz a expressão “estou possuído”. DE HO: “O [Parangolé] poético fica reservado para as vivências de ordem subjetiva, mais individuais. Há a capa *Liberdade*, p.ex., na qual Gerchman parte da idéia fundamental de Mário Pedrosa, de que a arte de hoje seria um exercício experimental da liberdade (para mim isto é o princípio do que chamo antiarte e que se tornou fundamental nas obras realmente criativas de nossa época) — daí aproveita ele para ramificar o conceito teórico em todas as suas implicações. Já a capa *Cuidado com o Tigre* é mais direta: compõe-se de fotos de multidão e na parte interna estão escritas as palavras e pintado um tigre (que aliás é obra de Antônio Dias, que assim também colabora no Parangolé): ao abri-la no corpo o espectador depara com o tigre, seguindo-se os dizeres [do título]. O Parangolé, com essas novas obras, começa a meu ver a tomar sua feição mais característica: tudo aqui contribui para a idéia: a homenagem, o protesto, as cores, a estrutura de cada capa, a dança, o mito. Importante também a possibilidade que surge da participação de outra pessoa numa obra individual, e talvez, quem sabe, futuramente toda uma coletividade.” (“Parangolé poético e Parangolé social”, 25/08/1966). [ligado a: Antiarte; Exercício experimental da liberdade; Parangolé lúdico].

Parangolé social 1 *conceito adjacente* Os primeiros Parangolés ditos “sociais” foram realizados com Rubens Gerchman, em 1966. São assim chamados por incluírem palavras de ordem (por exemplo, “da adversidade vivemos” e “incorporo a revolta”) ou imagens de multidão (como em Parangolé feito em parceria com Antonio Dias). O Parangolé social, ou de protesto, parte da mesma idéia presente no Parangolé poético: “a necessidade de colaboração direta com outro artista na idéia da obra”. Apesar disso, são conceitos distintos: o Parangolé poético é mais voltado às vivências do indivíduo. O caso do P12 Capa 8 *Liberdade* é entretanto ambíguo, pois a palavra pode ser tomada tanto no sentido poético como no sentido social de reivindicação das liberdades oprimidas pelo regime militar no Brasil. DE HO: “A idéia se realiza procurando utilizar todos os meios de comunicação disponíveis no sentido plástico e verbal, por cores, palavras e o próprio ato de vestir cada capa. Isto está intimamente ligado à minha idéia de ‘apropriação’ [...]; é a procura da criação de obras coletivas, nas quais colaborem várias individualidades [...]. Nessas capas não sabemos ao terminar quem gerou esta ou aquela idéia plástica ou verbal, tal a unidade de intenções na criação das mesmas [...]. Essas capas podem ser utilizadas como queiram; em S. Paulo o

fizemos de maneira simples (18 de agosto): a parte da dança deveu-se à inclusão da capa que fiz em homenagem ao passista-mirim Mosquito da Mangueira, a primeira em que introduzi a palavra. [...] O Parangolé social é isto: homenagem aos nossos mitos populares, aos nossos heróis (que para muitos são considerados bandidos), e sobretudo protesto, grito de revolta.” (“Parangolé poético e Parangolé social”, 25/08/1966). [ligado a: Antiarte; Exercício experimental da liberdade; Parangolé].

Parangolé-programa 1 *proposição* Em “Posição e programa” (julho de 1966), Parangolé é identificado ao Programa ambiental. **1.1** Pode-se afirmar que a vontade de constituir o que HO chamou de Parangolé-programa em 1972 (cf. “Parangolé-síntese”, 26/06–26/12/1972), já havia sido inaugurada às vésperas da formulação do “Esquema Geral da Nova Objetividade”, ou seja, antes de *Tropicália* (1967). Nos anos 1970, em Nova York, HO retrabalha vários conceitos e Ordens de seu programa, como o Penetrável, tomando *Tropicália* como célula de base para formular o projeto subterranean TROPICÁLIA PROJECTS. Retoma também o conceito de Parangolé, em busca agora de uma “desmitificação do Parangolé”, cujo resultado desemboca em Parangoplay, nas situações em que propõe o uso de capas no metrô de Nova York. **DE HO:** “PARANGOLÉ-programa → situações-concreções / definidas como / programas do circunstancial / (projetos circunstanciais de situações ambientais-grupais-de rua passam a ter menos intenção de buscar ‘significados situacionais’).” Cf. “Parangolé-síntese”. (26/06–26/12/1972). [ligado a: Mito; Parangolé; Parangoplay; Programa in progress].

Parangoplay 1 *célula propositiva* No texto “Parangolé-síntese” (26/07–26/12/1972), HO retoma seu Programa ambiental, temendo ver Parangolé ser elevado a “categorias de mito ou de preciosidade estética”. Faz um balanço da trajetória do Parangolé desde seu surgimento no Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, até sua aparição na “cidade de Gotham”. **1.1** HO propõe um tipo de manifestação ambiental que possa reunir a performance e a dança: o Parangoplay foi também concebido para ser um Bloco-seção de *Newyorkaises*. O sufixo “play” remete ao ato performativo, sendo geralmente empregado para designar uma peça musical ou teatral. Os vários sentidos de *play* se conectam com a concepção de um espaço (*playground*) onde práticas de Crelazer seriam propostas. A expectativa em relação ao participante se funde gradativamente ao papel do proponente. Na busca desse Parangolé “desmitificado”, HO investe no que chama de “programas do circunstancial”. HO escreve, por exemplo, um monólogo a ser lido por Romero, um de seus mais assíduos Performers a vestir Capas (faz

questão de mencionar o nome dos parceiros na ficha técnica). **1.2** O Parangoplay é uma reflexão pormenorizada das especificidades da performance pública. HO leva em consideração que o espaço público não pode acolher tudo. O local e as circunstâncias devem ser previamente considerados (como a proibição do uso de drogas). **1.3** Tem-se registro de pelo menos quatro séries distintas de Parangoplay. Uma delas, *Bosta Get Lost*, foi especialmente elaborada para ser realizada no jardim de Luis Buarque de Holanda, no Rio de Janeiro (24/03/1974). Um Propositor, com microfone, anima um grupo de Participadores, enrolados em toalhas coloridas, com várias instruções ao som dos Rolling Stones. [ligado a: Capa; Crelazer; Dança; Manifestação ambiental; Newyorkaises; Parangolé; Participador; Performance; Propositor].

Participador 1 *contexto* DE HO: “O que Gullar chama de participação é, no fundo, essa necessidade de uma participação total do poeta, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social. O ponto crucial dessas idéias, segundo o próprio Gullar: não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação etc.” Cf. “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967). [ligado a: Fim do quadro; Movimentos Concreto e Neoconcreto; Nova Objetividade Brasileira; Obra aberta; Poema enterrado; Teatro Oficina] **2** *conceito de base* É possível localizar a origem do conceito de Participador na reflexão acerca da mobilidade do espectador na obra (1961), uma vez que o Penetrável suscita uma transformação da fruição estética, sendo a “pura contemplação transcendental” substituída por uma percepção mais ativa. Esse sentido mais ativo é tanto “sensorial corporal” como “semântico”. Ou seja: “o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completação dos significados propostos na mesma — esta é pois uma obra aberta.” O advento do Parangolé, em 1964, leva às últimas conseqüências a participação do espectador, e assim surge o conceito de Participador. No entanto, HO atribui às experiências em “pintura tátil” de Escosteguy, de 1963, o embrião de uma “obra plástica com caráter participante no sentido

político”. Há inúmeras modalidades de participação, cada uma dependendo do comportamento exigido pelas diferentes ambientações. No *Altar* de Gerchman, por exemplo, o público era convidado a “ajoelhar, entrar dentro e carregar estruturas”. Em “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967), HO faz uma análise pontual da questão. Para ele, o auge da participação seria atingido com a produção em série, isto é, quando o indivíduo pudesse ele mesmo criar a “sua” obra na ambientação. O Participador é um fio conceitual que acompanha a trajetória do artista em suas diversas proposições no Rio de Janeiro e no Exterior. Em outras palavras: só há participação quando o artista abdica do conceito de produzir uma obra acabada para lançar proposições abertas; sem participação, a obra fica incompleta, amorfa. [ligado a: Propositor] **3** *conceito adjacente* Em “Synthesis-Parangolé”, redigido em 02/11/1972, HO amplia as margens do sentido de Participação para formular o seguinte: “O Participador é o Propositor.” Atribui assim à condição do espectador a possibilidade da invenção. A passagem da situação de espectador para Participador ganha contundência com as reflexões acerca de Quase-cinema, Parangoplay e Auto-teatro. DE HO: “Toda a minha evolução, que chega aqui à formulação do Parangolé, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora ‘participador’. Há como que a ‘instituição’ e um ‘reconhecimento’ de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrado. A obra é feita para esse espaço, e nenhum sentido de totalidade pode-se dela exigir como apenas uma obra situada num espaço-tempo ideal exigindo ou não a participação do espectador. O ‘vestir’, sentido maior e total da mesma, — contrapõe-se ao ‘assistir’, sentido secundário, fechando assim o ciclo ‘vestir-assistir’.” Cf. “Anotações sobre o Parangolé” (1965). [ligado a: Capa; Dança; Experimental; Nova Objetividade Brasileira; Parangolé; Supra-sensorial; Auto-teatro; Obra aberta; Parangoplay; Penetrável; Vivencial; Manifestação ambiental; Propositor].

Penetrável 1 *ordem* O Penetrável faz parte da releitura que HO efetua das pesquisas de espaço sinalizadas por Mondrian. É um desenvolvimento conceitual, perceptível em certos *Metaesquemas*, cujo objetivo é a desintegração da pintura no espaço. Em 1960, HO cria e realiza seu primeiro Penetrável, PN1. Corresponde à investigação de formas não-contemplativas; ou seja: mais ativas. **1.1** Inicialmente, traduz sua vontade de ampliação da pintura para o espaço, levando o espectador a penetrar e viver a cor. Assim como o Labirinto, o Penetrável é “estrutura fixa a ser desvendada pela incursão do indivíduo”. Um dos objetivos é transformar o espectador em participador, levando-o a movimentar placas rodantes de cor.

O artista atribuía ao *Bicho* de Lygia Clark o patamar conceitual imprescindível para formular seu Penetrável, afirmando que as pesquisas em curso eram tributárias da possibilidade aberta daquelas placas articuladas por dobradiças, que davam ao conjunto uma configuração sempre mutante. **1.2** Sem a vivência temporal do indivíduo dentro do Penetrável, ele seria tão “gratuito” ou “morto” quanto uma escultura ou um monumento jogado no espaço público. Para HO, os momentos de entrar e sair são constitutivos dessa Ordem de trabalhos. “É jogo onde o corpo conta com si próprio em momento não-linear-naturalista”, escreve em 11/06/1973. **DE HO:** “O penetrável não é uma obra ‘cinética’ (como se usa o termo na op art), nem transformável (como o são as ‘capas’ ou os ‘bichos’ de Lúgia Clark), mas o ‘lugar de um percurso’, onde não só o lado visual importa, mas também o tátil, corporal, e mais que aos sentidos, é dirigida a estrutura da obra para a criação de vivências subjetivas da cor.” Cf. “Anotações para desenvolver” (1966) [**ligado a:** Bicho; Participador; Programa ambiental; Supra-sensorial; Virtual; Vivencial]; **2 conceito de base** O Penetrável assume diversas expectativas ao longo da trajetória ambiental. Em fins de 1961, HO conceitua o “problema da mobilidade do espectador na obra”. Nesse percurso que se iniciara com as maquetes, agora o artista concebe um passeio por Penetráveis com placas rodantes. Chamará o Núcleo móvel de “consequência lógica” desse processo que remonta ao desenvolvimento da pintura para o espaço, também conceituada como “especialização da obra” no Manifesto Neoconcreto. O Penetrável pode ser compreendido como uma cabine dentro da qual o participante passa por várias experiências sensoriais (mover painéis, pisar na cor). Encerra um sentido arquitetônico (o Penetrável tem escala humana) e musical (como no Núcleo, pela simultaneidade das cores). A tenda, nesse sentido, já é um Penetrável, ambiente que se aproxima da arquitetura e reivindica um caráter coletivo. A dança virá a acrescentar outra camada vivencial, além da experiência visual. [**ligado a:** Cinetismo; Cor-luz; Cor-tempo; Fim do quadro; Labirinto; Maquete; Movimentos Concreto e Neoconcreto; Núcleo móvel; Obra aberta; Propor propor]; **3 bloco** O catálogo da Whitechapel Gallery (Londres, 1969) apresenta uma lista de nove Penetráveis já classificados por HO, incluindo os dois PNs de *Tropicália* e as seis cabines que constituíam a construção de *Éden*. **3.1** A partir de 1971, morando em Nova York, HO passa a programar seus Penetráveis de modo a receberem proposições de performances, como é o caso em subterranean TROPICÁLIA PROJECTS. Em 1974, elabora o PN18 *Shelter Shield* (dedicado a Guy Brett), em vários pontos semelhante ao PN17 *STONIA*, ambos tendo uma área de 15 m x 15 m e vedação de lona de circo. HO começa a exigir uma monitoria dos gravadores para conseguir um som ininterrupto, e introduz a idéia de usar fones de ouvido

para cada participante. Em 1976, faz plantas para os Penetráveis *Scrambolia* e *Cesarslide*. De 1977 a 1979, prepara os *Magic Squares*, projetos nos quais pontua novamente a importância da cor e da luz, duas questões centrais em seus textos do início dos anos 60, quando a pintura ganhou o espaço dos Núcleos. **3.3** De volta ao Rio de Janeiro, entre 1978 e 1980 HO realiza o Penetrável *Tenda-Luz* (para o filme *Gigante da América*, de Júlio Bressane), o PN27 *Rijanviera* (no Hotel Méridien), o Penetrável *Azul in Azul*. Em 1980, conclui a maquete do Penetrável *Invenção da Luz*, iniciada em 1978. [ligado a: Éden; Magic Square; Performance; PN27 RIJANVIERA; Projeto Cães de Caça; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS; Tropicália].

