

DANIEL CASSIN DUTRA ALVES



H₂ O₂

**HÉLIO POR HÉLIO;
OITICICA PÓS OITICICA**

EBA – UFMG
Belo Horizonte – 2007

DANIEL CASSIN DUTRA ALVES

H2 O2

**HÉLIO POR HÉLIO;
OITICICA PÓS OITICICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes – UFMG –, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Orientação: Prof. Dra. Yacy-Ara Froner

Co-orientação: Profa. Dra. Lúcia Pimentel

EBA – UFMG
Belo Horizonte – 2007



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes – UFMG –, de autoria de Daniel Cassin, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra Marília Andrés

Profa. Dra Maria Angélica Melendi

Profa. Dra Yacy Ara Froner

Belo Horizonte, 30 de novembro de 2007

AGRADECIMENTOS:

Aos familiares.

À orientadora Prof. Dra. Yacy-Ara Froner que desde sempre abraçou o projeto, pelo incentivo e participação por meio de tempo móvel, instável ou disparatado.

À co-orientadora Prof. Dra. Lúcia Pimentel que tem participado desse trabalho desde 2002 e que sempre se dispôs a esforços, compreensão e envolvimento com a pesquisa.

Rafael Martins, que sempre se dispôs a leitura deste trabalho, dando sugestões de bibliografia, informatização, digitalização, pesquisa de campo, dentre outras contribuições de suma necessidade para que esta pesquisa se realizasse.

Daniel Saraiva, pela contribuição bibliográfica, discussões relacionadas aos textos e apoio técnico.

Professores da EBA pelos quais fui aluno e outros funcionários dessa escola que desde 1997 participaram do processo discente. Assim como os professores da FALE, FAFICH e FAE que participaram.

Ao meu pai Antonio.

À minha mãe Marília Gradisse, pela ajuda e apoio em tempo integral.

Somente a partir da suprema força do presente tendes a o direito da interpretar o passado: somente na mais intensa tensão de vossas qualidades mais nobres desvendareis o que há no passado digno de ser conhecido e conservado. O igual o pelo igual! De outro modo, vós conduzireis o passado para baixo juntamente convosco.

Friedrich W. Nietzsche

RESUMO

Essa dissertação realiza um estudo acerca das atuais exposições e condições de leitura dos trabalhos de Hélio Oiticica. A questão é discutir como ocorre a exposição dessas obras e qual o contraponto desses projetos em relação aos depoimentos do autor. Iremos, com isso, abordar, a partir de um determinado recorte de sua obra, uma questão mais ampla, que se estende nas relações entre as neovanguardas dos anos sessenta e sua atual recepção e encenação pelas instituições artísticas de hoje: Hélio por Hélio; Hélio pós Hélio. Foram eleitos por objeto de estudo alguns textos produzidos pelo artista e textos curatoriais de vários críticos relativos às exposições póstumas de Hélio Oiticica. A abordagem propõe um estudo sobre os textos de Hélio Oiticica por Hélio Oiticica e de Hélio Oiticica redefinido por estratégias curatoriais contemporâneas. Num primeiro momento são analisados os textos que Oiticica escreveu sobre os *Parangolés*, presentes nos livros, catálogos e em manutenção pelo Programa Hélio Oiticica. Num segundo momento, é discutido o *Hélio pós Hélio*, ou seja, os textos produzidos por críticos e curadores relativos às remontagens dos trabalhos de Hélio em exposições póstumas.

ABSTRACT

This dissertation carries through a study concerning the current exhibitions and conditions of reading of works Hélio Oiticica. The question is to argue as the exposition of these workmanships occurs and which the counterpoint of these projects in relation to the depositions of the author. We will go, with this, to approach, from one definitive clipping of its workmanship, a ampler question, that if extend in the relations between neoavanguardes of the Sixties and its current reception and stage for the artistic institutions of today: Helio for Helio; Helio after Helio. Some texts produced for the artist and curator texts of some relative critics to expositions had been electing for study object the posthumous Hélio Oiticica. The boarding considers a study on and texts Hélio Oiticica for Hélio Oiticica and Hélio Oiticica redefined for contemporaries curator actions. At a first moment the texts are analyzed that Oiticica wrote on the *Parangolés*, gifts in books, catalogues and in maintenance for the Program Hélio Oiticica. At as a moment, the Helio after Helio, or either, the texts produced for critics and relative custodians to the re-assemblies of the Helio works are argued in posthumous expositions.

Lista de Imagens

1. *Parangolé*, Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992, foto Acervo HO pág. 28
2. Merzbau pág. 29
3. Morro da Mangueira, Rio de Janeiro, 1965, foto Acervo HO pág. 32
4. Romero veste *Parangolé*, Nova York, 1972, foto Hélio Oiticica pág. 35
5. Nildo da Mangueira veste *Parangolé*, Rio de Janeiro, 1964, foto acervo HO.
..... pág. 38
6. Bólides, Rio de Janeiro, 1964, foto César Oiticica Filho..... pág. 39
7. Penetráveis, Rio de Janeiro, 1977, foto César Oiticica Filho pág. 39
8. Éden, Whitechapel Experience, Londres, 1969, foto do catálogo da
Exposição..... pág. 39
9. Hélio Oiticica e Torquato Neto, Whitechapel Experience, 1969, foto do
catálogo da exposição pág. 40
10. Imagem do texto Barnbilônia, Nova York, 1971, foto acervo HO pág. 48
11. Bob Dylan..... pág. 54
12. David Bowie, capa de *The Man Who Sold The World*, 1973 pág. 64
13. David Bowie..... pág. 65
14. Capa de *Velvet Underground and Nico*, Nova York, 1967, técnica mixta de
Andy Wahrol..... pág. 66
15. Capa de *Transformer* de Lou Reed, Nova York, 1972, foto de Mick Rock
..... pág. 66
16. Contra – Bólide, *Devolver a terra a Terra*, 1979, Rio de Janeiro, Foto arcervo
HO... Pág. 86
17. Contra – Bólide, *Devolver a terra a Terra*, 1979, Rio de Janeiro, Foto arcervo
HO... Pág. 86

18. Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1992, foto acervo HO... Pág. 89
19. Relevos Espaciais e Bilaterais, Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam, 1992, foto de Bob GoedeWaagen.....pág. 121
20. Parangolés, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1992, foto AcervoHO..... Pág. 123
21. Cosmococas, 1973, Wexner Center for the Arts, 2002, foto de Richard K. Loesch... Pág. 125
22. Centro de Artes Hélio Oiticica., Rio de Janeiro, 1992, Foto do Acervo HO... Pág. 128

SUMÁRIO

Resumo.....	vi
Abstract.....	vii
Introdução	11
Capítulo I:	25
Hélio por Hélio: a Base Underground das Experimentações	
Capítulo II:	49
Babylonests: A Cor do Som	
Capítulo III:	85
Oiticica pós Oiticica	
Conclusão	130
Bibliografia	139

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo realizar um estudo acerca das atuais exposições¹ e condições de leitura, dos trabalhos de Hélio Oiticica. A questão é discutir como ocorre a exposição dessas obras e qual o contraponto desses projetos em relação aos depoimentos do autor. Com isso, aborda-se, a partir de um determinado recorte de sua obra, uma questão mais ampla, que se estende nas relações entre as neovanguardas dos anos sessenta e sua atual recepção e encenação pelas instituições artísticas de hoje: *Hélio por Hélio; Hélio pós Hélio*.

Assim, mesmo reconhecendo as singularidades das práticas de Oiticica, seremos levados a aproximá-la de uma questão que não se limita somente à sua obra. Esta questão é: como ocorrem as atuais exposições de obras, a partir de premissas como “o convite à participação” e a fusão entre “arte e vida”? A idéia que perpassa é que, longe de suprimir a arte, essas vanguardas criaram um novo campo de possibilidades para a atuação artística. São apontadas, dessa maneira, as relações da obra de Hélio Oiticica com as instituições e práticas museológicas e curatoriais contemporâneas, além de observar em que medida a obra de Hélio e as neovanguardas vêm sendo reconfiguradas pelo modo de exibição na arte contemporânea.

Foram eleitos por objeto de estudo alguns textos produzidos pelo artista e textos curatoriais de alguns críticos relativos às exposições póstumas de Hélio Oiticica. A abordagem propõe um estudo sobre os textos de Hélio Oiticica por Hélio Oiticica e de Hélio Oiticica redefinido por estratégias curatoriais contemporâneas. Num primeiro momento vamos analisar alguns dos textos que Oiticica escreveu sobre os *Parangolés*, presentes em livros, catálogos e em

1. Entenda-se por atuais exposições os projetos curatoriais póstumos e aqueles desenvolvidos pelo Centro Cultural Hélio Oiticica. Este material será discutido na escritura da dissertação.

manutenção pelo Programa Hélio Oiticica. Num segundo momento, vamos analisar o Hélio pós Hélio, ou seja, os textos produzidos por críticos e curadores relativos às remontagens dos trabalhos de Hélio em exposições póstumas.

A leitura das obras e textos do artista toma como referência, aqui, uma base musical, pouco explorada e pesquisada, que norteia a pesquisa: a relação de Hélio Oiticica com o rock'n'roll. O rock permitiu ao artista vislumbrar uma saída para o Programa Ambiental enquanto dispositivo de construção de um cotidiano experimentalizado. Esse viés é experimentado por Hélio em Nova York a partir da mudança de estratégia artística que representou o conceito "pós-Tropicália" de *Subterranean*. Aborda-se a partir dessa nova referência musical e comportamental sua produção nova-iorquina que é uma mistura de planos e projetos contidos em cadernos, cartas, desenhos, fotografias e filmes. Todo esse processo tomava como base a mistura de "sexo, drogas e rock'n'rol" se afastando dos setores mais reacionários e conservadores, tanto de esquerda quanto de direita. O artista dentro desse contexto, nunca parou de trabalhar embora encontrasse dificuldades para encontrar apoio para seus novos projetos. As experiências com as capas *Parangolé* iniciadas no Morro da Mangueira são estendidas a partir dessa nova base musical, são colocadas questões de identidade e de nossos papéis enquanto seres coletivo-individuais e espectador/participante (BRETT, 1992, p.223). O trabalho da artista dentro dessa perspectiva mantinha-se afastado das instituições.

A experiência com a Mangueira foi essencial na derrubada de preconceitos sociais de barreiras, grupos, classes, constituindo para o artista como uma experiência vital. Através dessa experiência o artista inicia um trajeto que não prescinde de uma necessidade de desinibição intelectual. Seria o passo para a procura daquilo que o artista chamou de mito, uma retomada desse mito e uma nova fundação em sua arte (OITICICA, 1986, p.73). Foi o início de uma experiência social cujo rumo era desconhecido para o artista. A experiência iniciada com a Mangueira através da dança e do samba forjou

uma preocupação com a idéia do ato corporal em contínua transformação. Além disso, essa experiência foi fundamental para a posição ética dos *Parangolés* e dos desenvolvimentos da *Anti-arte Ambiental* que vieram posteriormente (OITICICA, 1986, p.82).

Após as experiências com *Éden* e a *WhiteChapel Experience* (1969) e de sua mudança para Nova York (1970) o artista se afasta das instituições artísticas e se interessa por manifestações coletivas e práticas de grupos minoritários que vivem em Nova York. Continua a fundir cor-estrutura-dança, propondo um novo sentido para o desempenho através do *Parangolé*. O artista se interessa por concertos de rock e por pequenas ações inseridas no cotidiano.

Nesse momento, em meados dos anos 1970, o *Parangolé* passa por uma fase de necessidade de desmitificação². Acelerando o processo que redundava na conversão do participante em proponente, os *Parangolés* são convertidos em *Parangoplays*, apresentando algumas diferenças em relação aos *Parangolés* desenvolvidos em ações no Brasil. As peças apresentam uma verticalidade que dialoga com os arranha-céus de Nova York. Os *Parangolés* parecem se fundir com o conceito de *Bólido* compondo uma simbiose ambiental, a partir da criação de um corpo-ciente (LAGNADO, 2002, p.73). Nesse momento o artista inicia um diálogo com as minorias e com as comunidades que vivem à margem na cidade de Nova York. Além disso, suas ações são pensadas dentro do fenômeno contra-cultural do rock, desdobrando a “necessidade de desintelectualização” iniciada com o samba.

Oiticica foi um artista com uma produção extensa e múltipla, que anotou obsessivamente tudo a respeito dos seus trabalhos. Esses documentos compõem o *Arquivo HO*,³ constituído de notas, escritos, artigos e cartas. Nesse

2. O artista grafou esse termo dessa maneira para que não se confunda com desmistificação. Essa grafia ressalta a dimensão mítica e ritual dos *Parangolés* e das ordens do Programa Ambiental.

3. Boa parte desse Arquivo HO pode ser encontrada no site do Itaú Cultural (www.itaucultural.org.br) e em manutenção pelo Programa Hélio Oiticica. Nele podemos encontrar informações sobre instruções de montagem e sobre a grafia do léxico de termos criado pelo artista, já que Oiticica fazia questão de que fossem grafados dessa

conjunto de escritos pode-se destacar a presença de cadernos, diários, além dos *Newyorkaises* (1973), conglomerado de textos, nunca finalizado, abordando diversos tópicos, onde são coladas anotações, notas, recortes de jornal e fragmentos. Nele podemos ver anotações de trabalhos da fase nova-iorquina como o *RAP in progress*, *Subterranean TROPICÁLIA Projects* e sobre a reinvenção dos *Parangolés*, chamados agora de *Parangoplays*. Oiticica inventa um novo léxico de conceitos, anotações de trabalho que compõem uma escritura teórica-prática. Seus escritos se dividem em cartas e notas focadas em problemas de posições artísticas. Neles podemos encontrar instruções de publicação e instruções de montagem. Além disso, existem nesses escritos vários projetos de trabalhos, alguns executados, outros nunca colocados em prática e outros que não se sabe se foram executados.

Segundo Lisette Lagnado (2002), o *Programa Ambiental* não somente muda qualquer entendimento das instituições culturais, mas se torna uma ferramenta essencial para discussão do espaço público. O caráter coletivo do seu *Programa Ambiental* é garantido pelo sentido de participação, que livra o programa dos impasses da teoria negativa das vanguardas e sua pretensa autonomia, mas aventa um plano ético que exige um devir ativo em constante transformação. As capas dependuradas em museus num cabide seriam objetos vazios e estéreis já que necessitam da participação do espectador para ativá-las. As ordens que compõe o *Programa Ambiental* se desenvolvem nas palavras de Oiticica, *in progress*, em desenvolvimento contínuo, sem a colocação de um ponto. As anotações passam a privilegiar os dois pontos e as setas na apresentação da escritura, com o objetivo de deixar o projeto em expansão continuada (LAGNADO, 2002, p.63).

Os *Parangolés* se aventam como uma necessidade de constante

maneira, pois não podem ser confundidos com palavras parecidas ou homônimas, correndo o risco de uma interpretação equivocada. Alguns desses textos, principalmente os que se referem aos *Parangolés*, auxiliaram o desenvolvimento do presente estudo. Seguiremos, dessa maneira, as instruções de grafia dos textos. Vamos nos referir a esses textos através da expressão Arquivo HO.

transformação e inauguração de novas ordens ambientais. As ordens para Oiticica não estão estabelecidas *a priori*, mas são criadas segundo uma necessidade circunstancial crescente. Os *Parangolés* são o dispositivo teórico prático que dispara relações em constante devir, além de lançar uma posição ética no Programa. Oiticica já anuncia essas características no texto *Bases Fundamentais do Parangolé*, de 1964:

Há como que uma hierarquia de ordens na plasmação de Núcleos, Penetráveis e *Bólides*, todas elas, porém dirigidas para essa criação de um mundo ambiental onde essa estrutura da obra se desenvolva e teça a trama original. A participação do espectador é também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte em geral: é uma participação ambiental por excelência. Trata-se da procura de 'totalidades ambientais' que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano etc. Essas ordens não estão estabelecidas *a priori*, mas se criam segundo a necessidade criativa nascente (OITICICA, 1986, p.69).

Em Nova York os *Parangolés* passam por uma fase chamada por Oiticica de *desmistificação*. Nessa fase ocorrem várias somas, simbioses: o ambiente se funda no circunstancial e na rua, resultando em *Parangoplay*, síntese crítica da performance e da dança. O *Parangolé* vertido em *Parangoplay* sofre algumas transformações. Segundo Lagnado (2002) Oiticica denomina, a partir de 1972, seus programas de *Programas do Circunstancial*. Várias experiências são realizadas no cotidiano, algumas delas dentro do metrô nova-iorquino. Fotografias são tiradas em frente os arranha-céus da *Big Apple* com modelos vestindo o *Parangolé*. O projeto envolve a transgressão contínua do cotidiano permitindo o contínuo refazer-se, através do uso e da ação do participante agora vertido em propositor (LAGNADO, 2002). Com o *Parangolé* Oiticica ambiciona um programa de implantação do *Crelazer*⁴ radicalizando no Programa o seu caráter político e testando suas proposições na rua para além das instituições artísticas. É o "Além da Arte" almejado pelo Programa desde as

4. Experiência e conceito que envolvia várias Ordens (Penetráveis, Bólides, *Parangolés*) e que tecia uma crítica ao lazer repressivo das sociedades capitalistas. Essa crítica foi inspirada em Marc use no livro "Eros e Civilização".

experiências na galeria *Whitechapel* e com *Éden*, experiências síntese das ordens ambientais levadas a cabo em 1969.