Performance 1 *bloco* HO tinha restrições ao termo Performance, preferindo usar a palavra “proposição” que melhor sinalizaria a condição de “obra aberta”, livre para acolher infinitas probabilidades. **1.1** Embora um certo caráter performático já possa ser localizado na conceituação de Parangolé, este aspecto, até então assumido com ressalvas por HO, ganhou notoriedade com *Delirium ambulatorium*, sua participação no evento “Mitos Vadios”, organizado por Ivald Granato em São Paulo (1978). Mas, em carta a Carla Stellweg (04/01/1980), que estava preparando um artigo para a revista *Artes Visuales*, HO desconsidera essa participação, referindo-se a ela como “mera contestação à horrível Bienal latino-americana”, preferindo que fossem citados como performances “Apocalipopótese” (agosto de 1968) e os dois Acontecimentos poéticos-urbanos que acabara de realizar. **1.1** Residindo em Nova York, HO teve contato com uma cena artística efervescente e descreve em seus textos muitas “peças” (chamadas de *pieces* ou *plays*) de Yoko Ono e Vito Acconci. Chegou a redefinir o sentido de Parangolé fora do Brasil (cf. “Leork”, 22/27 de julho de 1972). A compreensão da performance, para HO, não se dá sem uma análise do Rock’n’roll nos anos 1970, fenômeno analisado como exercício do Supra-sensorial em espetáculos para multidões. **1.2** Apontamentos de 25/09/1972 registram um roteiro detalhado para a realização da proposição *No reason to get excited*. HO explicita que o local onde seria realizada só pode ser uma prisão ou um sanatório. A duração se estende por mais de uma hora e meia, envolvendo garotas dançando, diversas trilhas sonoras (de Jimi Hendrix a escola de samba), grupos de participantes-performers tocando instrumentos (banjo, percussão, sopro e maracas). Outras notas do mesmo ano (10/10/1972) descrevem *E PET C LO*, proposição concebida para a Universidade de São Paulo. O título parte de uma contração da palavra Espetáculo, instância de lazer que o artista vem questionando com persistência desde a construção de

Éden para a Whitechapel Gallery (Londres, 1969). A peça é dividida em cinco atos, cada um denominado Proposição, que transcorrem acompanhados de trilhas sonoras. O problema que se impõe nesse momento é dissolver a distância que separa o performer do público: assim, o performer assume a condição de propositos. **1.3** O registro dessas Proposições para performances se caracteriza por datação precisa e descrição minuciosa. Em 31/12/73, HO formula duas sugestões para uma mesma peça sonora (dedicada a Yoko Ono). Propõe a audição, com fone de ouvido em aparelho portátil, da gravação do segundo movimento Allegretto da 7ª Sinfonia de Beethoven em A maior (Op. 92), em duas situações. Na situação A, ouvir a fita andando sob a neve afora; a situação B seria uma versão “summertime”: ouvir a mesma fita dentro de uma banheira cheia de água fria com cubos de gelo flutuando. **[ligado a: Acontecimento poético-urbano; Apocalipopótese; Capa-Clothing; Capa feita no corpo; Delirium ambulatorium; Happening];** **2** *proposição* HO criticou os termos “happening” e “performance” até 1968. Argumentava que tais palavras mantinham um vínculo com a elite. Por isso, preferiu “Proposição”, conforme se lê na entrevista concedida para Mário Barata (1967): “‘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 intelectual, está aqui abolido.” **2.1** Cabe observar a gradual assimilação da performance no Programa *in progress*. O termo entra em circulação nos escritos do artista desde o advento do Parangolé (1964), momento em que positiva a noção de Antiarte. Em 1968, HO deixa instruções para fazer capas no corpo e não descarta a possibilidade de uso da palavra performance para designar essa “espécie de manifestação coletiva”. Segundo ele, esse tipo de performance deveria envolver participantes heterogêneos e ser realizado de preferência ao ar livre. Nesse sentido, podem ser qualificadas de performance as “capas feitas no corpo” com estudantes da Universidade de Sussex (Brighton, Inglaterra, novembro de 1969). **2.2** Nos anos 1970, residindo em Nova York, HO desenvolve outro aspecto performático do Parangolé (Parangoplay), ao testar o comportamento das pessoas usando suas capas em situações de rua (no metrô, por exemplo). A partir de 1971, o termo Auto-teatro é introduzido no Programa HO como atividade crítica à passividade da contemplação. Sua ressalva em relação ao sentido então corrente de performance é que ele não transforma o espectador em sujeito atuante. HO postula uma “ação simultânea” e não “pré-formada”. **2.3** O artista está acompanhando as performances na vanguarda americana: “objetais, como *happenings*, *events*: na maioria das vezes *pieces*, usando o tempo circunstancial como elemento: a tomada de consciência para

atividades do consumismo cultural: *sarau-performance*.” (cf. “Notas”, 11/10/1971). Em 1973, cita *Rubbing Piece*, de Vito Acconci, e descreve-a como “experiência-limite” uma vez que o corpo, do artista no caso, é simultaneamente sujeito e objeto da ação. O mesmo problema será analisado nas apresentações públicas de Mick Jagger, dessa vez sob o prisma de ídolo de rock e “singer performer”. **2.4** Em novembro de 1974, tendo deixado pronta a conceituação do Conglomerado subterranean TROPICÁLIA PROJECTS, HO declara que a performance significa a “desaparição virtual da condição de espectador”. “Minha atividade é performance”, escreve naquela época, não sem esclarecer o seguinte: “q PERFORMANCE (NO MEU DIZER) É TUDO MENOS A TENTATIVA DE ‘NOVAS FORMAS DE PERFORMANCE’.” [ligado a: Ambiental; Antiarte; Auto-teatro; Dança; Fluxus; Parangolé; Participador; Performer; Proposição; Rock].

Performer 1 *conceito adjacente* Dentro da análise que HO faz do mundo acadêmico, disparando críticas aos intelectuais, o conceito de “performer” surge para distinguir o virtuoso do inventor. A respeito de Jimi Hendrix, dirá que “ele não ‘toca guitarra’: ele GUITARRÊIA” (cf. “Notas”, 16/10/1974). Isso significa, em outras palavras, que sua relação com o instrumento não é técnica nem utilitária; o som que ele extrai passa a ser Ambiental e sua performance (utilizada aqui no sentido de “desempenho”) condiz com uma atitude experimental. **1.1** Mais interessado em shows do que nas artes plásticas no período vivido em Nova York, HO torna-se um observador compulsivo dos programas de televisão que transmitem concertos de rock. Dedicar a maior parte dos textos a analisar espetáculos de música. Com isso, a aceção de “performer” provém da situação de um cantor em contato com o público e não, como poderia parecer, de uma atividade relacionada à história da arte. **1.2** Um cantor, para HO, não é um mero intérprete de uma “canção cantada”: isso significaria um retrocesso ao problema da representação. HO examina a figura do cantor sob o prisma do “performer”: a posição no palco, os elementos em cena, a iluminação, as expressões fisionômicas, o jogo do corpo. Os Stones ganham destaque nessa reflexão. Radicalidade e paródia são desdobramentos frequentes no tratamento da questão. HO empreende uma crítica à “impessoalidade” do “performer clássico”: “[...] o performer clássico (CARUSO cantando uma ária) se mesmo q podendo ser ‘identificado’ como um caso-performance especial é o performer sem caráter q é unificado e q é condicionado a uma performance típica de determinada obra: as diferenças entre um cantor de ópera clássico e outro são diferenças q se reduzem a um valor ‘interpretativo’ q hoje nada quer dizer [...]”. Cf. “Notas”, 01/10/1973.

1.3 A discussão do “performer” envereda também na criação de uma imagem (um produto) a ser consumida sem abrir mão da tentativa de arvorar-se uma qualidade imutável (clássica, por assim dizer) para garantir a permanência do sistema. Ora, HO está interessado na fragmentação dessa imagem, no seu caráter de transitoriedade, na sua capacidade de auto-reinvenção; enfatiza também uma inter-relação entre o performer e o comportamento. É esse “todo-performance” que, segundo ele, diferencia aqueles que continuam comunicando até hoje. **1.4** Quando HO escreve sobre teatro e cinema, o termo performer é mais diretamente associado aos procedimentos da paródia, notadamente à questão do “travestir-se”. A fantasia de tipo “tropical” (Carmen Miranda e o carnaval) e o imaginário *gay* (os garotos nos filmes de Andy Warhol) são as duas balizas que amparam essa reflexão. Mario Montez é figura de proa: o que é ser “ator” e ser “modelo”, sem cair no logro da interpretação? A imagem de Marilyn Monroe, conjugada às fotografias com Romero (Foto-pôster), leva HO a escrever algumas notas sobre o significado do atuar e do cantar. [**ligado a:** Ambiental; Auto-teatro; Comportamento; Experimental; Foto-event; Ídolo; Parangoplay; Performance; Representação; Rock; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS; TROPICAMP].

Playground 1 *conceito adjacente* A palavra “playground” acompanha os projetos de HO desde Mundo-abrigo. É interessante observar a proximidade crescente do artista com a construção de espaços para lazer, com um sentido que tangencia a realização de espetáculos públicos. Elementos constitutivos do circo são recorrentes em vários Penetráveis, tanto em sua concepção arquitetônica (áreas circulares cobertas de lona) como em seu sentido de atração para um tempo de lazer. No limite, a Experiência Whitechapel pode ser chamada de “playground”, assim como o Conglomerado de proposições previstas para acontecer dentro de subterranean TROPICÁLIA PROJECTS (1971). HO almejava atividades culturais de grande impacto público quando escolheu o Central Park (Nova York) e a Praça da República (São Paulo) para receber seus Penetráveis. As “performances” que seriam postas em prática nesses Penetráveis exacerbariam a crise aberta entre palco e platéia. [**ligado a:** Auto-teatro; Crelazer; Experimental; Manifestação ambiental; Mundo-abrigo; Participador; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS].

Play-papo 1 *célula propositiva* Em Nova York, nos seus apartamentos convertidos em Ninhos, HO inicia uma série de conversas gravadas que chama de Play-papos. Os Play-papos

integram os Héliotapes. [ligado a: Babylonests/Hendrixsts; Héliotape; Questionário in progress].

PN10, PN11, PN12, PN13 1 células constitutivas Estes são os Penetráveis que compõem o Conglomerado subterranean TROPICÁLIA PROJECTS. Caracterizados por corredores pretos e poucas áreas iluminadas, são banhados de música e abrigam “performances” com o objetivo de convidar o espectador a uma participação coletiva. **PN10** Para HO, este Penetrável remete às suas primeiras experiências: consiste em uma série de corredores compridos e escuros, que as pessoas atravessam, espremendo-se umas às outras; as divisórias são feitas em vinil ou lona; há um jardim interno e um outro corredor que conduz a uma sala com iluminação amarela e música para dançar. **PN11** Penetrável construído em dois níveis no qual o participante gatinha para atravessar duas redes de circo esticadas. A expectativa é de que as pessoas permaneçam um tempo nesse lugar, pensando na ideia de “residência”. Parte desse espaço fica a céu aberto. **PN12** Penetrável concebido para abrigar performances que funcionariam como “comentários críticos” do contexto brasileiro. Janelas foram concebidas de modo a permitir a visão das performances em curso. Todas as pessoas, mesmo que vindas por caminhos diferentes, encontram-se na área central que liga o PN12 ao PN13. HO deixou anotações para elaborar, com Paulinho da Viola, uma trilha a partir de músicas de Charlie Parker. O item 34 da *Sociedade do espetáculo* de Guy Debord aparece projetado. A saída desemboca numa área de onde podem ser avistadas as pessoas que estão subindo degraus para alcançar a plataforma superior. **PN13** Penetrável ligado ao PN12 por uma área central que serve de observatório para acompanhar os eventos e performances em andamento. Há três possibilidades de circulação dentro deste Penetrável, com cabines dispostas nos corredores. As cabines acolhem uma pessoa de cada vez para fazer um mergulho interior por meio de proposições simples, que HO pretendia deixar como “propostas poetizadas”. [ligado a: Auto-teatro; Experimentalidade brasileira; Penetrável; Sociedade do espetáculo; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS; Vivencial].

PN16 NADA 1 célula constitutiva O Penetrável PN16 NADA (18/09/1971) é um dos projetos que integra *Newyorkaises*. Surge como contra-proposta a um convite para expor numa galeria de São Paulo, e foi concebido para a Praça da República. Demonstra a crescente vontade de HO para ocupar a escala pública e urbana, em detrimento da demanda de produção de objetos para o mercado; em detrimento também do compromisso com uma carreira artística, pautada

por exposições e retrospectivas históricas. **1.1** Trata-se de um labirinto preto, medindo 11m x 11m x 3m; no final do percurso, no terceiro recinto, as pessoas deparam com um conjunto de microfones dependurados do teto e dispostos em forma de X, cruzando o espaço de canto a canto; a proposição consiste em levar as pessoas até os microfones para falar da palavra “nada”, após terem atravessado corredores escuros. Esses depoimentos seriam gravados em fitas, “estocados para uso futuro”, “como idéias-células não submetidas a uma finalidade definida e formal”. **1.2** Prevendo problemas de funcionamento, HO deixou uma série de recomendações técnicas, tais como ordem de entrada do público, sinalizações fosforescentes, seguranças estrategicamente colocados, entre outras precauções a serem tomadas. **DE HO:** “PN 16 é um exercício de estrutura não-espetáculo, não-ritualística e não-significativa: a evocação da palavra NADA deve estar isenta de quaisquer conotações com conceitos metafísicos ou tentativas de interpretação — vale notar q nessa experiência há a intenção de q para o participante tudo o q for dito aos microfones seja absorvido na estrutura-situação geral sem resposta ou diálogos imediatos, o q não impede q tudo esteja sendo gravado fora e q seja estocado para uso futuro em outra experiência qualquer.” Cf. “PN16: 4º projeto dos subterranean TROPICÁLIA PROJECTS” (04/09/1971). [**ligado a:** Labirinto; Newyorkaises; Performance; Penetrável; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS; Propor propor] **2** *conceito adjacente* O título desse Penetrável tem origem no conceito de Nada de Jean-Paul Sartre. HO atribui uma importância considerável à filosofia existencial, entendida como processo e experiência. Embora haja uma grande variedade de linhas existencialistas, HO cita somente o existencialismo sartriano, selecionando trechos desse autor para inserir em *Newyorkaises*. **DE HO:** “EU apareço no q sou no CAT. da WHITECHAPEL, segundo SARTRE, sou artista porque no fundo de tudo o q digo ali revelo um desejo (q se realiza in full) (implícito) de dar positividade ao q tende à negatividade: isto é eliminar a obra e emergir o comportamento é criar valor de negação q ali vira obra-não-obra positivo. O PENETRÁVEL-PROJETO PN16 NADA é positivo como valor: propõe coincidência acidental: pessoas q participam de jogo: percorrer, entrar-sair, falar ao microfone etc.)” Cf. “NTBK 2/73” [**ligado a:** Comportamento; Experimental; Proposição; Vivencial].

PN27 RIJANVIERA 1 *célula propositiva* Penetrável montado no Hotel Méridien, Rio de Janeiro, em julho de 1979, também chamado de Méridien Experiência em alusão à Whitechapel Experience. A ambientação sonora trazia músicas de Jimi Hendrix e samba de morro. O nome Rijanviera é uma palavra-conglomerado a partir de uma citação do *Finnegans*

Wake de James Joyce sobre o Rio de Janeiro: “Rivera in Januero”. Este projeto remete a *Av. Pres. Vargas Kyoto/Gaudi* (instalação de escombros no banheiro do artista) pois ambos se referem à topologia da cidade, fazendo “colagens” em ambientes fechados. **1.1** Na mesma ocasião, Lygia Pape apresentou *Ovos de vento*, instalação que foi destruída pelo público no dia da inauguração. O PN de HO apresentou problemas técnicos (vazamento de água) e foi interditado. **DE HO:** “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.” Cf. “Press-release do MÉRIDIEN” (25/05/1979). **EXCERTO:** “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.” (Nelson Motta. *O Globo*, 04/07/1979). [ligado a: *Av. Pres. Vargas-Kyoto/Gaudi*; *Penetrável*].