Por terem sido realizadas fora do Brasil e por Oiticica ter se afastado do circuito artístico, pouco se sabe dessas experiências. Boa parte da historiografia brasileira e internacional se concentra nos trabalhos desenvolvidos nos anos 1960 e em algumas experiências dos anos 1970, como *Cosmo cocas*. Existem menções aos *Parangolés* produzidos nos anos 1970, mas não existe um estudo aprofundado sobre isso, por conta da dificuldade de disponibilidade de materiais e documentos sobre o assunto. Ao que tudo indica poucas instituições realizaram exposições utilizando essas peças e poucos ensaístas escreveram a seu respeito. Levando-se em conta o viés ético e experimental desta obras, além da crescente escalada da memória no ocidente, a veiculação das obras de vanguarda pelas instituições, indicada por Andreas Huyssen (1996), gostaríamos de levantarmos algumas questões: como os textos curatoriais discutem Hélio Oiticica? Quais são os critérios de exibição dos *Parangolés* e de outras obras do artista? Devem ser remontados seguindo as instruções do artista ou os curadores devem seguir seus próprios critérios para a montagem? Devem permanecer enquanto texto e imagem fotográfica no Arquivo HO? Como exibir uma obra que propunha uma experimentação em contínua transformação, mantendo-se afastada das instituições artísticas? De que maneira os textos autorais de Hélio podem solucionar (ou não) esse enigma?

Não se oferece aqui uma resposta para essas questões. A intenção é antes suscitar dúvidas do que responder as questões que permeiam o problema. Esse problema é insolúvel e é debatido com veemência desde a morte de Hélio.

O presente estudo propõe uma investigação dos textos de Hélio Oiticica sobre os *Parangolés*, principalmente os produzidos em Nova York e de textos curatoriais de exposições póstumas, mantidas e coordenadas pelo Programa

Hélio Oiticica. Partindo do preceito da recodificação e das novas condições de leitura dos trabalhos de Oiticica, estabelecemos a relação entre um trabalho com um sentido de participação ético/político e as instituições artísticas que cuidam de sua manutenção. Para isso contamos, principalmente, com a Tese de Doutorado de Lisette Lagnado, "O Mapa do *Programa Ambiental*" (2002), e os escritos de Waly Salomão em "Qual é O *Parangolé*?" (1996), textos fundamentais sobre o período e a obra abordada, rastreando referências sobre o objeto de investigação. Além disso, são tomados como referência os trabalhos e o acervo mantido pelo Itaú Cultural, o Programa Hélio Oiticica e o Centro de Arte Hélio Oiticica instituições responsáveis pelo Arquivo HO e que possuem um acervo de obras relevante do artista.

No primeiro capítulo as noções de ética/estética/práticas de si foucaultianas são relacionadas com os *Parangolés* ou *Parangoplays*, e os documentos relativos a essas obras, nosso objeto de estudo. Num primeiro momento realizamos uma leitura de certos aspectos éticos da obra de Hélio situados ênfase de vanguarda de transformação cultural do cotidiano. As noções de Foucault e Deleuze são usadas para ressaltar os aspectos éticos dos *Parangolés*. Essas noções são relacionadas com os textos que acompanham os *Parangolés* e estão presentes nos arquivos HO. Outros textos de apoio utilizados são os textos de Lisette Lagnado, coordenadora do Arquivo Hélio Oiticica.

Dois vértices saltam dessas indagações: o caráter ético das proposições de Hélio e a relação das obras de vanguarda com as instituições. Como já colocado acima o artista anotava obsessivamente tudo sobre o seu trabalho desde o início do seu percurso. Essa prática continuou junto com a mudança para os Estados Unidos. Como já citamos o artista se afasta de exposições, repudiando o sistema de arte. Sua atividade passa a ser *Subterrânea*, dedicando-se à constituição de *Newyorkaises*, livro conglomerado reunindo seus novos projetos. Ao mesmo tempo em que desenvolve essa pesquisa, ocorre uma saída do seu trabalho para o espaço ambiental, aproximando-se,

em alguns aspectos, de artistas de seu tempo, como Robert Smithson e Gordon-Matta Clark. Os escritos de Oiticica formam o Arquivo HO onde impera uma prática artística baseada na experimentação. O artista vai com isso dando “adeus ao esteticismo”, recusando as tradicionais operações artísticas

Oiticica não foi apenas um teórico de seu próprio trabalho, mas também de muitos interlocutores, diretos ou distantes. O Arquivo HO compreende tipos variados de documentos: agendas, cadernos com pautas e folhas soltas, ora escritas à mão, ora datilografadas. Os assuntos se agrupam em dossiês temáticos, com estudos, plantas ou maquetes para a construção de um trabalho, roteiros para performances e filmes, homenagens e fotografias de artistas que ele acompanhava; anotações para artigos em andamento, para não falar dos rascunhos em diferentes estágios; versões preparativas e definitivas, sempre com muitas cópias, iguais ou modificadas; transcrições de livros de Oiticica estavam lendo, formando adendos invariavelmente repletos de instruções de toda sorte (LAGNADO, 2002, p.13).

Nos anos 1960 e 70, Oiticica utilizou fichários e cadernos, suportes privilegiados para artistas, como Andy Warhol (1928-1987) e Vito Acconci (1940-). Assim, Oiticica também pertence à tradição de artistas apegada a registros documentais, anotações de rua, notas e outras anotações obsessivas feitas no Ônibus e datilografadas em papel carbono. Os documentos que ele criou registravam sobre o nome *NTBK*.⁵ Além disso, usava a carta como dispositivo de comunicação, pontuando várias fases do seu processo. O artista usou o termo diário para reunir certas idéias e impressões do cotidiano.

Esse diário é para mim, desenvolvimento de pensamentos que me afligem noite e dia, mais ou menos imediatos e gerais. Não sei se há continuidade de um dia para o outro ou se há fragmentação de assuntos ou idéias, o que sei é que é vivo documento do que quero fazer e do que penso. Para mim anotações e não formulações de idéias o que são mais importantes. São pelo menos, menos racionais e mais espirituais, cheias de fogo e tensão. Detesto formulações e dogmas. Chega de intelecto (OITICICA apud LAGNADO, 2002, p. 14).

No período em que vive em Nova York Oiticica privilegia uma escrita

5 *NTBK*: notebook, sem as vogais.

delirante que se alterna com sua escrita teórica. Esses textos compõem os *Newyorkaises* trazem, ainda, informações sobre a metrópole nova-iorquina e sobre o Brasil, através de expressões como *subsolo*, *sub America*, *subterrâneo* do desconhecido entre outros. Cunha a expressão *subterrânea* para fazer menção ao *underground* e a condição de país periférico do Brasil.

Algumas expressões eram formadas por radicais de algumas palavras e por sufixos diferentes para que não se confundisse com termos já existentes. Um exemplo é *Tropicália*, que reúne o radical "tropi", de tropical, com o sufixo "àlia". O artista procurava com isso não haver confusões com outros "ismos", tal como tropicalismo. Outras expressões como *propor-propor* e *cor-cor* eram grafadas apresentando certa redundância. O artista ainda cunhou todo um léxico que apresentava um rigor na grafia não podendo ser confundido com outros termos homônimos da arte contemporânea e que deviam ser transcritos da forma como estavam no texto: *Ambiental*, *Apropriação*, *Construtivo*, *Experimental*, e *Vanguarda Brasileira*. O artista faz questão de uma grafia rigorosamente demarcada a fim de ressaltar a diferença do seu Programa com outras práticas artísticas em vigor em seu tempo. Dessa maneira exige-se, através de instruções pra sua inscrição, assim como encontramos instruções de montagem para seu trabalho.