Poema enterrado, de Ferreira Gullar **1 conceito de outrem** Nos primeiros meses de 1961, HO fez a maquete de *Projeto Cães de Caça*, jardim composto de cinco Penetráveis, do *Poema enterrado* de Ferreira Gullar e do *Teatro Integral* de Reynaldo Jardim. O poeta Ferreira Gullar enterra um poema na areia, no quintal da casa do pai de HO, ato que passa a simbolizar uma vontade de fazer tábula rasa da poesia tradicional e uma necessidade de renovação (germinação) da linguagem. HO ressalta no *Poema enterrado* a “fundação de um lugar arquitetônico para a palavra”. Para Mário Pedrosa, o teórico do Não-objeto torna-se involuntariamente, com esse ato, o precursor da “escola de caixas no Brasil” (cf. “Crise da Arte-Poesia e Comunicação”, 1967). Segundo Lygia Clark, em entrevista para Anna Bella

Geiger e Fernando Cocchiarale, HO se apropria de uma invenção do poeta, dando-lhe, à sua maneira, uma “expansão enorme”: “Aqui no Rio o que caracterizou basicamente a produção foi a quebra das categorias. De repente, pintura não era só pintura, poesia não era só poesia, e começaram a se misturar as linguagens. Então a escultura deixou de ter uma posição privilegiada, quer dizer, de ter um pedestal, a pintura não era mais só pintura pois tinha elementos, problemas de espaço, que foram a quebra de moldura e outras coisas, a poesia também não era uma palavra sobre um suporte de papel, quer dizer, a dobradura, o corte do papel participavam como expressão também. O Gullar começou a fazer uma experiência sobre o lugar da palavra. Aquele poema enterrado que eu acho belíssimo é um dos primeiros trabalhos ambientais do mundo. Foi construído na casa de Hélio Oiticica. Você descia uma escada pra dentro da terra e depois não sei quantos degraus encontrava-se um cubo, uma sala de dois por dois metros toda pintada de branco. No centro desse cubo branco tinha um cubo vermelho, meio escuro, que você era induzido a pegar. Ao pegá-lo aparecia embaixo um cubo menor, verde, que você também levantava. No fundo tinha um pequeno cubo branco onde estava escrita a palavra *rejuvenesça*. Era um poema onde o seu corpo também participava.” (*Abstracionismo geométrico e informal. A Vanguarda no Brasil nos anos cinquenta*, 1987). [ligado a: Manifestação ambiental; Movimentos Concreto e Neoconcreto; Penetrável; Projeto Cães de Caça; Teatro integral].

Poesia concreta 1 *conceito de outrem* Grupo constituído em São Paulo nos anos 1950 em torno da revista *Noigandres* reunindo poetas concretos (Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos). Sua influência nas artes plásticas pode ser verificada na obra de Raimundo Colares e nos poemas-caixas, notadamente de Rubens Gerchman. HO mantém uma relação estreita com os integrantes do grupo, de quem acolhe uma série de referências que se tornam importantes em seu trabalho, como Mallarmé, Sousândrade, John Cage e o teatro Nô, entre outras. O Héliotape com Haroldo de Campos registra uma discussão acerca do valor “concreto” da palavra na linguagem. **1.1** O nome “poesia concreta” começa a circular na imprensa paulista em outubro de 1955 (cf. artigo de Augusto de Campos em *Forum*, órgão do C.A. 22 de agosto, ano I, nº III). **1.2** Na edição de abril de 1957, a revista *Arquitetura e Decoração* publica o texto de Waldemar Cordeiro intitulado “Teoria e prática do concretismo carioca”. Esse artigo abre um flanco de divergência com as idéias de Ferreira Gullar (que haviam sido publicadas no *Jornal do Brasil* de 10/02/1957), pontuando que “o interesse pela *Gestalt* — tantas vezes mal compreendida e mal empregada — tem por base a

indagação sobre a racionalidade da forma.” Waldemar Cordeiro defende a racionalidade da obra de arte: “é o fundamento de sua objetividade, e é nessa objetividade que se realiza o conteúdo histórico-cultural; segue-se que a obra de arte não só pode e deve ser racionalmente definida, como também não pode deixar de ter uma ligação imediata com o real.” **1.3** Em 23 de junho daquele mesmo ano, o *Jornal do Brasil* registra publica a posição dos paulistas formulada por Haroldo de Campos (“Da Fenomenologia da composição à matemática da composição”) e a posição dos cariocas redigida por Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim (“Poesia concreta: experiência intuitiva”). O principal ponto do grupo carioca reside na valorização da experiência cotidiana e da subjetividade. Critica, nos concretos, o que chama de “equívoco cientificista”, um excesso de formalização da linguagem mediante a submissão da poesia a estruturas matemáticas. O seguinte trecho de Haroldo de Campos será o pomo da discórdia: “a poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática ou quase-matemática. i.é: em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidas no campo espacial, implicando, cada palavra nova, uma como que opção da estrutura intervenção + acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional, — uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra.” **1.4** Em entrevista para Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale (1987), o poeta e crítico Décio Pignatari resume a questão da seguinte maneira: “O Rio defendia mais a intuição e nós defendíamos uma posição racionalista. Sabíamos que a arte estava em nível do sensível mas queríamos um discurso mais preciso, sem essa coisa de falar em inspiração, em intuição, sensibilidade. Não basta falar de intuição como quem mete a mão dentro de uma cumbuca para tirar não se sabe o quê. Nós preferíamos a intuição informada, achando que a intuição não é igual para todos. Depende do repertório em que ela age.” **EXCERTOS:** “poesia concreta: um manifesto / — a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras com meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história – túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a idéia. / — o poeta concreto não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade. / — o poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psicofísicoquímicas tacto antenas circulação coração: viva. / — longe de procurar evadir-se da realidade ou iludi-la, pretende a poesia

concreta, contra a introspecção autodebilitante e contra o realismo simplista e simplório, situar-se de frente para as coisas, aberta, em posição de realismo absoluto. / — o velho alicerce formal e silogístico-discursivo, fortemente abalado no começo do século, voltou a servir de escora às ruínas de uma poética comprometida, híbrido anacrônico de coração atômico e couraça medieval. / — contra a organização sintática perspectivista, onde as palavras vêm sentar-se como ‘cadáveres em banquete’, a poesia concreta opõe um novo sentido de estrutura, capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável. / — mallarmé (un coup de dés-1897), joyce (finnegans wake), pound (cantos-ideograma), cummings e, num segundo plano, apollinaire (calligrammes) e as tentativas experimentais futuristasdadaistas estão na raiz do novo procedimento poético, que tende a impor-se à organização convencional cuja unidade formal é o verso (livre inclusive). / — o poema concreto ou ideograma passa a ser um campo relacional de funções. o núcleo poético é posto em evidencia não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer parses do poema. / — funções-relações gráfico-fonéticas (‘fatores de proximidade e semelhança’) e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideogrâmica do significado, cria uma totalidade sensível ‘verbivocovisual’, de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico, antes impossível. / — POESIA-CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO.” (Revista *ad – arquitetura e decoração*, novembro/dezembro de 1956, nº 20). * “Nunca aceitamos a idéia de ‘concretismo’; para nós, era a poesia concreta; o que nos interessava não era um ismo, mas a idéia da concreção da linguagem, a linguagem como material concreto de trabalho; é isso que, para mim, por exemplo, Dante é um poeta concreto, é assim; para muitos poetas concretos internacionais que ficam estupefatos, que pensam que a poesia concreta é um determinado momento; não é; é uma atitude total diante da literatura; o que interessa num poema concreto é a concreção da linguagem, a velha linguagem como material, e a palavra concreto veio disso mesmo, uma concreção da linguagem, visual, sonora e semântica.” (Haroldo de Campos. “Héliotape I”, 27/05/1971). [ligado a: Coup de dés; Dadá; Héliotape; Merz; Movimentos Concreto e Neoconcreto; Obra aberta; Popcreto; Vanguarda no Brasil; Woodstockhausen].

Pop Art 1 *contexto* Movimento inglês e norte-americano, contemporâneo do Novo Realismo francês, citado com mais freqüência nos textos de HO dos anos 1960, notadamente em

“Situação da Vanguarda no Brasil (Propostas 66)”. **EXCERTO:** “Enquanto o *pop* americano procurava aprisionar o insólito na redundância da comunicação de massa, o *pop* brasileiro, longe de ser apenas um decalque do original metropolitano, conseguia colocar a redundância, prezada pela matriz, a serviço da revelação do insólito: a *infra-realidade* detectada pela ação e não estilizada por uma poética da cumplicidade na alienação. Ultrapassava-se a Arte na esteira de uma práxis responsável por uma nova relação com o mundo, como o demonstravam as obras de Oiticica, Gerchman ou Antonio Dias.” (Otília Beatriz Fiori Arantes. *Mário Pedrosa. Itinerário crítico*, 1991) [**ligado a:** Novo Realismo] **2** *conceito adjacente* HO formula a Nova Objetividade como “estado típico da arte brasileira atual”, criando uma clara distinção com a Pop Art, no plano internacional. O uso de elementos brasileiros em *Tropicália* foi proposital para fazer frente ao imaginário da Pop Art. **2.1** Isso não significa que os artistas brasileiros não tenham explorado uma série de técnicas extraídas da Pop, como a repetição de figuras (de Warhol) ou as retículas (de Lichtenstein). Há, ainda, uma forte ligação da Pop Art com a Poesia concreta e vice-versa, na elaboração de Poemas-caixas. [**ligado a:** Não-objeto; Nova Objetividade Brasileira; Popcreto; Pós-moderno; Vanguarda no Brasil].

Popcreto, de Waldemar Cordeiro **1** *conceito de base* Waldemar Cordeiro expôs pela primeira vez seu Popcreto em dezembro de 1964, na galeria Atrium, em São Paulo. **1.1** Popcreto é uma crítica à alienação que se opera na sociedade de consumo e à passividade que os meios de comunicação acabam provocando no público. O termo sugere uma fusão entre a Pop Art e a pintura concreta. Segundo Max Bense, serve para designar o “encontro de coisas do consumo prático e coisas do consumo teórico”. **DE HO:** “Em São Paulo, em outros termos, nessa mesma época (1964-65) surge Waldemar Cordeiro com o *Popcreto*, proposição na qual o lado estrutural (o objeto) funde-se ao semântico. Para ele a desintegração do objeto físico é também desintegração semântica, para a construção de um novo significado. Sua experiência não é fusão de Pop com Concretismo como o que querem muitos, mas uma transformação decisiva das proposições puramente estruturais para outras de ordem semântico-estrutural, de certo modo também participantes. [...] Cordeiro com o *Popcreto* prevê de certo modo o aparecimento do conceito de ‘apropriação’ que formularia eu dois anos depois (1966) ao me propor a uma volta à ‘coisa’, ao objeto diário apropriado como obra.” (“Esquema Geral da Nova Objetividade”, 1967) **EXCERTO:** “Os pop-cretos são operações lingüísticas feitas com os meios de linguagem da vida material: objetos, coisas. Cordeiro entendeu estas obras como

a superação da arte concreta sintática pela arte concreta semântica: a nova concretude, a concretude dos pop-cretos surgia do uso de ingredientes de vida cotidiana, colagens da realidade, mais ou menos, um quadro cubista executado com as sucatas da sociedade de consumo.” (Ana Maria Belluzzo. *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*, 1986) [**ligado a**: Apropriação; Movimentos Concreto e Neoconcreto; Cotidiano; Pop Art].

Pós-moderno, de Mário Pedrosa **1** *conceito de outrem* Presidindo um debate em Tel-Aviv (Israel, 1961), Mário Pedrosa constata que a perda da unicidade da obra de arte abre um novo contexto técnico-cultural: a “arte pós-moderna” seria o resultado desse fenômeno. **1.1** Em artigo publicado no jornal *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 17/07/1966), o crítico expõe sua premissa histórica: o ciclo da arte moderna, inaugurado com as *Demoiselles d'Avignon*, deixou lugar para o estágio do pós-moderno, fase marcada por elementos antes culturais do que por valores plásticos. Nesse momento, relacionado aos procedimentos da Pop Art, o Brasil se apresenta como precursor, deixando o papel de mero seguidor de tendências internacionais. O pós-moderno tem portanto um caráter positivo e não depreciativo. Caracteriza-se por um acréscimo de “estruturas de percepção”. Em 1968, em seu artigo “Do porco empalhado ou os Critérios da Crítica”, Pedrosa afirma que “na arte pós-moderna, a idéia, a atitude por trás do artista é decisiva” (cf. “O Manifesto pela Arte Total de Pierre Restany”, 1968) **EXCERTO**: “Antecipando-se em quase dez anos à voga polêmica do termo, já na década de 60 Mário Pedrosa começou a chamar *pós-moderna* a arte contemporânea. Queria marcar com esta denominação uma dupla diferença com relação à arte moderna: no plano dos meios, a predominância do suporte eletrônico e tudo que daí se segue no domínio da informática e da automação; no plano dos fins, o retorno à realidade (ou suposta ser tal), no caso a realidade da sociedade de consumo. Aos seus olhos, era então pós-moderna essencialmente a cultura da publicidade e do detrito, e isso muito antes que o seu uso se generalizasse entre críticos e artistas.” (Otilia Beatriz Fiori Arantes. *Mário Pedrosa. Itinerário crítico*, 1991) [**ligado a**: Exercício experimental da liberdade; Pop Art]. **2** *conceito adjacente* A “nova etapa”, para HO, é o que ele chama de Antiarte. Em julho de 1966, afirma no texto “Posição ética”, que a formulação de Mário Pedrosa para o que seria a “arte pós-moderna” corresponde aos objetivos de seu programa Parangolé: “é o otimismo; é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa; o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade

criadora. É o começo de uma expressão coletiva.” [ligado a: Antiarte; Parangolé; Participador; Posição ética; Programa ambiental].

Posição ética 1 *conceito* “Posição ética” aparece nos textos de HO por vezes como “momento” ou “sentido” ético. O conceito é mencionado pela primeira vez em anotação de 30/12/1960, associado a um argumento em defesa da “grande ordem” da cor: “Para uma grande ordem na expressão, de que a cor é o elemento principal, é preciso que o artista se torne superior, eticamente caminhe para cima. Está superada a individualidade, pela universalidade de sua posição ética [...]” **1.1** Em “Posição e programa” (1966), a “posição ética” se desloca das dificuldades teóricas que separam o individual do universal (leia-se “coletivo”) e passa a agregar as questões sociais. Torna-se uma condição essencial para formular o Programa ambiental – e portanto contempla o Parangolé –, estabelecendo um vínculo entre criação e coletividade. Essa terminologia ocupa um lugar de destaque em “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967). A insistência na necessidade de uma “posição ética” revela expectativas que transcendem os problemas estéticos, capazes de refletir, como nas vanguardas construtivas do início do século, a inserção social e política de sua atividade criadora. HO diagnostica o “ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelos problemas humanos, pela vida em última análise”. **1.2** Seu paradigma pode ser localizado no B33 Bólide-Caixa nº 18, *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966). A posição do artista contra o regime militar brasileiro é uma constante em seus escritos. Documento de 10/06/1969, dirigido à representação francesa na 10ª Bienal de São Paulo, convoca a comissão organizadora a recusar qualquer participação no evento em virtude dos tempos sombrios do Brasil. [ligado a: Cara de Cavalo; Coletivo; Construtor; Cor-luz; Cor-tempo; Nova Objetividade Brasileira; Parangolé; Participador; Programa ambiental; Vanguarda no Brasil].

Objeto, de Rogério Duarte **1** *conceito de outrem* Conceito que deriva do problema do “objeto” e da estrutura aberta do tempo. HO vislumbra com o Objeto de Rogério Duarte a potência de uma obra processual, que se desenvolve sob a égide da probabilidade. Essa característica assume a promessa de um pluralismo de significados. O Objeto ganha ressonância maior pelo fato de traduzir anseios por projetos coletivos. **DE HO**: “Rogério Duarte, recentemente, numa conversa comigo, formulou um novo conceito relativo a esse problema, na idéia de PROBJETO, que se refere às proposições ‘em aberto’, que a meu ver são de real interesse: o objeto, ou a obra, seriam as probabilidades infinitas contidas nas mais

diversas proposições da criação humana: a mágica do fluir das idéias, no instante, no ato, no comportamento. Uma proposição neste sentido seriam, p. ex., os *Ovos* de Lígia Pape, que são estruturas cúbicas forradas de papel fino ou plástico: a pessoa entra por baixo e sai furando o papel: o ato de furar e sair como se de um ovo é que importa como a própria descoberta da ação específica aí invocada (Apocalipopótese) [...]” (“O objeto — Instâncias do Problema do Objeto”, 1968). [**ligado a:** Apocalipopótese; Coletivo; Objeto; Obra aberta; Participador].

Programa ambiental 1 *proposição* Em “Posição e programa” (julho de 1966), HO reúne os Núcleos, Penetráveis, Bólides e Parangolés dentro de uma grande Ordem que passa a denominar Programa ambiental. Esta vontade de agrupar todas as suas invenções em Programa ambiental é reiterada em 1974, quando o artista está residindo em Nova York, e novamente quando regressa ao Brasil e realiza dois Acontecimentos poético-urbanos, *Caju-Klemania* (18/12/1979) e *Esquentando pro Carnaval* (09/02/1980). **1.1** O primeiro “projeto ambiental” é *Cães de Caça* (1961) que, até o presente momento, só existe em maquete; os últimos projetos para a construção de ambientes ao ar livre são *A invenção da cor* (1977) e *A invenção da luz* (1978-80). O que caracteriza um projeto ambiental não é sua simples colocação no espaço público, mas a capacidade de transformar seu entorno. **1.2** Anotações de 1966 evidenciam um outro aspecto do Programa ambiental: a dificuldade técnica de realizar certas obras e a falta de espaço físico para elas. O Programa ambiental não produz objetos nem obras para a sociedade de consumo, mas promove “manifestações ambientais”, pautadas por atos de apropriação – das “coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis”. HO avança, com isto, o fim do museu ou da coleção privada. **1.3** O Programa ambiental requer uma “participação ambiental”, localizável a partir do primeiro estandarte, com a dança no espaço. No texto “Anotações sobre o Parangolé” (25/11/1964–06/05/1965), o artista enfatiza a necessidade de uma posição ética (política): a manifestação ambiental encerra, portanto, a idéia de manifestação social. [**ligado a:** Ambiental; todos os outros verbetes].

Programa in progress 1 *conceito de base* Na história da arte, “in progress” é uma expressão usada para designar uma ação ainda sob o signo do tempo, inacabada, incompleta. No Programa HO, a expressão é usada como sufixo, geralmente sublinhada, grafada em letra redonda e minúscula; acompanha a maioria das Invenções. **1.1** O termo aparece também como “projeto in progress” ou “programa em progresso”. O termo híbrido (“programa” em

português e “in progress” em inglês) remete à fusão de línguas no período em que o artista residiu em Nova York (1970-78). **1.2** Programa in progress significa programa aberto para acolher o indeterminado. HO sustenta que os projetos continuam se transformando a cada realização, pela participação das pessoas. Nas palavras de HO, o “in progress” remete a “algo em aberto sem datas ou atividades ou iniciativas com começo-meio-fim pré-determinados” (cf. “Notas”, 03/02/1979). **1.3** Anotações de 10/01/1974 indicam que o artista tinha uma clareza de que suas Invenções não poderiam ser alinhadas por continuidades. “In progress” significa também uma historização não-linear. **DE HO:** “[‘Programa in progress’]: não uma coleção de fragmentos mas fragmentos-blocos q são totalidades q se justapõem como um crescimento e não uma seqüência linear lógica.” (“Notas”, 1974) [**ligado a:** Bloco; Caju-Kleemania; COSMOCOCA — programa in progress; Fluxus; Manifestação ambiental; Parangolé; Newyorkaises; Participador; Questionário in progress].

Projeto Cães de Caça 1 célula de base O Projeto *Cães de Caça* (1960-61) é o primeiro projeto ambiental de HO. Foi concebido como uma espécie de jardim inusitado, construído em forma de labirinto com três saídas. A maquete, realizada nos primeiros meses de 1961, estabelece uma relação com a arquitetura (alvenaria) e a natureza (areia penteada com pedrinhas misturadas). Esse projeto evidencia um dos primeiros sentidos que HO atribui à participação artística coletiva por conjugar, além de seus cinco penetráveis, obras de outros autores (o *Poema enterrado*, de Ferreira Gullar e o *Teatro integral*, de Reinaldo Jardim. O nome “cães de caça” remete a duas constelações (Cão Maior e Cão Menor). **1.1** Em 28/08/1961, HO ressalta seu “caráter não-utilitário e, em certo sentido, mágico”. Com *Cães de Caça*, avança um lugar não-usual, um jardim que não é propriamente um jardim, uma obra de escala pública, voltada para uma fruição vivencial coletiva. Construído ao ar livre, esse projeto ambiental abrigaria concertos de música (cf. “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, 1962). O objetivo, escreve HO, é “transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato”. **DE HO:** “O problema da relação com a natureza, já que o projeto nela é construído, foi resolvido pelo lento desgarramento do elemento natural, areia penteada, à medida que se penetra o núcleo. A passagem, que não poderia ser brusca, é intermediada pelas calçadas de mármore branco que servem como entradas para o grande labirinto. A areia é o elemento da natureza, o mármore um intermediário entre a natureza e o elaborado, e a alvenaria (com ou sem cor) o já elaborado. Convém lembrar que não há plantas na areia, apenas será a mesma penteada com ancinho e

misturada com diferentes pedrinhas, dando-lhe assim uma certa coloração, mas muito tênue.” (“Sobre o ‘Projeto Cães de Caça’”, 28/08/1961). **EXCERTO:** “Tratar-se-ia, digamos, de um jardim abstrato, que lembra o Rioanji, de areia e pedra, de Kioto, no Japão. Nele o pintor reúne o Poema Enterrado de Ferreira Gullar e o Teatro Integral de Reinaldo Jardim, entremeados de seus ‘Penetráveis’, ‘obras suas onde se entra empurrando ou fazendo girar paredes, subindo escadas ou contornando placas e painéis, caminhando, como num labirinto, para... encarar cores, sentir o reflexo de cores, pisar cores’. Alguns desses ‘Penetráveis’ são labirintos, outros são cantos e recantos de paredes coloridas movediças. Envolvendo, entretanto, todos esses recintos individuais para o solilóquio vivencial das obras, no interior. Para acentuar o caráter inordinário do sítio, o artista lhe dá nomes de constelações e nebulosas, e chama o projeto exposto de Cães de Caça, um desses seres kandinskianos da Via Láctea.” (Mário Pedrosa. “Os projetos de Hélio Oiticica”, 25/11/1961). [**ligado a:** Coletivo; Cor-luz; Cor-tempo; Cotidiano; Labirinto; Maquete; Penetrável; Participador; Poema enterrado; Programa ambiental; Proposição; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS; Teatro integral; Tropicália; Vivencial].

Projeto construtivo brasileiro 1 *contexto* O Projeto construtivo no Brasil remonta aos anos 30 e caracteriza sobretudo a arquitetura, com a construção, em 1939, do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro, projetado por Le Corbusier, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa; e com o pavilhão brasileiro da Feira Internacional de Nova York, de Niemeyer. **1.1** Até o início dos anos 1950, encontra oposição nos partidários de uma identidade nacional, chamada de “brasilidade”, enraizada nas concepções de arte de Portinari e Di Cavalcanti, oriundos do Modernismo e vinculados a esquemas representativos. **1.2** O projeto construtivo, de uma forma geral, insere-se num contexto histórico de rápida industrialização e modernização pelo qual passava o Brasil. Momentos importantes foram a tentativa de produção de uma indústria cinematográfica, a Vera Cruz; a inauguração da primeira emissora de televisão brasileira, a TV Tupi, em 1950; a criação da Petrobras, em 1954; a posse de Juscelino Kubitschek, dois anos depois, com seu plano de metas e a conseqüente e forçada industrialização brasileira; a vinda, no mesmo ano, da Volkswagen ao Brasil e o início da construção de Brasília, na época em que o projeto construtivo atinge suas maiores realizações. **1.3** Em termos formais, traduz-se pela busca de uma arte não denotativa, que escapasse aos esquemas tradicionais de representação. **EXCERTOS:** “A vertente construtiva na arte moderna foi a que mais se deteve na evolução da linguagem da arte e a que procurou formalizar com

rigor uma visão progressiva dessa prática tradicionalmente ligada ao pensamento irracional. Ela é uma espécie de positivismo da arte — sua tentativa é racionalizá-la, trazê-la para o interior da produção social, e seu desejo é atribuir-lhe uma tarefa positiva na construção da nova sociedade tecnológica.” (Ronaldo Brito. *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*, 1985). * “As ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixavam-se com perfeição os projetos reformistas e aceleradores dos países desse continente e serviram, até certo ponto, como agentes de libertação nacional frente ao domínio da cultura européia, ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência a ela.” (Ronaldo Brito. “As Ideologias Construtivas no Ambiente Cultural Brasileiro”. In: Aracy Amaral (org.) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, 1977). [**ligado a:** América Latina; Construtivismo, Suprematismo e Neoplasticismo; Construtor; Movimentos Concreto e Neoconcreto].

Propor propor 1 *proposição* A redundância na expressão “propor propor”, cuja intonação tem significado concreto e musical, assinala o desinteresse de HO em produzir “obras de arte” para a instituição artística. Não somente deixa de ser “produtor” (de objetos para a sociedade de consumo) para ser “propositor”, mas ainda propõe “práticas”, isto é, “situações a serem vividas”. “Propor propor”, explicita o artista em notas de 1966-67 sobre *Tropicália*, é “proposição de uma condição aberta de descoberta dessa raiz-estrutura-proposição de um completo ambiente-comportamento”. Barracão, nessa perspectiva, propõe a prática de Crelazer. Pertence à mesma lógica da vida – assim como acontece em Babylonests, Hendrixsts ou, mais tarde, na ação de *Devolver a terra à terra*. **DE HO:** “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.” (“subterranean TROPICÁLIA PROJECTS”, 1971) [**ligado a:** Barracão; Experimentalidade brasileira; Participador; Penetrável; Propositor; Proposição; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS; Tropicália].

Proposição 1 *definição* HO estruturou seu Programa ambiental por meio de Conceitos e Proposições. Essas duas instâncias não se encontram como categorias separadas e impermeáveis, sendo portanto sujeitas a uma trabalhosa diferenciação teórica. Digamos que a

Proposição corresponderia à colocação em prática de um conceito. Crelazer, por exemplo, corresponde a uma etapa conceitual do Programa com vários ramos propositivos, tais como Éden, Hermafrodipótese e Barracão. [ligado a: Barracão; Célula propositiva; Crelazer; Éden, Hermafrodipótese; Programa ambiental; Programa in progress;] **2** *conceito adjacente* HO lança “proposições” para combater a arte baseada na contemplação. Seu ponto de partida reside na ineficácia da representação. O desenvolvimento dessa crítica desemboca na instituição artística em sua totalidade, uma vez que ela é regida pela necessidade de produção de objetos para consumo. **2.1** Simultaneamente à transição do espectador ao estatuto de Participador, que ganha impulso no movimento neoconcreto, HO adota o termo “proposição” para qualificar suas atividades. Nesse sentido, o Programa ambiental é todo propositivo, ou seja, não é constituído de “obras” (pinturas, esculturas, objetos), mas de “proposições”: “é o artista não mais como criador de objetos, mas propositor de práticas: descobertas apenas sugeridas” (1972). **2.2** Além de discutir o estatuto da “obra” nas “artes plásticas”, a proposição incide numa transformação do teatro tradicional, responsável pela separação entre palco e platéia. As proposições formuladas para o Conglomerado subterranean TROPICÁLIA PROJECTS (1971) evidenciam uma vontade de desestabilizar formas cênicas consagradas. HO não deixa de propor um tipo de lazer e de espetáculo, integrando cada vez mais uma variedade de linguagens (música, imagem em movimento, experiência sensorial). A participação coletiva é imprescindível. Proposição, nesse sentido, significa “proposição para uma performance” – propor propor **2.3** Exemplo de Proposição que acompanha a Foto-pôster *Just like a Roman*: “a) q quem tiver afim mate uma cobra e tire-curta a pele e vista-enrosque-a livre e inventivamente sem tomar foto-ROMERO como modelo; b) q quem tiver afim pegue uma cobra viva e brinque-enrosque-a no corpo vestindo e desvestindo o réptil q terá obviamente seus próprios movimentos: inventar CORPO-PERFORMANCE-COBRA-ROUPA no durar da experiência.” (1973). **2.4** Em outubro de 1974, HO deixa instruções para o que chama de Proposição-jogo. DE HO: “— nas proposições o q é negativo me interessa mais do q o q sai certo, positivo — não resultar no resultado importa mais do q atingir o alvo: não-progredir importa mais do q progressão do progredir → para aonde? Não há mais o para-aonde-vamos etc., das questões de outrora: há é. ponto. momento-pausa não-pausa —.” (“Notas”, 12/06/1973) [ligado a: Ambiental; Auto-teatro; CALL ME HELIUM; Foto-event; Performance; Parangolé; Participador; Programa in progress; Proposição-jogo; Propor propor; Propositor; Representação; Supra-sensorial; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS].

Proposição-jogo 1 *célula propositiva* A formulação dessas regras datam de outubro de 1974, em Babylonests. HO enviava pelo correio um Bloco apresentando seu contexto ambiental (por meio de fotos, textos ou objetos diversos) para alguém que teria de responder a seu modo, com uma fotografia, uma palavra, como bem entendesse. **DE HO:** “pode ser q essa avaliação venha a incorporar espaços-ambientes além do imediatamente presente: o fora dele: em última instância → a cidade o mundo num fim igual (sentido para tudo o q for fora) → cosmos em suma: o poeta q joga aqui seria tudo o q não é naturalista ou interpretativo: não se trata somente de posição estética → é condição sine qua non para jogar aqui: os elementos usados são instrumentos-play”. (“para Roberta Oiticica”, 11/10/1974). [**ligado a:** Ambiental; Babylonests/Hendrixsts; Bloco; Parangolé lúdico; Proposição].

Propositor 1 *conceito adjacente* O Propositor é um conceito adjacente de Participador. No percurso de HO, o espectador alcança gradativamente a condição de Participador, enquanto ele, como “criador”, deixa de ser artista no sentido tradicional de produtor de objetos para tornar-se Propositor. O papel do Propositor é lançar proposições, sem que estas tenham qualquer compromisso com o sistema da arte (sobretudo a questão da venda e do consumo).

1.1 Nos anos 1970, de Nova York, HO retoma e complexifica esse conceito, radicalizando sua posição: Propositor passa a abranger também pessoas da esfera de conhecidos do artista. Em Parangolé-capa, HO é o propositor – vestir e dançar são as instruções definidas; já em *PET C LO*, HO formula instruções para uma terceira pessoa que se torna “propositor” junto com outros participantes. Assim, além de abolir a distância entre palco e platéia (vigente no espetáculo), a responsabilidade da ação se desloca da alçada do artista, transferida a alguém que recebe instruções e que lhe serve de mensageiro. Em última instância, o artista não precisa mais estar presente e controlar a experiência, pois o Propositor se torna o portador de uma proposição que lhe foi deixada por escrito. HO permanece coerente com sua posição firmada em 1966, de atuar como um “motivador para a criação”. Em *No reason to get excited* (1972), por exemplo, HO delega a ação para Luis Fernando Guimarães. O Propositor, nesse caso, é aquele que corre, com uma lata em chamas, em torno de uma área circular onde se encontram os participantes. Nos documentos de HO, os “propositores” são “convidados especiais”, como Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Antonio Manuel, Romero, Guy Brett, Lygia Pape, assistas de escolas de samba e assim por diante.

1.2 Lygia Clark, com a declaração publicada em seu *Livro-obra*, assim define o Propositor: “Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa

existência. Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê. Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação. Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.” [ligado a: Participador; Proposição; Parangolé; Objeto relacional; Propor propor].