Esse conjunto de escritos compõe o Arquivo HO, documentos do Programa Hélio Oiticica. O Programa Hélio Oiticica é coordenado por César Oiticica, assim como o Arquivo Hélio Oiticica é coordenado por Lisette Lagnado à convite do Instituto Itaú Cultural. Essas instituições gerenciam esses documentos até então inéditos de Oiticica. A presente investigação se concentra nos *Parangolés* e nos escritos que os acompanham já que esses apresentam uma tentativa de saída para o ambiente, além de ser uma tentativa de se alcançar uma determinada posição ética (LAGNADO, 2002, p.17).

O segundo capítulo explora um novo aspecto da obra de Oiticica que poucas vezes foi abordado durante esse período dos anos 1970: as novas relações musicais e comportamentais estabelecidas com sua relação com o rock. Neste período Oiticica, vivendo em New York, se afasta do circuito oficial de artes e mergulha no *underground*. Suas proposições se radicalizam no sentido ético e na reconstrução do cotidiano e da vida. As noções de Mário Perniola (2000) e Michel Foucault relido por Gilles Deleuze (1990) são usadas para aprofundar aos desdobramentos de experimentações que partem de células germinativas ambientais que são os *Parangolés* e as novas formas de viver que são os *Babylonests*. Nesse tópico vamos apresentar alguns dos *Parangolés* nova-iorquinos e os princípios norteadores que regem sua experimentação, além de sua diferença em relação aos *Parangolés* produzidos no Brasil.

São abordadas as bases epistemológicas que se relacionam com o objeto de estudo para ressaltar estes aspectos. Utiliza-se para tanto algumas noções para abordar essas questões: A reflexão de Foucault sobre ética e subjetividade em livros como “Micro física do Poder” e a “Vontade de Saber” e a leitura que Deleuze (1990) realizou sobre ela.

Do duplo Foucault/Deleuze a noção de dispositivo dispara implicações relativas a seara da ética/estética/práticas de si. Foucault, ao levar a cabo as pesquisas genealógicas sobre o poder nas sociedades ocidentais modernas, a partir dos livros “Vigiar e Punir” (2002) e a “Vontade de Saber” (1999) desenvolvem uma reflexão inspirada principalmente em Nietzsche sobre a subjetividade moderna. Partindo do estudo da ética e da sexualidade dos gregos, passando por oradores como Sêneca, bem como pela pastoral da carne cristã, Foucault pensa uma ética que se aproxima da estética, onde o sujeito se ocuparia da estilística de si. Ao invés de ser o sujeito de uma moral que prescreve normas, doutrinas e regras, o indivíduo se lançaria na tarefa de produzir a si mesmo dentro de uma ética particularíssima que demanda um

cuidado de si. Os conceitos de dispositivo e ética/estética/práticas de si são ferramentas de leitura para obras que se abrem ao devir e a liberdade de experimentação.

No terceiro capítulo é realizada uma investigação sobre a atual relação das neovanguardas e o museu. Primeiramente, temos o fato, já apontado por teóricos como Hal Foster (1996) ou Andreas Huyssen (1996), de que, depois de todas as críticas à instituição artística, as inúmeras proclamações sobre a fusão da arte e vida parecem não ter suprimido o museu, mas antes, estendido suas fronteiras. Evidentemente, com estas ações não se suprimiu a instituição da arte, mas ainda assim tais ações promoveram um importante deslocamento de suas funções tradicionais. Assim, além de suas novas possibilidades de divulgação, também possibilitaram uma ampliação da instituição museológica. Investigamos, por meio dos teóricos estudados, as relações entre as obras como as de Hélio Oiticica e a instituições do sistema de arte. Essas relações são caracterizadas a partir da transformação do museu e a partir daquilo que Huyssen chamou de musealização, ou seja, a construção de uma sensibilidade museal que permeia e ocupa espaços maiores da experiência cotidiana (HUYSSSEN, 1997, p. 223).

A noção de passados presentes, proposta por Huyssen (2004, p. 10), usada para essa “verdadeira explosão do discurso da memória (um grande sintoma cultural das sociedades ocidentais) que presenciamos há quinze ou vinte anos”, aponta para uma modificação da experiência e a sensibilidade no tempo que causaram uma recodificação do passado, que se iniciou depois do modernismo. Dentro desse âmbito temos a principal herança e lição do *ethos* vanguardista: a transformação cultural do cotidiano (1996, p. 27). Se o museu não foi suprimido pelas vanguardas, pelo menos suas fronteiras foram estendidas e a possibilidade de contato do grande público com as obras vanguardistas e sua dimensão crítica também foi alargada.

Tanto política quanto esteticamente, hoje é importante reter

aquela imagem da unidade política e artística da vanguarda, atualmente perdida, e que pode nos ajudar a forjar uma nova unidade entre política e cultura, adequada ao nosso tempo. Já que se tornou mais difícil compartilhar a crença da vanguarda histórica de que a arte pode ser crucial para a transformação da sociedade, a questão não é simplesmente reviver a vanguarda. (...) Em vez disso, a questão é considerar a ênfase da vanguarda histórica na transformação cultural do cotidiano e a partir daí desenvolver estratégias para o contexto cultural e político de hoje (HUYSEN, 1996, p.27).

Essas noções são estabelecidas como critério de análise de exposições do conjunto de obras específicas de Hélio Oiticica. Dentro dessa problemática da memória nas sociedades contemporâneas, como uma obra de natureza citada logo acima é tratada? Dentro dessa perspectiva consideramos os *Parangolés* como obra e texto já que a existência material de alguns deles está comprometida. As instituições responsáveis pelo gerenciamento desses trabalhos os tratam assim. Isso se deve ao fato do artista ter exercido a construção da escrita, onde os textos e a práxis não cessam de se atravessa.

São analisadas algumas estratégias de exibição dos trabalhos de Hélio Oiticica. O objetivo é construir uma análise sobre as exposições mais recentes do trabalho do artista. Como estas re-exibições vêm recodificando o trabalho do artista? Quais os critérios para a re-exibição dos trabalhos? Quais as condições de recepção dos trabalhos neste novo contexto? Neste momento vamos nos apoiar nos textos curatoriais, utilizando a noção de passados presentes, ressaltando as estratégias museais e sua relação com a memória. Para isso recorre-se aos textos curatoriais de exposições póstumas presentes em catálogos. Recorre-se, ainda, ao Arquivo HO e aos trabalhos e acervos do Centro Cultural Hélio Oiticica e as instituições que cuidam desses trabalhos.

A obra de Oiticica após os anos 1990 vêm sendo re-exibida continuamente, tendo um grande prestígio internacional. Várias exposições foram realizadas tanto no Brasil quanto no exterior. Foram escolhidas como

objeto de análise as cinco principais exposições individuais realizadas entre 1992 e 2007: *Hélio Oiticica* (1992); *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia* (2002); *Cor, Imagem, Poética* (2003); *Quasi-Cinemas* (2002), *Body of Color* (2007). Como critério escolheu-se a relevância dessas exposições no que tange a apresentação do conjunto de sua obra, bem como a apresentação de aspectos nunca antes vistos ou exibidos para o grande público.

A leitura dos escritos de curadores de exposições póstumas, situados dentro da ênfase de vanguarda de transformação do cotidiano expõe as relações de poder-saber que permeiam as relações museais, além das novas condições de recepção dos trabalhos de Hélio.

Em suma trata-se de fazer-se revelar parte da obra de um artista que foi pouco explorada. A relação que esta estabelece com o atual espaço de exposição e com as instituições que cuidam de sua manutenção pode suscitar uma problemática que coloca em questão o elemento subversivo de suas instâncias e até a natureza dessas instituições que cuidam de sua manutenção. Colocar a questão de uma obra que avança para si a condição de vanguarda é colocar a questão do museu. As vanguardas dedicaram sua existência a destruição do museu e da instituição artística. As vanguardas, posteriormente, foram domesticadas pelos museus. Esses, quer queira ou não, são responsáveis por negociações simbólicas da memória e da sociedade. Talvez para nós restasse a tarefa de repetir diferentemente o *ethos* vanguardista e inventar estratégias para o nosso cotidiano. Como declarou Waly Salomão:

(...) o museu não está em crise o museu é uma crise. Hélio e suas criações demonstraram-se ossos duros de roer em relação ao museu. Museu, tradicional máquina de quebrar asperezas, de cooptação de abrandamento, de recuperação. Vitrine das máscaras esvaidas de suas potências mágicas. Em clara oposição a esta estratégia mumificadora, HO formulava no seu "programa ambiental" de julho 1966: "museu é o mundo; é a experiência cotidiana." Afirmção do peso da vivência e das máscaras plenas de suas potências cinéticas na balança da lição das coisas (SALOMÃO, 1996, p.53).