Quase-cinema 1 *conceito de base* O início dos anos 70 é um período em que HO desenvolve sua reflexão em torno da transformação do espectador em participador, dedicando-se mais especificamente à linguagem do audiovisual. O artista havia feito um curso de cinema na Universidade de Nova York, no início de 1971, que o ajuda a ampliar seus conhecimentos técnicos. No Arquivo HO há alguns roteiros para super-8, como por exemplo as anotações para *Brasil Jorge* que descrevem cenas de cotidiano íntimo (o banheiro) e de cotidiano externo (a rua e o metrô). Simultaneamente a essa prática, é preciso contabilizar nesse universo as várias reflexões teóricas de HO sobre a produção cinematográfica, acompanhando Glauber Rocha, Neville d’Almeida, Julio Bressane e Ivan Cardoso, e também os que considera críticos-inventores dessa linguagem, como Jean-Luc Godard (principalmente em *Alphaville*). **1.1** Quase-Cinema resulta de um projeto em parceria com Neville. Constitui-se de slides, trilha sonora e ambientação. HO deixou instruções precisas para a montagem de cada série de projeções e para os participantes. COSMOCOCA — programa *in progress* foi planejado para o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). O conceito fundamental é o de NÃO-NARRAÇÃO, uma crítica à linearidade do discurso mas também uma incursão contra a indústria do audiovisual. Tal conceito a abrange também *Neyrótika*, série de slides com que participa da mostra “Expo-Projeção 73”, e *Agripina é Roma-Manhattan* (super-8). Neste conceito ainda insere-se *Helena inventa Ângela Maria*, série de slides que evocam a cantora popular brasileira dos anos 50. Esse trânsito de HO por várias áreas de expressão (teatro, música, televisão, cinema, performance etc.) não o torna um artista multimídia, denominação que ele chegou a contestar no que tange à qualificação de seu trabalho, conforme escreve no projeto *Filtro*, apresentado como “paródia do multi-media” (14/06/1972). **DE HO:** “[...] na verdade esses BLOCOS-EXP. são uma espécie de quase-cinema: um avanço estrutural na obra de NEVILLE e aventura incrível no meu afã de INVENTAR — de não me contentar com a ‘linguagem-cinema’ e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo cinema — desintegrada pela TV) e a não-ventilação de tais discussões: uma espécie de quietismo quiescente na

crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação: mas a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: porque?: e nem os filmes de ABEL GANCE q foram feitos pra 2 telas eram respeitados: 1 tela e olhe lá se não está cortado: mas algo tinha q acontecer: a TV: THE BIRDS de HITCHCOCK já Tveiza a montagem seqüencial tão ‘natural’ do cinema q nos acostumou: mas tinha q aparecer GODARD: !!!: 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 [...].” (“BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA — programa in progress”, 03/03/1974). [ligado a: Bloco; Cinema Novo; COSMOCOCA — programa in progress; Experimental; Manifestação ambiental; NÃO-NARRAÇÃO; Participador; TV].

Questionário in progress 1 célula propositiva Em 1971, HO inventa um novo meio de provocar a participação. O que chama de Questionário in progress são cartas enviadas a alguns interlocutores escolhidos, com pequenos enunciados, extraídos em geral de autores heterogêneos entre si e cujo objetivo é desenvolver discussões não lineares em torno de assuntos que considera prementes para a ampliação do Programa ambiental: os rumos da linguagem do cinema à luz da contribuição de *Mangue-Bangue* de Neville d’Almeida; o uso de drogas com diferentes efeitos de duração e percepção; a relação entre sua acepção do Experimental e a idéia de processo inventivo que encontra na leitura de Jean-Paul Sartre; a imagem de Mick Jagger elevada à categoria de “ídolo” — são estes os temas de indagação mais recorrente nos Questionários (cf. NTBK 2/73). No final de cada grupo de questões levantadas, HO indica uma lista de pessoas convidadas a participar desse fórum aberto: Allen Ginsberg, Andreas Valentin, Carlos Vergara, Cesar Oiticica, Claudio Oiticica, Donald Cammell, Guy Brett, Haroldo de Campos, John Cage, Kynaston Mcshine, Leandro Katz, Luís Fernando Guimarães, Lygia Clark, Lygia Pape, Mário Pedrosa, Neville d’Almeida, Ondina Fiore, Quentin Fiore, Silviano Santiago, Ted Castle, Vito Acconci, entre outros. Essa lista muda conforme o enfoque temático de cada Questionário. **1.1** Em carta para Guy Brett (11/12/1973), HO expõe o que pretende com seu Questionário in progress. Afirma que funciona como um Rap-play: lança-se uma Proposição a ser usada livremente pelos participantes. Sua maior característica é escapar do formato do discurso acadêmico. A forma

de participação é totalmente aberta, característica básica do Experimental. As respostas podiam ser encaminhadas por escrito e/ou em forma de gravação (teipe, cassette, filme ou vídeo). Alguns documentos indicam que HO realizou gravações no Central Park. DE HO: “Nota: (para especial Lygia Clark): esse questionário não é ‘quiz’ (pingue-pongue de ‘perguntas-respostas’ conclusivas) 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: o q você vai ter q dizer pode ser por qualquer meio q desejar e achar o apropriado: [...] é questionar-INVENCÃO q provoca uma espécie de abertura para o pensamento: q gera crescimento: q não é alguém q questiona para medir-se e fazer com q o outro (o q é questionado e q passa a questionar também) passe a medir-se [...]: questionar é agora você falando com você mesmo isto é não mais como espectador mas como participante dos processos-INVENCÃO: EXPERIMENTADOR: q faz com q questionar seja provocação para um crescimento: não-saturação: banir o q é chato (saturado) desse experimental.” (“insert in questionnaire in progress I e) — exclusive for Lygia Clark”, 1973). [ligado a: Babylonests/Hendrixsts; Experimental; Héliotape; Newyorkaises; Participador; Programa in progress].

Rap-play 1 célula propositiva Para se referir ao Questionário in progress, HO usa também a expressão “Rap-play”, termo que caracteriza um tipo de conversação livre. Carlos Vergara e Yoko Ono são citados nesse projeto que integraria o Conglomerado de projetos chamado *Newyorkaises*. **1.1** Não é entrevista nem diálogo, mas “rappist writing talking or taping progressing subjects”. O ritmo do rap é evocado em alguns documentos, aludindo a um processo poético que se reinventa descontinuamente. [ligado a: Babylonests/Hendrixsts; Héliotape; Música; Play-papo; Programa in progress; Questionário in progress].

Ready constructible 1 conceito adjacente Em 20 de agosto de 1978, HO inventa o conceito de Ready constructible, a partir do Ready-made de Marcel Duchamp. Acrescenta uma dimensão construtiva à idéia do “já pronto”, do acabado (*made*): “é a mais fina linha entre BRUTALISMO e MATEMÁTICA”, sublinha em suas anotações. **1.1** Além de Duchamp, outra referência é a *Coluna sem fim* de Brancusi. Espécie de “meta-escultura”, o *Ready Constructible n° 1* se caracteriza pela repetição de uma estrutura verticalizada de tijolos. HO registra o momento em que coloca o último tijolo, com uma precisão típica do procedimento

conceitualista: “último tijolo colocado no dia 6 nov de 79 às 5:22 pm”. **1.2** O *Ready Constructible nº 1* não tem escala, o que marca uma distância em relação às maquetes dos arquitetos. O artista discute com esse trabalho a função do paisagismo, o significado de fundar um espaço “in-out”, os limites do dentro e do fora tanto na escultura como na arquitetura (notadamente quando analisa o ambiente de circulação da favela). **1.3** No dia 23 de janeiro de 1980, HO anuncia em sua agenda o título de seu próximo *Ready Constructible*, que havia sido iniciado no dia 1º de janeiro: *In Januero*. São realizadas quatro peças com o título *Topological Ready-made landscape*, os dois últimos em homenagem a Boccioni e Lygia Clark, respectivamente. DE HO: “[...] a meu ver este READY CONSTRUCTIBLE nº 1 é o exercício meu extremo entre o READY e o INACABADO: estrutura determinada sem começo-meio-fim: impossibilidade e total declaração de q a existência de uma possível escultura possa ter sentido nos dias de hoje: escultura-monumento-arquitetura gratuita são todos conceitos fracos e ultrapassados por esta proposta q me faz pensar em ESQUELETO (esqueleto-esqueleto e esqueleto-favela e FAVELA DO ESQUELETO são 3 coisas-estruturas distintas): PUEBLITOS não-moradas: CATACUMBAS não destinadas à função catacumbica mas transformáveis tanto quanto o tempo (densidades atmosféricas - densidade poluição - smoke - ar puro).” (“Anotações sobre o READY CONSTRUCTIBLE”, 20/08/1978). [**ligado a:** Ambiental; Coluna sem fim; Construtor; Maquete; Ready-made; Programa ambiental; Programa in progress].

Ready-made, de Marcel Duchamp **1** *conceito de outrem* Ready-made, conceito criado por Marcel Duchamp em 1913, consiste em inserir um objeto de origem industrial, porém anódino, o mais neutro possível, no circuito institucional da arte. Provocou a desestabilização de um conjunto de valores tradicionais na acepção da “obra de arte”: a unicidade, a originalidade e a autoria, a produção em série, o valor monetário, as categorias estéticas (o estatuto de escultura). [**ligado a:** Arte conceitual; *Objet trouvé*; Pop Art] **2** *conceito adjacente* Embora não seja mencionado literalmente, o Ready-made está na base da conceituação do sentido de apropriação no Programa ambiental, definido em 1966. É claro que o Programa de HO já avança outras características, como a participação do espectador e a apropriação de lugares públicos, mas deve ser observada a ligação entre o conceito duchampiano e o de Antiarte de HO: “Não existe pois o problema de saber se arte é *isto* ou *aquilo* ou deixa de ser — não há a definição do que seja *arte*. [...] acho um ‘objeto’ ou ‘conjunto objeto’ formado de partes ou não, e dele tomo posso como algo que possui para mim um significado qualquer,

isto é, transformo-o em obra: uma lata contendo óleo, ao qual é posto fogo (uma pira rudimentar, se o quisermos): declaro-a obra, dela tomo posse”. **2.1** A incidência do Ready-made não se limita à apropriação de objetos, podendo ser localizada também nas imagens que servem de base para as Mancoquilagens feitas por Neville d’Almeida para a COSMOCOCA — programa *in progress*. Duchamp trata o problema do Ready-made como imagem em *L.H.O.O.Q.*, ao retocar a Mona Lisa com um bigode. [**ligado a:** Antiarte; Apropriação; *L.H.O.O.Q.*; Manhattan brutalista; MANCOQUILAGENS; *Objet trouvé*; Objeto; Topological Ready-made Landscape; Ready constructible].

Relevo espacial 1 *célula constitutiva* Os *Relevos espaciais* são, junto com *Bilaterais*, as primeiras obras tridimensionais que HO coloca em suspensão no espaço. Na definição de HO, são “estruturas-cor no espaço”. [**ligado a:** *Bilaterais*; *Invenções*].

Representação 1 *conceito de base* Liquidar a representação é a primeira e maior empreitada de HO para formular seu Programa ambiental: ao constatar a ineficácia da noção de representação, propõe a construção do “estar aqui” e do “momento vivido” – também chamada de “a nossa realidade”. Inicialmente, seus fundamentos teóricos se apóiam em Herbert Read, que havia formulado o conceito de “apresentação” a fim de caracterizar melhor a tendência para a arte moderna. **1.1** A crítica à representação se inicia com a saída do quadro para o espaço, etapa que ganha contundência com a integração do corpo na obra. A descoberta da dança (nunca compreendida como forma de arte institucionalizada) lhe permite dar um passo na superação da dualidade sujeito-objeto. **1.2** Com os apelos sensoriais presentes dentro do ambiente *Tropicália*, HO se afasta radicalmente das estruturas representativas: as coisas estão postas para serem vivenciadas. **DE HO:** “Na arte não representativa, não objetiva, é o tempo o principal fator. Até Mondrian a pintura era representativa, e só com ele, e também Malévitch e os russos de vanguarda, a representação chega ao seu limite. Mas em última instância, Mondrian ainda é representativo; poder-se-ia dizer que a sua é uma metafísica da representação; toca portanto o ponto crucial da transformação, porém não o ultrapassa, pois não inclui o ‘tempo’ na gênese das suas obras.” (“Notas”, maio de 1960). [**ligado a:** Ambiental; Corpo; Dança; Fim do quadro; Forma; Supra-sensorial; *Tropicália*; TV; Vivencial]. **2** *conceito adjacente* A insatisfação de viver num mundo que oferece representações no lugar de momentos de vida acompanha HO nos anos 1970. Em Nova York. desenvolve essa reflexão no campo do discurso e da imagem,

propondo NÃO-NARRAÇÃO e Quase-cinema. [**ligado a:** Experimental; NÃO-NARRAÇÃO; Performer; Quase-cinema; Rock; Sociedade do espetáculo].

Rock 1 *célula constitutiva* Passista de samba da Mangueira e amante dos ritmos, HO acompanha de perto as revoluções da música popular, não somente do Rock, escrevendo sobre country, folk, blues, entre outros gêneros musicais. [**ligado a:** Dança; Música; Samba] **2** *célula de base* Mas, para HO, Rock não é um gênero musical: “O rock é importante porque o rock é sempre a invenção do rock.” O Rock “é”, “ponto” — HO definia desse modo o significado dessa Manifestação ambiental, fascinado por sua capacidade de arregimentar multidões ao ar livre nos anos 1970, justamente para não imputar-lhe qualquer compromisso com a Representação. [**ligado a:** Bodywise; Comportamento; Crelazer; Invenções; Gênio; Manifestação ambiental; Música; Performer].

Sala de bilhar 1 *manifestação ambiental* Apropriação ambiental de HO (agosto de 1966) constituída de uma mesa de bilhar profissional, com todos os elementos necessários para a realização do jogo (iluminação própria, tacos, participantes). Foi apresentada na mostra Opinião 66 (Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro). O artista destaca a “plasticidade da própria ação-cor-ambiente”, dada pela movimentação dos jogadores com suas camisas coloridas (cores determinadas por ele), assim como o componente lúdico e aberto do jogo. Duração e cor constituem para HO as “balizas do campo”. **DE HO:** “Não se trata aqui somente de acentuar a beleza plástica de um determinado jogo, mas de revelar o sentido vital do ato desse jogo. Escolhi o bilhar para inaugurar essa experiência, sugestionado pela observação de Mário Pedrosa, segundo a qual o ‘ambiente’ dos meus núcleos (1961-63) lembrava o bilhar de Van Gogh, no qual aquele artista procurava expressar pelas cores as terríveis paixões humanas. [...] Nesta obra fica patente o que considero antiarte: a habilidade de cada jogador é o que interessa no jogo em si, mas na totalidade é a ação real do jogo que interessa: desde que esta termine, temporariamente ou de vez, cessa a ‘obra’ em sua ação — não há pois o propósito esteticista de ‘apreciar’ o jogo na sua beleza, mas apenas de realizá-lo. [...] Essa obra estaria num meio termo entre o que chamo de ‘apropriação’ e ‘construção’, já que apropriação propriamente dita não o seria (prefiro a designação para objetos ou ‘ambientes’ aos quais nada acrescento: uma obra na rua, p.ex. — ou um objeto achado). Aqui, não ‘achei’ o jogo, mas o construí e para ele criei um ambiente, como se fora algo totalmente novo. O lado ainda metafísico que possui o sentido de apropriação é abolido aqui pela proposição de

algo que se resume num jogo — o jogo é pois a chave do sentido de antiarte.” (“Parangolé lúdico”, 25/08/1966). [ligado a: Antiarte; Apropriação; Cor-tempo; Duração; Manifestação ambiental; Programa ambiental; Parangolé lúdico; Participador].

Sociedade do espetáculo, de Guy Debord **1** *conceito de outrem* A expressão dá o título ao livro de Guy Debord que foi publicado pela primeira vez em novembro de 1967, em Paris, ganhando notoriedade com os acontecimentos de Maio de 1968 naquela cidade. Os argumentos são reunidos em 9 capítulos, ao longo de 221 “teses” curtas, com o objetivo de condenar os efeitos da “sociedade do espetáculo” na era dos meios de comunicação de massa. Os argumentos do livro se concentram no combate à passividade do indivíduo na sociedade capitalista que o aliena das condições de produção. Guy Debord procura denunciar um modo de vida sob o signo da aparência. No reino das imagens processadas pela indústria cultural (verificáveis principalmente nos efeitos especiais da televisão), os atos cotidianos são submetidos a um esvaziamento de sentido, de lastro com a intensidade da vida. **1.1** Em termos políticos, a Sociedade do espetáculo remete ao Situacionismo (termo que aparece pela primeira vez em 26/01/1956 na revista *Potlatch*). Este é representado por um pequeno grupo de inspiração marxista que, segundo Anselm Jappe, é uma “espécie de ala mais extremista” do Existencialismo, a despeito de suas divergências com Jean-Paul Sartre. [ligado a: Vivencial] **2** *conceito adjacente* Em termos históricos, o conceito de “participador” de HO antecede as idéias formuladas no livro de Guy Debord. HO, como Debord, formula a necessidade de participação do artista na sociedade, aspiração que o conduz a um “além” das questões estéticas. Ambos propõem a substituição de formas artísticas tradicionais por manifestações coletivas, de caráter anônimo. O elo entre HO e Debord pode ser localizado na tese 30: quanto mais o espectador contempla, menos vivência há. Por meio da representação, o espetáculo tomou conta das relações entre os indivíduos, alienando o sujeito e impedindo-o de colocar uma ação singular no mundo. **2.1** Em seus apartamentos nova-yorkinos convertidos em ninhos vivenciais, HO se concentra no problema da passividade do espectador e observa que sua transformação em “propositor” não chega a resolver a questão no sistema do espetáculo. Em anotações de 10/06/1971, comenta a “sociedade do espetáculo” de Guy Debord com uma certa distância: uma vez que toda atividade criativa é inevitavelmente inserida no contexto “artísticoespetacular”, é preciso investir no “experimental”. O papel do “performer” será redefinido com essa finalidade viabilizadas com proposições abertas, isto é, anti-espetáculo. É nesse contexto que HO avança o Auto-teatro **2.2**

Em 1979, com a conceituação de Caju-Kleemania — programa in progress, HO usa a expressão “instaurações situacionais” no sentido de qualificar um tipo de prática artística que não se reduz à contemplação nem ao espetáculo. [ligado a: Auto-teatro; Caju-Kleemania; Coletivo; Crelazer; Experimental; Participador; Performer; Posição ética; Programa in progress; Representação; Vivencial].

subterranean TROPICÁLIA PROJECTS 1 conglomerado O subterranean TROPICÁLIA PROJECTS é um conglomerado de projetos inserido em *Newyorkaises*. Data de 1971 e traz claras características de desdobramentos da Ordem do Penetrável, mais de dez anos após seu advento no Programa HO. Em fevereiro de 1972, jornal tablóide *Changes* de Nova York dedicou ao conglomerado sua página central, encabeçada pelo título “subterranean TROPICÁLIA”. Cada Penetrável ganhou uma sinopse feita pelo artista, junto com a planta dos PN10 a PN13 e as seguintes imagens: a) maquete desse conglomerado, sem teto nem segundo piso; b) maquete com teto e segundo piso; c) vista interna de Babylonests; d) fotografia de mão segurando o poema *subsisto* de Augusto de Campos; e) casa pobre no Nordeste brasileiro (foto de Carlos Vergara); e) foto de Lamarca morto, extraída de uma edição do *Jornal do Brasil*. **1.1** O primeiro Conglomerado, cuja maquete original foi perdida, reunia quatro Penetráveis (PN10, PN11, PN12, PN13). Mas integram ainda o subterranean TROPICÁLIA PROJECTS os PN15 e PN16 NADA, mesmo sem fazer parte do grande Conglomerado. [ligado a: Bloco; Babylonests/Hendrixsts; Newyorkaises; Penetrável; PN10, PN11, PN12, PN13; PN16 NADA]. **2 célula propositiva** Esse Conglomerado de projetos foi inicialmente pensado para ser construído em espaços externos, como o Central Park de Nova York. Alguns documentos indicam que poderia também ser realizado em espaços internos, como Universidades. Com esse projeto, HO aproxima seu sentido de Ambiental de uma vontade de inserção urbana. **2.1** Sinaliza o momento em que HO radicaliza o teor propositivo e experimental do Programa ambiental (“propor propor”, escreve) e corresponde a um comentário crítico à “sociedade do espetáculo” de Guy Debord. **2.2** O conceito de Penetrável incorpora agora a função de “auto-teatro”, espaços com proposições capazes de liquidar a passividade do espectador, conforme encontrada geralmente em auditórios de teatro ou música. HO sugere a realização de “performances” tanto planejadas como improvisadas; surge o termo “auto-performance”. [ligado a: Auto-performance; Crelazer; Experimental; Living Theatre; Participador; Performer; Propor propor; Subterrânia; Sociedade do espetáculo; Tropicália; TROPICAMP; Vivencial].

Subterrânia 1 conceito Contra a fabricação de fórmulas, HO valoriza os “atos de vida” ou “atos vivos” (life-acts) e rejeita a consagração de “uma forma de vida” (a way o life). A criação de objetos para o sistema da arte perde importância para dar lugar a “estados de comportamento”. Quando participa da mostra “Information” (Museu de Arte Moderna de Nova York, 1970), HO critica a distorção ocorrida com Tropicália, propondo Subterrânia, “plano aberto que pode ser ampliado”. **1.1 Os Penetráveis em subterranean TROPICÁLIA PROJECTS** retomam Tropicália (1967) a partir de sua vivência em Nova York: trata-se, nesse momento, de mostrar como Hollywood e o cinema *underground* reduzem a cultura latino-americana a imagens-clichês que circulam no imaginário pop do norte-americano. **DE HO:** “Experiência pessoal: a minha formação, o fim de tudo o que tentei e tento, levou-me a uma direção: a condição brasileira, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, é subterrânea, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico ainda em formação; a cultura (detesto o termo) realmente efetiva, revolucionária, construtiva, seria essa que se ergueria como uma SUBTERRÂNIA (escrevi um texto com esse nome, em setembro 69, em Londres): assume toda a condição subdesenvolvimento (sub-sub), mas não como uma ‘conservação desse subdesenvolvimento’, e sim como uma... ‘consciência para vencer a super paranóia, repressão, impotência... brasileiras’; o que mais dilui hoje no contexto brasileiro é justamente essa falta de coerência crítica que gera a tal convi-conivência; a reação cultural, que tende a estagnar e se tornar ‘oficial’ (mais do que burocrática, essa coisa oficial existe como reação efetiva), é a que predomina nesse estado atual” (“Brasil Diarréia”, 1970). **[ligado a: América Latina; Barracão; Comportamento; Experimental; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS; underground]** **2 proposição** Em 18 de novembro de 1969, com um grupo de estudantes da Universidade de Sussex (Brighton, Inglaterra), HO lança a primeira célula para Subterrânia: trata-se da experiência de propor capas construídas no corpo (uma “creprática”, escreve o artista para explicar essa fusão de produção com lazer). Essa necessidade de lançar proposições subterrâneas se aguça após as experiências em Londres e Sussex, das quais HO volta considerando que desde o período neoconcreto até Éden, passando por Nova Objetividade Brasileira, Tropicália e Apocalipopótese, seu trabalho sempre fora “subterrâneo”: “porque é de dentro pro mundo, exportável: eu construo a face-brasil sem disfarce.” (10/03/1970). Seus trabalhos não devem ser compreendidos como “objetos do sub”, mas como a “formulação de uma possibilidade de vida”. **[ligado a: Apocalipopótese; Capa feita no corpo; Crelazer; Nova Objetividade Brasileira; Tropicália].**

Superfície modulada, de Lygia Clark **1** *conceito de outrem* Termo utilizado para denominar trabalhos feitos a partir de 1955 com placas justapostas de madeira. Do contato entre essas áreas, Lygia Clark extrai o conceito de Linha orgânica. “Foi me baseando nesta observação que encontrei a relação entre esta linha pesquisada por mim em quadros e as linhas funcionais arquitetônicas. 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.” (Lygia Clark. “Conferência na Escola Nacional de Arquitetura de Belo Horizonte”, 1956). As *Superfícies moduladas* e a “linha orgânica” antecedem os *Casulos* que, por sua vez, preparam a fase dos *Bichos* (expostos na Galeria Bonino, Rio de Janeiro, outubro de 1960). **1.1** Os primeiros escritos de HO já valorizam as pesquisas de Lygia Clark. O artista percebe que a fase de *Unidades* produziu “pinturas tão espaciais e verticais que se aproximam virtualmente da arquitetura”. Segundo HO, Lygia “não se limitou a compreender superficialmente o ‘geometrismo’ de Mondrian”, mas conseguiu desenvolver algumas de suas intuições, como a “quebra da moldura”. A “ruptura do suporte” se concentra a acontece nesse vão entre as placas de cor. Esse sentido duplamente orgânico e arquitetônico pode ser conferido nos Núcleos de HO. EXCERTO: “Mas o quadro que irá determinar o novo passo adiante é o *Planos em superfície modulada n° 1*. Devo descrevê-lo para melhor entendimento do que exponho: tratava de uma superfície retangular de 87 x 60 cm, constituída de duas placas de madeira justapostas; na junção dessas placas deixou-se uma separação de meio centímetro, de modo a constituir uma linha de vazio, de espaço vazio, que cortava a superfície de maneira irregular e em diagonal. Essa ‘linha orgânica’ era, na verdade, a mesma linha que havia entre a tela e a moldura nos trabalhos primeiros de Lygia. A diferença é que, agora, em vez de ser apenas a consequência inevitável da junção de suas superfícies diferentes (a tela e madeira), a linha era deixada ali, criada ali, para irrigar de espaço real a superfície do quadro — desse quadro inteiramente vazio. Era uma nova tentativa de responder à contradição figura/fundo: ao contrário de Malevitch que apenas atenua a contradição pintando, com textura diferente, uma forma branca sobre um fundo branco, Lygia, que já abandonara a tela, abandona a superfície em branco sobre a qual pintava e abandona o ato de pintar para, em vez disso, ‘fazer a superfície’. Esta superfície — que não é como a tela do pintor, pré-existente, e que nasce aqui e agora pela justaposição das placas — é, vazia, a obra. Se, antes, ao defrontar-se com a tela em branco recuperada, o pintor teria que recomeçar a pintura ou desistir, agora a tela em branco não está antes do ato criador mas

depois: é a criação.” (Ferreira Gullar. “A trajetória de Lygia Clark”. In *Lygia Clark*, Catálogo da exposição itinerante na Fundació Antoni Tàpies [Barcelona, 1997], MAC Galeries contemporaines des Musées de Marseille [1998], Fundação de Serralves [Porto, 1998], Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts [Bruxelles, 1998], Paço Imperial [Rio de Janeiro, 1998-1999]). [ligado a: Bicho; Fim do quadro; Grupo Frente; Linha orgânica; Núcleo; Suporte].

Supermedia 1 conceito Em carta de 12/02/1976, HO lança o termo “Supermedia” para qualificar os slides que compõem *Helena inventa Ângela Maria* (1975), dentro do Bloco de Quase-cinema que está formando aos poucos. Além de propor a superação do filme como obra acabada, HO critica os limites de representação do performer no teatro, na música e no cinema. Afirma que “HELENA é MEDIA” assim como “JANIS é MEDIA”. A “media”, neste caso, deixa de ser um mero suporte de informação, passando a integrar as características da pessoa. [ligado a: Auto-teatro; Quase-cinema].

Suporte 1 conceito de base HO parte de Mondrian para desencadear o “fim do quadro”, também chamado de “ruptura do suporte”, processo que o leva à estrutura ambiental. Essa busca, longe de significar o fim da pintura, escreve HO, pode ser conferida na conceituação do Núcleo. **DE HO:** “Quem figura, figura algo *sobre* algo, sendo que a expressão linear e caligráfica geralmente necessita de um suporte passivo, e pouco o supera ou o transforma na sua estrutura. Uma arte baseada nas transformações estruturais está sempre em oposição ao estado passivo do suporte, sendo que o conflito chega ao ponto de não permitir a sua evolução sem que seja resolvido. Na verdade quem figura *sobre* algo, melhor figura *através* de algo. Há o intermediário entre o sentido de espaço e estrutura e o espectador que recebe a idéia. Evidentemente, o criador necessita dos meios com que se expressa, mas os meios devem ser diretos, ou melhor, terão que o ser, quanto mais estrutural e abstrata for a expressão. No século XX a arte caminha como nunca para uma expressão abstrata e direta, afastando-se do naturalismo e da figuração” (“Notas”, 06/02/1962). [ligado a: Ambiental; Construtivismo, Suprematismo e Neoplasticismo; Estrutura; Fim do quadro; Núcleo; Representação; Superfície modulada; Supermedia].

Supra-sensorial 1 conceito de base Para formular o aparecimento do Supra-sensorial (1967), HO recapitula as transformações recentes da pintura e da escultura que teriam propiciado o

surgimento do objeto, “produto híbrido”. HO inclui todas as Ordens de trabalhos criados anteriormente: Núcleo, Penetrável, Bólido, Parangolé e Manifestação ambiental. **1.1** É possível ler a formulação do Supra-sensorial como uma crítica à prevalência da intelectualidade sobre a criatividade. **DE HO**: “É a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado — não são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir este lado. São dirigidas ao sentido, para através deles, da ‘percepção total’, levar o indivíduo a uma ‘supra-sensação’, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta de seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano. Isto implica uma série de argumentos impossíveis de serem aqui discutidos: de ordem social, ética, política etc.” (“Aparecimento do Supra-sensorial na arte brasileira”, dezembro de 1967). [**ligado a**: Bicho; Cotidiano; Nova Objetividade Brasileira; Objeto; Posição ética; Vanguarda no Brasil] **2** *proposição* O Supra-sensorial é uma Proposição ambiental e vivencial, elaborada com o objetivo de desenvolver no Participador um “novo comportamento perceptivo”. Nesse sentido, reencontra o anseio de Mário Pedrosa por um “exercício experimental da liberdade”. A construção do Bólido-Cama evidencia mais claramente os objetivos do artista. HO sublinha a necessidade de um instante criador e livre, mesmo que atravessado de antagonismos como as “inibições” e os “temores”. Vários elementos conduzem ao Supra-sensorial, também chamado “dilatamento da consciência”: o ritmo da música e da dança, a droga (alucinógenos, notadamente) e a participação coletiva. Em notas de 20/08/1968, HO define essa proposição, de sentido ambiental com implicações éticas e sociais, dentro de sua “tomada definitiva da posição à margem”. [**ligado a**: Bólido-cama; Comportamento; Dança; Droga; Éden; Exercício experimental da liberdade; Hermafrodipótese; Música; Participador; Penetrável; Programa ambiental; Vivencial].