Vamos, dessa maneira, concentrar o foco no conjunto dos *Parangolés* e nos textos que dão sustentação aos trabalhos. Esses escritos, como já colocado, são os textos que Oiticica escreveu e teorizou os *Parangolés* e os textos de curadorias de exposições póstumas do artista.

CAPÍTULO 1

HÉLIO POR HÉLIO: A BASE UNDERGROUND DA EXPERIMENTAÇÃO

Um dos aspectos primordiais na obra de Hélio Oiticica é sua capacidade de construir nexos conceituais à sua obra. No Brasil, ele é um dos primeiros artistas a introduzir bases epistemológicas de teorias advindas das ciências humanas para a estruturação de seus trabalhos. Assim, o artista, paralelamente à sua produção, sempre buscou produzir textos que acompanhavam suas experimentações. Escritos, artigos, cartas, notas, anotações, Oiticica escrevia obsessivamente e essa escrita não se constituía como simples relato sobre as obras. Possuíam uma autonomia que as sustentava e mantinha-as independentes e ao mesmo tempo ligadas aos trabalhos. Vivendo em Nova York, Oiticica continua a escrever e constituir um arquivo que documenta suas experiências e indagações intelectuais. Experimenta uma vivência cosmopolita na cidade, e aproxima-se do grupo Concreto paulista a partir das características da escrita desenvolvida nesse período, que tem um caráter ideogramático. A esse conjunto de escritos o artista dá o nome de *Newyorkaises*.

Há vários textos produzidos pelo artista, principalmente aqueles que foram feitos durante sua estadia em Nova York (1970 – 1978), que procuraram explorar a definição ética do *Parangolé*. O *Parangolé* não pode ser circunscrito somente a um objeto, ao uso de uma capa. São assumidos pelo artista como ápice de descobertas dentro do seu Programa Ambiental, no que tange a possibilidade de desdobramento e atualização da ação em constante devir chamada por Oiticica de Anti-arte. Capas feitas no corpo, *Parangolé* injeta maior carga de improviso na sua confecção/feitura, assumem um caráter performático em New York, tornando-se *Parangoplays* e alargando seu campo

de ação. Além disso, são integrados na construção de situações urbanas, longe do circuito de arte, em proposições que remetem às construções de situações e propostas situacionistas.

Oiticica avança para suas proposições um caráter circunstancial, atuando ou projetando situações que aconteçam nas ruas da cidade, no cotidiano dos transeuntes e do seu cotidiano. Pretendiam inventar novos modos de vida ao invés de situar suas proposições como arte. Mantinha-se afastado dos circuitos artísticos, apesar de contar com uma bolsa do *Guggenheim* (1970). Constrói *Ninhos* (1970) na sua moradia, conhecida como *Babylonists*, onde recebem seus amigos e articuladores, como os irmãos Campos. Estabelece relações com a fauna marginal nova-iorquina. Suas experiências recebem influências das guerrilhas culturais em curso nos EUA, além da Internacional Situacionista, movimento que teve um impacto antes, durante e após 1968.

Pelo fato de afastar-se das promoções artísticas, muitos críticos no Brasil julgavam que seu trabalho estava estagnado e o artista decadente. O artista, no entanto, repotencializa suas invenções. Começa a se interessar por fenômenos da cultura de massa como cinema, TV, *underground* e estabelece novas relações musicais: nesse momento é o Rock n'roll que integra o Programa Ambiental e aponta para seu caráter circunstancial. É essa relação que apontamos na base de investigação dessa dissertação: o rock como dispositivo ético-político do Programa Ambiental.

Rock, como se sabe, é mais do que música. É uma máquina dionisíaca que agencia comportamento, imagem, som. Nos anos 1960 e 1970, o rock se integrava à revolução comportamental que assolava o planeta. É esse universo que interessava para Hélio. Novas relações musicais são constituídas por Hélio Oiticica, onde o rock assim como o samba identifica-se com comunidades marginais. Segundo Luiz Carlos Maciel, o rock atuou num nível sensorial, físico, sexual e em nível de comportamento:

O rock foi importante nesse nível sensorial porque mexeu com os corpos, fez com que eles se movessem. Até o rock dos anos sessenta você tinha que aprender os passos: mambo, *twist*, tango, *hully-gully*. Você tinha que saber dançar. O rock dessa década acabou com isso. Com ele todo mundo passou a dançar diretamente sem precisar aprender nada. Sem precisar saber. O rock dos sessenta transformou a dança numa coisa que a gente nasce sabendo, o que é verdade (MACIEL, 1982, p.78).

O rock e a contracultura apontavam para manifestações coletivas, onde a multidão se apresenta múltipla, plural, heterogênea e refratária à unidade política (PELBART, 2003, p.85). A música explode nesse período, realizando experimentações que a modificaram para sempre. Outras experiências são realizadas nesse período na pintura, cinema, teatro, dança, e que dava uma importância inegável para as ruas. A contracultura se apropriou do lixo mutante urbano, daquilo que vinha de baixo. Essa é uma das características mais importantes do underground e do rock: eles tinham um inegável apelo físico e sensorial. Porém, nesse período, o rock se alimentou de outras referências vindas da alta cultura, como a filosofia, a literatura, a poesia, a música erudita, o teatro e as artes visuais. Serviu dessa maneira para diminuir a fronteira entre a alta e a baixa cultura, fazendo com que essas categorias não fizessem muito sentido dentro desse universo.

Além da necessidade de desintelectualização o rock permitiu a Oiticica outras relações entre a coletividade e o ambiental, na fusão que o artista proporcionou entre o erudito e o popular. A face *underground* de Oiticica pode ser vil Tana base dos desenvolvimentos do *Parangolé*, dando atenção às questões identitárias e aos desdobramentos e relações musicais/comportamentais suscitados por seus novos experimentos. Existe um tipo de radicalização do seu trabalho, presente em seus textos e sugerir uma problemática futura para sua exibição póstuma pelos museus e centros culturais.

O *Parangolé* está no cerne das descobertas e desenvolvimentos do *Ambiental*. O *Parangolé* representou um grande salto para o Programa Ambiental antes da sua reinvenção em Nova York. Existe uma diferença entre o *Parangolé* desenvolvido no Brasil e o *Parangolé* desenvolvido nos EUA, onde se pode afirmar a importância do mesmo para os desenvolvimentos futuros.

Como já colocado acima *Parangolé* é mais do que uma capa feita para se colocar no corpo e dançar. Ele se torna uma nova experimentar o corpo, uma tentativa de produzir uma maneira de encarar o mundo, o ambiente, uma tentativa de produzir uma modificação da vida, de instituir um novo valor à existência (PELBART, 2003, p.203).

PARANGOLÉS



A descoberta do que Oiticica chamou de *Parangolé* narra o ponto crucial e define uma posição específica do desenvolvimento teórico de sua experiência da estrutura cor no espaço, dentro do que o artista chamou de Programa Ambiental. Apropriação de uma gíria de rua, a palavra *Parangolé* (**Imagem 1**), tal qual o Merz (**Imagem 2**) (e seus derivados) de Kurt Schwitters (1889-1948) Assume o que é para ele uma posição experimental específica fundamental à compreensão teórica vivencial dentro de sua obra.

A reontencialização dos objetos em outras experimentações (*Bólides*, *Penetráveis*, *Núcleos*) é revelada e adquire nova possibilidade na especificidade da obra.

Há, portanto uma relação condicional - incondicional na

continua apreensão da obra. Essa relação poder-ia constituir-se numa transobjetividade e a obra num trans-objeto ideal. Não é aqui o lugar para desenvolver em detalhe essa teoria, mas procurara apenas situar uma definição generalizada desse ponto de vista (OITICICA, 1986, p.66).

O *Parangolé* seria sustentado por interesse na busca da estrutura básica dos objetos. Interesse encontrado pelo artista naquilo que chamou de “primitividade construtiva popular” que só acontece nas passagens urbanas, suburbanas, rurais, obras que revelam um núcleo construtivo primário. O *Parangolé* aventou a procura daquilo que Oiticica chamou de fundação objetiva de um novo espaço e um novo tempo na obra e no espaço ambiental. Com isso o *Parangolé* almeja um sentido construtivo na constituição de uma Anti-arte Ambiental por excelência. Nessa Anti-arte ambiental aconteceria uma síntese de suas ordens que transitavam em algo próximo da arquitetura.