Teatro integral, de Reynaldo Jardim **1** *conceito de outrem* Nos primeiros meses de 1961, HO realiza a maquete de *Projeto Cães de Caça*, espécie de jardim composto de cinco Penetráveis dele, do *Poema enterrado* de Ferreira Gullar e do *Teatro integral* de Reynaldo Jardim. **DE HO**: “O ‘Teatro Integral’ de Reinaldo Jardim, na verdade, não é um ‘teatro’ no sentido comum que se dá ao mesmo, pois só pode ser visto por uma pessoa de cada vez. Entra-se numa arquitetura cúbica, e ao centro está uma cadeira fixada no chão, e rodante sobre um eixo central; o espectador, pois, pode rodar 180° para presenciar o que se passa à sua volta. À

volta, num painel de vidro, passa-se a 'cena', que seria constituída de dispositivos eletrônicos e 'peças' em que não só a palavra, como a luz, a cor, o som e mesmo aroma constituiriam os seus elementos fundamentais. A cena começa após ter sido acionada pelo próprio espectador. Evidentemente as 'peças' mudariam, não seriam sempre as mesmas, pois vários artistas e escritores já se propuseram a escrever 'peças cenas' para esse novo desenvolvimento do teatro. Considero, em verdade, o 'Teatro Integral' como uma fusão de elementos do teatro e elementos do cinema, uma fusão entre a participação e a mecanicidade, ambas tornadas expressivas e estéticas, numa linguagem que talvez se constitua em algo mais autêntico para representar a linguagem do mundo de hoje." ("PROJETO CÃES DE CAÇA" e "PINTURA NUCLEAR", entrevista, 1961 – tombo no Arquivo HO: 0024/61) [ligado a: Participador; Penetrável; Projeto Cães de Caça].

Teatro Oficina 1 *contexto* Companhia de teatro paulista, que atua até hoje, influente no cenário cultural ao longo dos anos 60-70, sob a direção de José Celso Martinez Correa. É reformulada nos anos 80 e passa a se denominar Oficina Usyna Uzona. **1.1** HO faz várias referências ao diretor do Oficina. **EXCERTO:** "Nós chamamos o nosso teatro de Oficina e escolhemos como símbolo a bigorna porque isso significava trabalho e se pretendia, na época, ligar o trabalho teatral a um trabalho como qualquer outro, colocando, inclusive, o ator como um operário, como um simples proletário, para desmistificar uma certa idéia, que infelizmente ainda persiste, de que o teatro é uma coisa mítica, dependendo de dom, vocação e até mesmo de um apelo religioso. Assim, o nome Oficina representava a equiparação da atividade teatral com qualquer outra, derrubando vocações, dons e uma série de abstrações que dominavam o teatro das décadas de 50 e 60. Agora tudo isso mudou. O conceito de ator-operário e o próprio símbolo da bigorna fazem parte de uma visão de mundo de dez anos atrás, onde a visão trabalhista e operária era moralmente a mais correta." (José Celso Martinez Corrêa. "Entrevista", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28/10/1969). [ligado a: Tropicalismo].

Tenda 1 *célula constitutiva* A primeira Tenda que aparece como Parangolé é P3 (1964). HO sinaliza que não deve ser compreendida como "objeto", mas como processo. Sua forma, por exemplo, não é acabada; vai sendo moldada pelo corpo daquele que a penetra. O artista escolheu para a manufatura do Parangolé elementos que tivessem uma origem "popular"

(assim como a Bandeira, a Capa, o Estandarte). [ligado a: Abrigo; Parangolé; Participador; Penetrável].

Topological Ready-made Landscape 1 *célula propositiva* Visualmente, o Topological Ready-made Landscape tem a aparência de uma maquete para um projeto ambiental. Remete também ao Bólide, por ser uma estrutura manipulável. DE HO: “Os TOPOLOGICAL READY-MADE LANDSCAPES são peças em q o conceito de ready-made de MARCEL DUCHAMP é invocado não como categoria artística (ou de obra de arte) mas como parte de um programa de descoberta do novo alcance da mão” (“Notas”, abril-junho de 1978). [ligado a: Ambiental; Bólide; Maquete; Participador; Ready-made].

Trágico, de Friedrich Nietzsche 1 *conceito de outrem* De suas leituras de Nietzsche – especialmente de *O nascimento da tragédia, A Gaia Ciência e A vontade de potência* –, HO extrai alguns conceitos para qualificar certas etapas de seu Programa ambiental. É o caso de “artista dionisíaco” e de “artista trágico”. **1.1** Ouvindo a música *Gimme Shelter* dos Rolling Stones, HO estabelece a ligação com o conceito de “música trágica” de Nietzsche (10/02/1974). **1.2** Em Nova York, toma conhecimento do estudo de Gilles Deleuze sobre o filósofo, leitura que lhe confirma a possibilidade de fundamentar sua luta contra os *élans* nostálgicos (românticos), reforçando assim o caráter alegre do Parangolé por meio da descoberta do corpo. **1.3** De volta ao Rio, escreve o Manifesto Caju com fartas referências ao sentido de instauração do “artista trágico” para a contemporaneidade. DE HO: “o ROCK é a síntese planetária fenomenal dessa descoberta do corpo q se sintetiza no novo conceito de MÚSICA como totalidade-mundo criativa em emergência hoje: JIMI HENDRIX, DYLAN e os STONES são mais importantes para a compreensão plástica da criação do q qualquer pintor depois de POLLOCK!: a menos q queiram os artistas ditos plásticos continuar remoendo as velhas soluções pré-descoberta do corpo ao infinito: e não é o q está acontecendo de certa forma?: não seria a essa síntese MÚSICA-totalidade plástica a q teriam conduzido experiências tão diversas e radicalmente ricas na arte da primeira metade do século quanto as de MALEVITCH KLEE MONDRIAN BRANCUSI!?: e por que é q a experiência de HENDRIX é tão próxima e faz pensar tanto em ARTAUD?: / mas isto fica para outro texto maior mostrar já q o assunto é bem complexo e aponta para o q NIETZSCHE concebeu como sendo o artista trágico (q ao contrário do q se pensa não é a ‘remontagem do artista apolíneo-dionisíaco grego’ mas algo q não existia antes em plenitude e só agora começa

emergir na sua inteireza e totalidade)!” (“Notas”, 11/11/1979). [ligado a: Corpo; Dionisíaco; Invenções; Música; Parangolé; Rock].

Transobjeto 1 *conceito adjacente* Termo que aparece nos textos em que HO procura teorizar o Bólide (1963). O artista, porém, refuta o uso dessa terminologia pelo fato de “acentuar a oposição sujeito-objeto”. DE HO: “Poderia chamar as minhas últimas obras, os Bólides, de ‘transobjetos’. [...] 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.” (“Notas para Bólides”, 29/10/1963). [ligado a: Bólide; Não-objeto; Objeto].

Tropicália 1 *bloco* Labirinto sem teto construído a partir de dois Penetráveis (PN2 – *Pureza é um mito* e PN3 – *Imagético*). É também um trabalho de síntese de linguagens: artes plásticas, arquitetura; poesia, televisão e música. [ligado a: Conglomerado; Manifestação ambiental; Parangolé; Penetrável; Samba]; **2** *contexto* EXCERTO: “É com *Tropicália* (o projeto e a teorização) que Oiticica participa ativamente de um dos momentos mais críticos e criativos da cultura brasileira. Ela realiza o seu programa ambiental (estendido à Vanguarda no Brasil, como fica patente no texto ‘Esquema Geral da Nova Objetividade’) e junta-se a outras manifestações — como *Terra em transe* de Glauber Rocha, *O Rei da vela* do Teatro Oficina e a música do Grupo Baiano.” (Celso Favaretto. *A invenção de Hélio Oiticica*) [ligado a: Antropofagia; Cinema Novo; Teatro Oficina; Vanguarda no Brasil]; **3** *manifestação ambiental* HO classificou *Tropicália* de Manifestação ambiental: “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, sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar pelas quebradas da *Tropicália*, lembra muito as caminhadas pelo morro”. Apresentado pela primeira vez na exposição Nova Objetividade Brasileira (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ, abril de 1967), esse ambiente, que remetia, segundo o artista, às paisagens

telúricas de Tarsila do Amaral, pretende despertar a percepção do espectador por meio de sons e superfícies dotados de uma textura heterogênea. O Participador pisa sobre areia, seixos e tapete. **EXCERTO:** “É uma cena que mistura o tropical (primitivo, mágico, popular) com o tecnológico (mensagens e imagens), proporcionando experiências visuais, tácteis, sonoras, assim como brincadeiras e caminhadas: ludismo. Penetrando no ambiente, o participante caminha sobre a areia e brita, topa com poemas por entre folhagens, brinca com araras, sente o cheiro forte de raízes. No fim do labirinto há um aparelho de TV permanentemente ligado no escuro; as imagens absorvem o participante ‘na sucessão informativa, global’. [...] Como manifestação ambiental, *Tropicália* não produz uma idéia totalizadora de Brasil (incompreensível, irracional, exuberante, absurdo, surreal): estiliza essa representação. As raízes profundas sobem à superfície e são arrancadas no labirinto: o Brasil não se classifica como imagem. No labirinto experimenta-se o ilimitado e a indeterminação, a transmutação como perda da identidade na construção de diferentes identidades.” (Celso Favaretto. *A invenção de Hélio Oiticica*). [**ligado a:** Manifestação ambiental; Nova Objetividade Brasileira; Participador]; **4** *conceito de base* Tropicália partiu de uma vontade de “instituir e caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com o grandes movimentos da arte mundial (Op e Pop)”. **4.1** Integra a proposição do Supra-sensorial. **EXCERTO:** “*Tropicália* determina a ‘posição crítica’ de Oiticica: a ‘objetivação de uma imagem brasileira’, pela ‘tentativa ambiciosíssima de criar uma linguagem nossa’, não se faz pela figuração de uma realidade como totalidade sem fissuras, mas pela devoração de imagens que encenam uma cultura brasileira. Essa devoração se atribui aos protagonistas: apropriando-se de elementos da mistura, conjugam estrutura e fantasia. [...] A *Tropicália* define uma linguagem de resistência à diluição. Assumir uma posição crítica, diz Oiticica, é enfrentar a ‘convi-conivência’, essa doença tipicamente brasileira, misto de conservação e diluição que concentra os ‘hábitos inerentes à sociedade brasileira’: cinismo, hipocrisia, ignorância.” (Celso Favaretto. *A invenção de Hélio Oiticica*). [**ligado a:** Antropofagia; Colonialismo e Neocolonialismo; Nova Objetividade Brasileira; Vanguarda no Brasil]; **5** *conceito adjacente* Tropicália pretende ultrapassar a leitura folclórica do que seria uma “raiz” brasileira, imagem estetizada produzida para o Exterior. Menos de um ano depois de apresentar *Tropicália*, HO já detecta a vulgarização de seus objetivos: condena o olhar exótico, responsabilizando-o de gerar um espírito reativo (cf. “TROPICALIA: the IMAGE PROBLEM surpassed by that of a SYNTHESIS”, 31/05/1969). Em todos os textos posteriores à montagem de *Tropicália* (1967), o artista sinaliza que seu conceito não pode ser

associado ao movimento do Tropicalismo. HO reelabora o sentido de Tropicália como forma de resistência à diluição de suas Proposições que estava em curso naquele momento. **5.1** Quando participa da mostra Information (Museu de Arte Moderna de Nova York, 1970), o artista retoma a matriz de Tropicália para contestá-la, dizendo que não está mais interessado na tentativa de criar uma “face sintética para o Brasil”, com ambientação baseada em plantas tropicais, aves etc. HO critica a distorção de seus propósitos a partir do momento em que os elementos de Tropicália foram absorvidos para compor uma “jardim-imagem TROPICAL”; a fim de não ser conivente com uma “cultura de exportação”, prossegue investindo contra as instâncias de Representação. **5.2** Vários elementos da *imagerie* do universo hollywoodiano que exaltou a figura de “Carmen Miranda” (abacaxis, flores de plástico, samba etc.) são usados para abrir o confronto com o problemas das influências estrangeiras sobre a cultura brasileira. **5.3** Merece atenção o texto “Tropicamp”, escrito entre os dias 12 e 15 de outubro de 1971, no qual o artista continua pensando a Tropicália, dessa vez sob o ponto de vista de quem está morando fora do Brasil. Mistura-se às referências de clichês tropicais ou latino-americanos, usadas tanto por Hollywood quanto pelo cinema *underground*, o universo pop norte-americano de Andy Warhol. No ano seguinte, HO conceitua o projeto *Filtro* (14/06/1972), que também remete ao enredo sensorial de *Tropicália*, principalmente por ser um labirinto dividido por cortinas de plástico colorido (amarelo, azul, verde e laranja), com uma área reservada para um aparelho de TV (ligado em canal local, segundo especificação do artista). **DE HO:** “para mim, quando vi HARLOT, me impressionou o modo como WARHOL conseguiu sintetizar elementos de sua própria experiência plástica (o tempo-situação do filme, como está descrito acima) com elementos inaugurados por JACK SMITH, tais como MARIO MONTEZ-banana-CARMEN-HARLOW, etc., de modo tão eficiente como para nos sugerir, se se conhece a obra de SMITH, o emprêgo que faz da música, imagens tropicais-clichê em geral, numa espécie de PRÉ-TROPICÁLIA — aliás, de tudo que vi e sei, considero JACK SMITH a um tempo PRÉ e PÓS-TROPICÁLIA, fazendo um amálgama de clichês — tropihollywood — camp, impressionantes — WARHOL desenvolveu-se mais, como o que é: POP e PÓS - POP, amálgama de POP e clichê-HOLLYWOOD-AMERICA — a importância e o interesse para nós, da incarnação-personagem MARIO MONTEZ, é justamente essa de que ele é a concreção do clichê-LATINOAMERICA como um todo, que me faz pensar no que SOY LOCO POR TI AMERICA de GIL-CAPINAM foi para a música-TROPICÁLIA no Brasil, e ainda mais porque essa imagem-incarnação-personagem foi criada nos states.” (“MARIO MONTEZ, TROPICAMP”, 12-15/10 1971). [**ligado a:** Manifestação ambiental;

Representação; Tropicamp]; **6 célula de base** Em 1969, HO remonta o ambiente *Tropicália* na Whitechapel Gallery, o que lhe permite testar suas idéias a respeito da imagem-Brasil no Exterior. Mas é com o Conglomerado de Penetráveis subterranean TROPICÁLIA PROJECTS que a reflexão acerca do significado da cultura brasileira vista de fora ganha uma solução híbrida, acrescida de sua experiência com espetáculos de música que aglomeravam multidões no final dos anos 60. [**ligado a:** Éden; Information; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS; Subterrânia; Propor propor; Whitechapel Experience].