Como escreve Oiticica:

Há como que uma hierarquia de ordens na plasmarão experimental de Núcleos, Penetráveis e Bóides, todas elas, porém dirigidas para essa criação de um mundo ambiental onde essa estrutura da obra se desenvolva também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte em geral: é uma participação ambiental por excelência (OITICICA, 1986, p.67).

O projeto de Anti-arte Ambiental visava a procura de totalidades ambientais que seriam explorados desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico. Objetos, tendas são usados para exprimir uma determinada ordem espacial da estrutura-cor dada pelo objeto em si e pela

ação do espectador ao carregar esse objeto. Os objetos, a tenda, os estandartes são atividades pela relação ambiental e exige aqui o percurso do espectador, um desvelamento da ação corporal direta do espectador. O *Parangolé* tenta estabelecer uma trama estrutural com o elemento mítico.

O *Parangolé* tenta restabelecer a invenção de um novo mito primordial através da aproximação com elementos da dança, mítica por excelência, estabelecendo a invenção, a vontade de um novo mito que incide no comportamento do espectador (OITICICA, 1986, p.69).

No texto *Posição e Programa*, de 1966, Oiticica (1986) define Anti-arte como a razão e a compreensão de ser do artista, que não criaria mais para um estado de contemplação, mas como um motivador para a criação completada pela participação do "espectador", agora considerado "participador". Anti-arte propõe-se como um modo de oportunidade para participação onde o participador ache algo que lhe instigue e ache algo para criar.

Anti-arte seria uma contemplação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de certo modo pelo artista: ficam, portanto, invalidadas as posições metafísicas, intelectualista e esteticista – não há proposição de um elevar o espectador a um nível de criação, a uma meta realidade, ou de impor-lhe uma idéia ou um padrão estético correspondente àqueles conceitos de arte, mas dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ache aí algo que queira realizar – é, pois, uma realização criativa o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas a anti-arte está isenta disto – é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais (OITICICA, 1986, p.70).

A obra só se define ante a participação e atitude de cada participador, sendo que até mesmo a não participação é válida, abrindo-se para as significações advindas com os processos estabelecidos nos acontecimentos. O próprio ato de criar surge e conta como manifestação criadora. Dentro desse âmbito surge um posicionamento político-ético onde, além da manifestação ambientais onde outros meios se realizam através da palavra, escrita ou falada

e do discurso, cabe uma manifestação social que se resumem dentro do comportamento individual (OITICICA, 1986, p.71).

Ainda segundo o artista, no texto *Posição e Programa*:

Antes de tudo devo logo estabelecer que tal posição só possa ser uma posição totalmente anárquica, tal o grau implícito nela. Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, esta em oposição à ela – todas as formas fixas decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram aqui em conflito – a posição “social-ambiental” é a partida para toda as posições sociais e políticas, ou ao menos o fermento para tal – é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida, leis que se refazem constantemente – é a retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros(OITICICA, 1986,p.72).

A Anti-arte ou Programa Ambiental ou ainda o *Parangolé* tinha o propósito de concluir os participantes através da transformação plástica que fazendo uso total dos valores táteis, visuais, auditivos se abrindo pretendia transformar o tempo e o espaço. A Anti-arte seria uma nova etapa, chamada de arte pós-moderna por Mário Pedrosa (PEDROSA in: OITICICA, 1986, p. 9), onde existe uma necessidade de realização e desdobramento vital.

A Anti-arte é uma nova etapa (é o que o Mário Pedrosa sabiamente formulou como arte pós-moderna): 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 tornar-se participante na atividade criadora (OITICICA, 1986, p.75).

A experiência com o Morro da Mangueira (**Imagem 3**) dispara uma plêiade de processos que remetem à uma força mítica e a reinvenção dos gestos sem as formalidades da dança. A arquitetura do morro também é uma referência para mutabilidade tão requerida no uso e na constituição dos *Parangolés*. A construtividade popular já requerida em outras proposições de sua trajetória, como os Penetráveis, *Parangolés* e Manifestações Ambientais e as relações estabelecidas com essas proposições, que apontam e conjugam o sentido estrutural e processo de diluição de estruturas, ficam mais evidentes

ainda com o *Parangolé*. A experiência da dança revela a potência expressiva da obra em sua estrutura, que atinge o máximo de ação própria no sentido do

Imagem 3 – Morro da Mangueira



ato expressivo. Na Mangueira, além da descoberta do corpo e da dança, Oiticica trava contato com a marginalidade, tão distante de sua vivência pequeno-burguesa. Essa marginalidade é essencial dentro da posição ética na constituição do *Parangolé* e da Anti-arte Ambiental:

O meu Programa Ambiental a que chamo *Parangolé* não pretende estabelecer uma nova moral ou coisa semelhante, mas “derrubar todas as morais”, pois que estas tendem a um conformismo estagnante, a estereotipar opiniões e criar conceitos não criativos. A liberdade moral não é uma nova moral, mas uma espécie de antimoral, baseada na experiência de cada um: é perigosa e traz grandes infortúnios, mas jamais trai a quem pratica: simplesmente dá a cada um o seu próprio encargo, a sua própria responsabilidade individual: está acima do bem e do mal etc. (OITICICA, 1986, p.81).

O *Parangolé* seria para o artista a anti-arte por excelência onde pretendia estender o sentido de apropriação para o espaço urbano e para o mundo. Existe no programa Ambiental uma sensibilidade das ruas, através da apropriação, deambulação e apropriação do espaço da cidade numa ambição de totalidade.

Parangolé é a anti-arte por excelência: inclusive, pretendo estender o sentido de apropriação às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isso um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de exposição – ou nós o modificamos ou nós continuamos na mesma. Museu é o mundo: a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras individuais são os que ainda servem para tais manifestações: para obras que necessitem abrigo, porque as que disso não necessitarem deve ficar nos parques, terrenos baldios das cidades (OITICICA, 1986, p.82).

Oiticica caminhava, portanto, para experiências que prescindiam das instituições artísticas e de seus espaços habituais como a galeria e o museu. Em 1969, declara a “impossibilidade de experiências em galerias e museus” (OITICICA in: BRETT, 1992, p.222). Até o fim de sua vida, vai assumir a rua e a

existência cotidiana como um campo de experimentação contínuo. Muito ao contrário do que a crítica tupiniquim declarou, na época, Oiticica nunca se estagnou após os anos 1960; abandonou o espaço tradicional de artes (apesar de contar com uma bolsa Guggenheim), mas nunca deixou de realizar experimentações. A natureza desses experimentos é que provavelmente mudou, deixando de ser uma categoria estética de Anti-arte.

Em 1973, Hélio Oiticica começa a desenvolver os blocos-seção dos *Newyokaises*, trabalho que não é concluído. Esse conglomerado Textual abrange diversos tópicos constituído de diversas notas.

Podemos perceber anotações sobre diversos elementos e trabalhos, entre eles o *Rap in progress*, o *subterranean TROPICÁLIA PROJECTS* (do PN10 ao PN16), o Pn17 *Stonia* e o PN 18 *Shelter Shield*, os nove blocos de *COSMOCOCA-programa in progress* (de CC1 a CC9), a reinvenção do *Parangolé* (chamada de *Parangoplay*), um bloco chamado *Ultimately Mick Jagger* e um outro reunindo argumentos e fundamentos para fundamentar a *Brasilian Experimentality*. Oiticica criou uma seção chamada *Bodywise* (corpo ciente) que trataria da questão do corpo. Essa seção deixaria espaços em branco que incluiriam a participação do expectador/leitor.

Bodywise recebe a adição de vários textos de diversos autores como Antonin Artaud, Haroldo de Campos, James Joyce, Macluhan, Quentin Fiori, Torquato Neto, Nietzsche, Sartre entre outros. Os escritos de Oiticica ainda privilegiam John Cage e Yoko Ono, assinalando o parentesco do desenvolvimento histórico do grupo *Fluxus* com o *Parangolé*, ou seja, a proeminência ética antes da estética (LAGNADO, 2002, p.69).

Oiticica, vivendo em Nova York, nos anos 70, mergulha no *underground* se aproximando de questões identitárias, ligando-se aos travestis que



trabalharam nos filmes de Andy Warhol. Essa aproximação do *underground* nova-iorquino é fundamental para entender o *Parangolé* desenvolvido nos Estados Unidos. O *Parangolé* (Imagem 4) não pode ficar somente circunscrito às capas como é amplamente difundido. O conceito de *Parangolé* leva a uma simbiose corpo ambiente.

Imagem 4 – Romero veste Parangolé

Como coloca Lisete Lagnado (2002):

Ora, sabe-se que o conceito de vestir e carregar estandartes e bandeiras são apenas um dos aspectos de um conceito cujo significado visa dilatar o corpo-corpo para o corpo-ambiente. O entendimento de um *Parangolé* (empregado nos textos Programáticos). Para designar o Programa Ambiental passa necessariamente pelo conceito de ambiente (p.72).

O ambiental abarca novas relações entre a totalidade, os objetos e o corpo do espectador. *Parangolé* passa a designar um conceito e o princípio detonador de várias proposições do Programa Ambiental, como o artista escreve no texto “Posição e Programa”.

Para mim a característica mais completa de todo esse conceito de ambientação foi a formulação do que chamei de *PARANGOLÉ*. É isto muito mais do que um termo para definir uma série de obras características: as capas, os estandartes e tenda. Porque nessas obras foi-me dada a oportunidade, a idéia de fundir cor, estruturas, sentido, poético, dança, palavra, fotografia foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade obra, se é que de compromissos se possa falar nessas considerações. Chamarei, então, *PARANGOLÉ*, de agora em diante a todos os princípios definitivos formulados aqui, inclusive o da não formulação de conceitos que é o mais importante (OITICICA, 1986, p.70).

Há aspectos éticos da obra de Hélio situados na ênfase de vanguarda de

transformação cultural do cotidiano a partir dos *Parangolés* recodificados em *Parangoplays*. Nos anos 1970, Oiticica se afasta do circuito oficial de artes e mergulha no *underground* de Nova York. Suas proposições se radicalizam no sentido ético e na reconstrução do cotidiano e da vida..

HÉLIO OITICICA E A DESMITIFICAÇÃO DO COTIDIANO

“O que faço é música”, declarou Hélio Oiticica. De fato, para além do caráter polêmico dessa afirmação, a música, indubitavelmente, teve um importante papel em suas proposições ambientais, como já foi percebido pelos críticos de sua obra, especialmente a relação entre o *Parangolé* e o Samba. Saindo do terreiro do samba, assina-se aqui a relação do rock com o trabalho de Oiticica, ressaltando os desdobramentos éticos disparados por esta relação dentro da recodificação dos *Parangolés*, ocorrida no período abordado. Estes desdobramentos visam o que o artista chamou de desmitificação, da ultrapassagem da “coni-convivência” presente no cotidiano dominado pela retificação. Para isso, vamos utilizar algumas implicações entre saber, poder e subjetivação presentes no conceito de “dispositivo”, de Michel Foucault relido por Deleuze (1990) e algumas noções propostas por Mário Perniola no livro *Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte e Mundo* (2000).

O rock n’roll tem uma importância fundamental na obra de Hélio Oiticica, principalmente no período em que o artista viveu em New York em seu auto-exílio, nos anos 70, durante o regime militar brasileiro. O rock foi um elemento chave que permitiu a Oiticica estender os desdobramentos do Programa Ambiental durante sua estadia em New York. Essa passagem do samba ao rock põe em evidência as mudanças nas concepções dos *Parangolés* entre meados da década de 1960 e aos anos 1970.

A subida ao Morro da Mangueira, em 1964, permitiu o Hélio o

desenvolvimento de seus primeiros *Parangolés*, proposições singulares criadas por Oiticica, proposições comportamentais, ambientais, que pediam a participação do espectador. Juntamente a esse deslocamento do papel do público, os *Parangolés* colocavam também o problema do tempo, já que este último era convocado para ativar o espaço, confluindo para a criação de um espaço-tempo ambiental, onde as categorias de obra e espectador assumiam determinações diferentes das tradicionais :

O *Parangolé* revela então o seu caráter fundamental de estrutura ambiental, possuindo um núcleo principal: o participadora-obra, que se desmembra em “participador”, quando assiste e “obra” quando assistida de fora nesse espaço-tempo ambiental. Esses núcleos participadora-obra ao se relacionarem num ambiente determinado (numa exposição por ex.) criam um sistema ambiental *Parangolé* que por sua vez poderia ser assistido por outros participantes de fora (OITICICA, 1986, p.76)

Os *Parangolés* alargam seu campo de ação desde sua criação em 1964. Mais do que o simples uso de uma capa, os *Parangolés* sinalizam com o jogo ativado através da ação do participador (ex-espectador). Constituem-se como uma ação em tempo real, permitindo o imprevisto surgido a partir das proposições. Além do problema da imagem, como ressaltam vários comentadores⁶ e o artista em algumas de suas notas, o problema do tempo era colocado enquanto duração. O tempo, nesse contexto, não era a espacialização do tempo proposta pela sua mensurabilidade. O tempo enquanto duração é apreendida pela intuição e não por uma racionalidade assentada na ciência, no senso comum e na linguagem. O problema do tempo vem a se somar com a descoberta da imanência, como nos mostra Paola Berstein Jaques:

A descoberta da imanência por Oiticica fez-se, portanto, por intermédio da dança, ou antes, das imagens provocadas por movimentos das danças que mudam continuamente, passando por vários estágios intermediários (estar). Da temporalidade da dança, ou do semitismo dos gestos provocados pelo ritmo do

6 Entre outros podemos citar Carlos Zílio e Waly Salomão, em *Qual é o Parangolé?* (1996).

samba, resulta uma fragmentação de imagens que desestabiliza a própria noção de criação artística em Oiticica (BERENSTEIN, 2003, p.41).



Imagem 5 - Nildo da Mangueira veste Parangolé

Os *Parangolés* (**Imagem 5**), os *Bólides* (**Imagem 6**) e os *Penetráveis* (**Imagem 7**) foram as balizas que estruturam as questões espaços-temporais inéditas de seus desenvolvimentos. Era o fim da pintura, conforme declarava Hélio, e o surgimento de seu Programa Ambiental, que coloca em evidência alguns dos elementos chaves de seus trabalhos, como

o aspecto “comportamental” e a “participação do público”, ambos marcados pelo “estado de invenção puro”, ou o “exercício experimental da liberdade”, como prefere Mário Pedrosa (in: OITICICA, 1986, p.10).

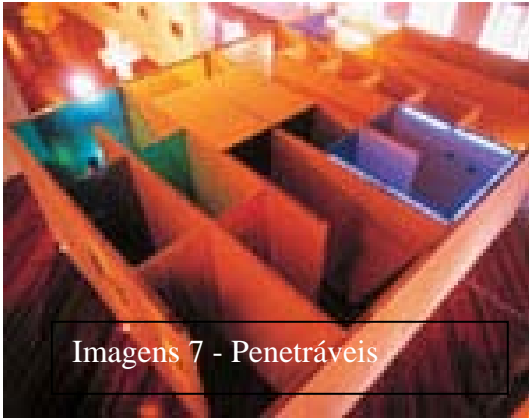
Com o desenvolvimento de seu Programa Ambiental, Hélio “tinha chegado ao limite de tudo”, como coloca Celso Favareto:

Tendo chegado ao “limite de tudo” na “Whitechapel Experience” e na “Information”, Oiticica desaparece das promoções artísticas. Aninhando em Nova York, leva ao extremo a marginalidade do experimental. Desintegrada a pintura e encerrados os movimentos de vanguarda, Oiticica vive o puro “estado de invenção”; assume o 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 (FAVARETTO, 1992, p.205).



Imagem 6 - Bólides

Oiticica delinea seus desenvolvimentos futuros a partir da exposição *Apocalipopótese*, realizada no Aterro, em 1968. Para Oiticica, *Apocalipopótese*



Imagens 7 - Penetráveis

figurou como sendo sua manifestação pública mais importante nos anos 60, pois ela antecipa os desenvolvimentos futuros, como *Éden* (Imagem 8) e o *Barracão*.

Apocalipopótese desvendou-me o futuro: a experiência Whitechapel mais do que uma síntese de toda a minha obra, ou a soma de idéias, decorre de Apocalipopótese: a criação de um 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 tornam-se gerais dados ao comportamento coletivo-casual-momentâneo: em Whitechapel o comportamento se abre, para quem chega e se debruça no ambiente criado, no frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais, e se recria como de 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 (OITICICA, 1996, p.130).

O campo comportamental das experiências será realizado a partir da visão do artista, a partir de um contato grupal coletivo a partir da instauração de uma nucleização organizada dentro de um contato grupal coletivo. Essas experiências se dariam a partir da aceitação e admissão do imponderável, da experimentação que



Imagem 8 - Éden, Whitechapel Experience

desconhece um final (FAVARETTO, 2000, p.178).