Tropicalismo 1 conceito de base Na época do Tropicalismo, a expressão “som universal” correspondia à vontade de propor uma música brasileira com características diferente das que foram cunhadas pela Moderna Música Popular Brasileira (MMPB). A mudança se dá em outubro de 1967, quando *Alegria, Alegria* (de Caetano Veloso) e *Domingo no Parque* (de Gilberto Gil) foram lançadas no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record de São Paulo. A Manifestação ambiental *Tropicália* coincide com a apresentação da canção de Caetano Veloso. Segundo Caetano, o objetivo consistia em mesclar toda sorte de vivências urbanas (“o mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda”) e apresentá-las de forma leve, por exemplo com uma marchinha pop. O resultado não excluía a cafonice, entre o provinciano e o gosto duvidoso das classes sociais voltadas para o ostensivo, entre o suburbano (as roupas de plástico) e a sofisticação do mundo industrializado (as guitarras). **EXCERTO:** “A novidade — o moderno de letra e arranjo —, mesmo que muito simples, foi suficiente para confundir os critérios reconhecidos pelo público e sancionados por festivais e crítica. Segundo tais critérios, que associavam a ‘brasilidade’ das músicas dos festivais à carga de sua participação político-social, as músicas de Caetano e Gil eram ambíguas, gerando entusiasmos e desconfianças. Acima de tudo, esta ambigüidade traduzia uma exigência diferente: pela primeira vez, apresentar uma canção tornava-se insuficiente para avaliá-la, exigindo-se explicações para compreender sua complexidade. Impunha-se, para crítica e público, a reformulação da sensibilidade, deslocando-se, assim, a própria posição da música popular, que, de gênero inferior, passaria a revestir-se de dignidade — fato só mais tarde evidenciado.” (Celso Favaretto. *Tropicália Alegria Alegria*, 1995). **1.1** Na análise de Favaretto, os temas básicos da revisão cultural que se desenvolvia desde o início dos anos 60 “consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização”. A ambição dessas mobilizações culturais, tais como o CPC da UNE, o Grupo Opinião, o

Cinema Novo, o teatro Oficina e de Arena, era falar do País numa linguagem capaz de traduzir a forte oposição entre arte alienada e arte participante. **1.2** O Tropicalismo nasceu dessas discussões, porém traz uma proposta ideológica distinta, mais ambígua e menos maniqueísta, o que, na acepção de Favaretto, significa uma retomada das pesquisas do modernismo, principalmente da antropofagia oswaldiana, e uma ruptura com o discurso declaradamente preocupado com a “realidade nacional”. [**ligado a**: Antropofagia; Colonialismo e Neocolonialismo; Cultura de exportação]. **2 contexto** Segundo Caetano Veloso, o nome “Tropicália” dado à sua música incluída no disco homônimo, lançado em 1968, foi sugerido por Luís Carlos Barreto “ao ser informado de que ela não tinha título”, devido às “afinidades com o trabalho de mesmo nome apresentado por um artista plástico carioca, uma instalação (na época ainda não se usava o termo, mas é o que era) que consistia num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal. O nome do artista era Hélio Oiticica, e era a primeira vez que eu o ouvia. [...] Como eu não achasse nunca um outro melhor e o disco já estivesse pronto, *Tropicália* ficou e oficializou-se. [...] O nome de ‘tropicalismo’, que rejeitei a princípio por considerar restritivo, hoje me parece adequado como nenhum outro o seria. Justamente por eu ter preferido enfatizar em primeiro lugar nossa aceitação do repertório do pop internacional — como oposição de choque ao nacionalismo [...]”

EXCERTO: “O tropicalismo surgiu, assim, como moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada. De um lado associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamentos *hippie* e música *pop*, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de ‘cafonismo’. Os tropicalistas não desdenharam este aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção, estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria da canção. [...] O trabalho dos tropicalistas não fazia distinção, assim, entre o emprego das técnicas, tornadas possíveis pela situação industrial e o envolvimento comercial, e a crítica da sociedade e da produção artística. Não lhes era possível apropriar-se dos recursos eletrônicos e, ao mesmo tempo, separar-se do sistema de produção que lhes oferecia esses recursos.” (Celso Favaretto. *Tropicália Alegria Alegria*, 1995). [**ligado a**: Cinema Novo; Teatro Oficina; Tropicália].

TROPICAMP 1 *conceito adjacente* Em 1971, residindo em Nova York, HO continua refletindo acerca do sentido de Tropicália (as imagens, o sensorial, a questão do consumo). Observa como o mito do Latino-americano é absorvido e difundido pela cultura pop e camp norte-americana. O artigo que escreve sobre Mario Montez (para Torquato Neto, 12/10/1971) analisa a formação desses clichês que chama de “pré e pós Tropicália”. **1.1** HO tinha planos de convidar Mario Montez para fazer Carmen Miranda; essa performance seria realizada dentro dos para Penetráveis de subterranean TROPICÁLIA PROJECTS. **DE HO:** “TROPICAMP é parte do que chamo TROPICÁLIA-SUBTERRÂNIA: no meu PROJETO 1 CENTRAL PARK, incluo numa área de performance, MARIO MONTEZ fazendo CARMEN MIRANDA + outras coisas: um amálgama também: esquemas, migalhas de síntese — porisso, dando um pulo até 71, quero falar nessa personificação antológica”. (“MARIO MONTEZ, TROPICAMP”, 12-15/10 de 1971) [**ligado a:** América Latina; Cultura de exportação; Performer; Pop Art; subterranean TROPICÁLIA PROJECTS; Tropicália; Subterrânia].

TV 1 *célula constitutiva* Um aparelho de TV ligado se encontra no final do Labirinto de *Tropicália*. A partir daí, HO não cessa de se reportar a essa inclusão tecnológica para discutir uma série de problemas referentes à imagem. [**ligado a:** Aldeia global; Babylonests/Hendrixsts; Penetrável; Representação; Supermedia; Tropicália].

underground 1 *contexto* HO mergulha na cena cultural *underground* tanto em Londres quanto em Nova York. Isso significa basicamente conhecer o grupo Exploding Galaxy de Londres e figuras míticas do *underground* norte-americano, como os astros que atuam nos filmes de Andy Warhol e o cineasta Jack Smith. Em carta para Lygia Clark (14/05/1971), narra a origem desses novos contatos; mas, sobretudo, conta o quanto ficou impressionado com a vida e a obra de Jack Smith, “uma espécie de Artaud do cinema”, cujo *loft* de dois andares era um “labirinto de coisas inacreditáveis”, incluindo “projeção de slides com trilha sonora, uma espécie de quase-cinema que foi incrível; Warhol aprendeu muito com ele, quando começou, e tomou certas coisas que levou a um nível diferente, é claro”. Todo esse fascínio será absorvido na conceituação cada vez mais cerrada da anulação da distância entre espectador e Performance. **DE HO:** “O filme que mais me impressionou em todos os tempos foi *Chelsea Girls* do Warhol, procure vê-lo quando passar aí; é um filme *underground* (só vi 3 horas dele, mas o original possui 6), a linguagem se desintegra, é a coisa mais americana do

mundo. Warhol é muito maior em cinema do que na época das proposições Pop (caixas de sabão, Marilyn 30 vezes, etc.)”. (“Carta à Lygia Clark”, 23/12/1969). [ligado a: Performance; Quase cinema] **2** *conceito adjacente* HO se auto-define o “underground da América latina”. [ligado a: América Latina; Barracão; Subterrânia].

Vanguarda no Brasil 1 *conceito de base* Em novembro de 1966, HO escreve um texto acerca da situação da vanguarda no Brasil. Procura uma especificidade da produção brasileira, diferenciando-a das tendências internacionais do momento, notadamente da Pop Art e do Novo Realismo. A argumentação de HO remonta a vários pressupostos histórico-estéticos que considera importantes, notadamente a ruptura do quadro efetuada pelo Neoconcretismo que propiciou a passagem para uma estrutura ambiental. Mas a ênfase é dada ao conceito de Nova Objetividade. Segundo HO, o que caracterizaria a Vanguarda no Brasil não é mais dar uma contribuição de ordem estética (em função dos materiais empregados pelos artistas, por exemplo), mas propiciar a participação do espectador por meio de “proposições para a criação”. HO insiste na “mobilização coletiva”, entendendo que, diferentemente das vanguardas européias, a Vanguarda no Brasil não é um fenômeno de elite. **DE HO:** “A participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio do que se poderia chamar de ‘proposições para a criação’, que culmina no que formulei como antiarte. Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da ‘arte’, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de ‘experimentar a criação’, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado. Não se trata mais de definições intelectuais seletivas: isto é figura, aquilo é pop, aquilo outro é realista — tudo isto é espúrio! O artista hoje usa o que quer, mais liberdade criativa não é possível. O que interessa é justamente jogar de lado toda essa porcaria intelectual, ou deixá-la para os otários da crítica antiga, ultrapassada, e procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de ‘experimentar’, de deixar de ser espectador para ser participador.” (“Situação da Vanguarda no Brasil (Propostas 66)”, Novembro de 1966). [ligado a: Ambiental; Antiarte; Cinema Novo; Cultura de exportação; Experimentalidade brasileira; Nova Objetividade Brasileira; Novo Realismo; Participador; Pop Art; Propositor; Supra-sensorial; Vivencial].

Virtual 1 *proposição* Desde o início dos anos 1960, HO deixa de conceber a obra como algo a ser afixado no plano da parede. A palavra “virtual” é introduzida acompanhando o “desenvolvimento nuclear da cor”, fenômeno que faz com que a cor se movimente virtualmente além do suporte. HO analisa a pintura como um fator “espácio-temporal”. A “mobilidade virtual” no espaço pictórico se opõe à “imobilidade contemplativa”. **1.1** O Virtual adquire outro sentido com a possibilidade do espectador entrar no “espaço real” da obra. Esta se desdobra “virtualmente” no sentido temporal, como é o caso com o Penetrável, cuja estrutura labiríntica tem um caráter móvel articulado por meio de placas rodantes. **1.2** O sentido do Virtual coteja o sentido do Vivencial. Isto é, a percepção de uma cor dentro de um ambiente construído, não obedece nenhuma finalidade decorativa ou arquitetônica, mas pretende exprimir uma vivência. A respeito de *Projeto Cães de Caça*, HO escreve: “São como se fossem afrescos móveis, na escala humana, mas, o mais importante, *penetráveis*. A estrutura da obra só é percebida após o completo desvendamento móvel de todas as suas partes, ocultas umas às outras, sendo impossível vê-las simultaneamente.” (28/08/1961). **[ligado a:** Labirinto; Núcleo; Participador; Penetrável; Projeto Cães de Caça; Vivencial].

Vivencial 1 *contexto* Para compreender a incidência do Vivencial no programa de HO, é preciso remontar ao estudo da percepção das formas do crítico Mário Pedrosa e, ainda, à incidência da Gestalt e da Fenomenologia sobre a ruptura Neoconcreta. Como no Existencialismo, o conhecimento depende da experiência, de um engajamento e uma participação. Esta noção de experiência (ou Vivencial) remete a um “mundo vivido” (o *Lebenswelt* do filósofo alemão Edmund Husserl) e a um “ser/estar no mundo” (*In-der-Welt-Sein* do também filósofo alemão Martin Heidegger). **[ligado a:** Movimentos Concreto e Neoconcreto]. **1.2** *proposição* Com Ordens de trabalhos em que o Participador é convidado a uma possibilidade de percepção ativa (*versus* contato não-contemplativo com um objeto fechado em si mesmo e acabado, entregue pronto para o consumo), é possível fazer da prática artística um veículo capaz de despertar sensações de vida. Proposição vivencial designaria um mundo que não se circunscreve exclusivamente à razão, um mundo aberto ao “lance de dados”. **[ligado a:** Arte-Totalidade; Coup de dés; Parangolé; Participador; Supra-sensorial; Whitechapel Experience].

Vontade construtiva 1 *conceito* Usado também como “sentido construtivo”. VER CONSTRUTOR.

Whitechapel Experience 1 *manifestação ambiental* É assim que HO se referia ao maior conjunto de trabalhos que reuniu em vida: “experiência”, mas não “exposição”. Teve lugar em Londres (fev-abr. de 1969), na Whitechapel Gallery, espaço de aproximadamente 30 x 15 metros, com pé direito de cinco metros. Em anotações que precedem a abertura, escritas no dia 14/01 daquele ano, a matriz conceitual de HO é o Crelazer: “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.” A montagem na galeria foi o resultado de um “trabalho comunitário”, escreve ainda HO, em notas de 27/01, contando que recebeu total liberdade da parte de seu diretor, Mark Glazebrook, em cuja casa ficou hospedado. Após essa exibição, HO leva seus projetos para a Universidade de Sussex. Cada vez mais avesso à institucionalização da arte por meio de retrospectivas, HO declara que sua produção vem esbarrando na impossibilidade de se adequar a formatos expositivos (de galerias ou museus). Momento decisivo, a partir do qual HO desenvolve uma série de reflexões acerca da situação *underground* da criação experimental no Brasil, alavancando a proposição Subterrânia. [ligado a: Crelazer; Éden; Experimental; Subterrânia; Tropicália].

Woodstock 1 *contexto* Lendário festival de Rock que aconteceu no Estado de Nova York (Estados Unidos) e teve início no dia 15/08/1969, com astros como Bob Dylan, Janis Joplin e Jimi Hendrix. As apresentações eram praticamente ininterruptas durante os três dias do festival, que reuniu cerca de 450 mil pessoas. **1.1** Inspirados em Woodstock, foram realizados muitos espetáculos com objetivos de aglutinação de um grande público ao ar livre. HO referia-se ao acontecimento empregando a expressão Woodstock Nation, ressaltando seu caráter participativo no grito da multidão e na “comunidade do corpo em dança”, isto é, em êxtase. Nesse período, dizia estar mais interessado na produção musical do que nas artes plásticas. A aceção de Mário Pedrosa para Exercício experimental da liberdade adquire então outra ressonância. [ligado a: Aldeia global; Comportamento; Crelazer; Éden; Exercício experimental da liberdade; Ídolo; Manifestação ambiental; Mundo-abrigo; Rock].

Woodstockhausen 1 *conceito adjacente* A obra do compositor alemão Karlheinz Stockhausen tem uma importância fundamental para o grupo de poetas concretos nos anos 50; é também uma referência freqüente nos escritos de HO, notadamente durante a elaboração das CCs em 1973. **EXCERTO:** “Stockhausen, multimúsico, mais aberto e desmesurado, explorou praticamente todas as linguagens sonoras abertas pelas mídias eletroacústicas. Suma

de todas as pesquisas anteriores, *Hymnen* (1966-67/1969), obra concreto eletrônica, incorpora hinos de inúmeros países, da Internacional e da Marselhesa (até oito vezes mais lenta que o original) a hinos africanos, tornados menos reconhecíveis ou irreconhecíveis pelo tratamento sonoro, com intervenções dos mais variados sons e ruídos (aves, avião, navio, flamenco, vozerio coletivo, conversas, respiração, numa pasta distorcida de sons fugidios ('algaravia internacional de rádio em ondas curtas', na expressão do compositor) misturados a sons eletrônicos. Na primeira parte, dominada pela Internacional, uma litania em torno da palavra 'vermelho' em várias línguas, de arrepiar. No mais, uma arrebatadora viagem sonora em que eletrônica pura e sons/ruídos do cotidiano se interpenetram com uma consistência que não encontramos nas colagens lineares da *musique concrète* de marca francesa. Consciente ou inconscientemente, Jimi Hendrix, no Festival de Woodstock, 'desafinando' e arrebatando aos uivos lancinantes de sua guitarra elétrica o *Star Splanged Banner* (Sousândrade, antes: 'Em farrapo Bandeira Estrelada se viu') deu uma bela resposta intuitiva à provocação dos *Hymnen*. De uma carta a Caetano, então em Londres (15/10/1970): 'comprei o woodstock no dia da morte de jimi. estava ouvindo aquelas coisas todas sem grande entusiasmo quando cheguei no jimi. tive aquele choque de emoção. pois o antihino de jimi era a réplica barbárica do pensamento popbruto aos hymnen stockhausenianos corroídos pela microfonia e pelas ondas de estática do rádio. woodstockhausen! estava nesse contentamento de redescoberta, eram umas 8 da noite, quando meu filho mais moço veio dizer q a TV estava noticiando a morte de jimi'." (Augusto de Campos. Folha de S. Paulo, caderno Mais!, 17/06/2001) [**ligado a: CALL ME HELIUM; COSMOCOCA** — programa in progress; Poesia concreta; Rock; Woodstock].