Grupo aberto, que seria isso: posso imaginar um grupo em que participem pessoas afins, isto é, cujo tipo de experiências sejam da mesma natureza: mas numa experiência desse calibre, o ponto comum seria a predisposição em os participantes admitirem a direta interferência do imponderável: a desconhecida "participação coletiva" – como nas marchas de protesto (aliás, creio eu, a grande passeata dos cem mil teria sido a introdução para Apocalipopótese: sua impressão e vivências gerais ainda me são presentes) – mas aqui, nessa manifestação, as surpresas do desconhecido foram eficazes – sempre o são e sempre falta algo em todas elas, o que é importante e bom (OITICICA,1986,p.128-129).



Imagem 9 – Hélio Oiticica E Torquato - Whitechapel Experience, 1969

Nesse acontecimento estão contidas as sementes que desenvolverão em Londres, com a *Whitechapel Experience*. Dessa maneira, Oiticica encontra em Londres as condições para criar e planejar ações que demandavam espaços amplos, articulando

estrutura e comportamento distanciando-se dos espaços de galerias e museus. O evento na *Whitechapel* (**Imagem 9**) concretiza-se não como uma exposição, mas como a efetivação de um acontecimento, a partir da criação de recinto-participação (FAVARETTO, 2000, p.186). No evento ocorrido na galeria londrina, Oiticica leva o conceito de *Crelazer* ao seu ápice. O *Crelazer* é o:

Lazer criador, não o lazer repressivo, dessublimatório, mas o lazer usado como alevante não repressivo. Os "estados de repouso" seriam invocados como estados vivos nessas proposições, ou melhor, seria posta em cheque a "dispersão do repouso", que seria transformado num alimento criativo, numa volta à fantasia profunda, ao sonho, ao sono-lazer, ou ao fazer-lazer

desinteressado (OITICICA, 1986, p.120).

Depois da Exposição *Information* (1970), retrospectiva da arte dos anos 1960 realizada no MAM de New York, última exposição que Oiticica participou, o artista se muda para a cidade norte-americana, após uma pequena estadia no Rio. Essa experiência dura sete anos. Durante esse período, faz pesquisas com multimeios (cinema, fotografia, som); renova o textual e desenvolve projetos que pensa montar no Brasil; reinventa ou recodifica suas atividades: revitaliza *Bóldes*, *Penetráveis* e *Parangolés*.

EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL EM LONDRES

Vivendo em Londres e impulsionado pelos acontecimentos da *Whitechapel Experience*, Oiticica reflete sobre a experiência da marginalidade da experimentação no Brasil. A partir dessa reflexão formula o conceito de *Subterrânia*, distinguindo-o do termo *underground*. Visava com isso assinalar outro tipo de marginalidade, diferente do que acontecia nos Estados Unidos e Europa. Dessa feita, assinala um caráter *underground* da cultura brasileira que é diferente um *underground* norte americano, contraponto de uma cultura espetacularizada, massificada e idiotizaste.

Subterrânea seria esse tipo de pesquisa baseada no lado experimental da criação. Algo baseado totalmente numa atividade experimental e que por si mesma, já se marginaliza e é subterrânea (*underground*) com um sentido único de comunicar no mundo inteiro em todos os graus (críticos e culturais).

... as coisas feitas no Brasil já tem um caráter a priori *underground*, no sentido em que o *underground* americano que contrapor-se à cultura profissionalizada: foi uma coisa que nasceu para demolir o que Hollywood era: profissionalismo condicionado ao gosto do consumo: de repente, foi preciso aparecer o *underground*, para outra vez as pessoas fazerem as coisas mais livres: por isso não tem sentido dizer *underground* brasileiro, pois em relação à cultura de consumo americano-européia, a coisa já é automaticamente, aqui, *underground*(OITICICA, apud FAVARETTO, 2000, P.201).

Em Londres ele assume a questão da formação cultural brasileira dentro da proposição *Subterrânea*, fazendo frente ao *underground*. No breve período

que passa no Rio de Janeiro, antes de ir para New York, Oiticica se retorna e se explica: “meu trabalho é subterrâneo: porque é de dentro pro mundo, exportável: eu construo a face Brasil sem disfarce” (OITICICA apud FAVARETTO, 2000, p. 200). Segundo Celso Favaretto:

Subterrânea é a atividade crítico-criativo que assume a marginalidade do experimental face ao subdesenvolvimento brasileiro, não como “conservação desse subdesenvolvimento”, mas “como consciência para viver a super-paranóia, repressão, impotência, negligência do viver. A Subterrânea é a posição crítica de Oiticica: experimental construtiva, revolucionária, ela recusa o processo de conservação-diluição, o bloqueio do sistema de arte oficializado, o surrealismo-louco: procura algo específico ainda em formação, isto é, uma linguagem que possa deglutir a multiplicidade dos elementos culturais que compõem o Brasil Diarréia. Subterrânea é a atitude que equaciona o projeto circunstancial (sócio-ético-político) e o experimental (FAVARETTO, 2000, p.201).

Oiticica declara, no texto *Experimental o Experimental*, de 1972, que passa a assumir o experimental a partir de 1959. Após esse momento anuncia-se a “sentença de morte da pintura”, ou pelo menos a morte da pintura de cavalete ou o abandono do quadro. A pintura, escultura, ou a obra de arte acabada ou vista dentro de uma perspectiva linear estavam esgotadas para o artista. Rejeita, nesse período, a partir dessa crítica à pintura, a produção de obras acabadas para o deleite de consumo da burguesia. O experimental é assumido como o indeterminado.

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) acabada display contemplação linearidade desintegraram-se simultaneamente. Existe algum pintor em 72 importante q haja assumido o experimental no canvas moldura na aspiração mural ambiente espacial. Não conheço. No Brasil país com memória mata borrão das diluições muito se passou depois da fenomenal década de 50 na 60: nada foi absorvido. Crise dos problemas extremos da pintura nos avassalou problemas-limite de sólida importância. Não quero fazer história. Quero falar de como Bilaterais deram em núcleos penetráveis bólides.
PARANGOLÉ meu programinha sem tempo descoberta do corpo

proposição coletiva tudo em meio à indiferença dos artistas do dia

Foi enfeitado rejeitado (...)

Pintura escultura arte (obra etc.) não de continuar na área competitiva (até bolsa de arte já temos), mas q têm a ver com assumir o experimental

Talento potencial individuais é logo diluído no dia-a-dia competitivo q estanca o experimental

(...) o exercício experimental da liberdade evocado por MARIO PEDROSA não consiste na 'criação de obras' mas na iniciativa de assumir o experimental

Pintura passou a se pet da burguesia conservadora

(...) o experimental não tem fronteiras pra si mesmo é a metacrítica da produção de obras dos artistas de produção

Ri melhor quem ri por último: competição de "criadores de obras"

(OITICICA, Arquivo Ho, 1969, p-p 1-4)

Nesse momento ao assumir o experimental com condição, Oiticica rejeita de maneira radical o caráter mercadológico da obra de arte, as instituições, os circuitos e as regras correlativas ao mundo da arte. Pretende retomar seu Programa Ambiental dentro de uma vivência que rejeita os museus e galerias, evidenciando a "impossibilidade" de experimentar nesses espaços. O experimental rejeita as competições mesquinhas e obrigações inerentes ao mercado de arte e a competitividade que esse assim como outros mercados pressupõe. O compromisso do artista com um esquema mundano e a impossibilidade de intervir e experimentar, bem como a produção de obras para atender a demanda do mercado, são denunciados em favor de uma possibilidade de experimentação. Essa deve se assumir como possibilidade existencial integral: o experimental não é arte experimental. É um mergulho nas possibilidades daquilo que os "fios soltos do experimental" possibilitam. O indeterminado e o desconhecido são assimilados e assumidos como possibilidade de criação. Para tanto é necessário ultrapassar as categorizações tradicionais como a pintura e a escultura e obrigação de produzir obras para atender a demanda do mercado e do circuito tradicional das artes. Condenando este último como o *revival* ou o *reviver* reacionário de terceira categoria, Oiticica intenta com o Experimental assumir e reviver, repetir

diferentemente suas proposições, assumindo tragicamente as possibilidades do desconhecido. O Programa Ambiental assume na virada da década de 1960 o duplo risco de não saber onde as experimentações vão chegar e do afastamento da instituição arte.

O experimental assume o consumo sem ser consumido indiferente à competição do eu-melhor-q-voçê das "artes"
No Brasil aspiração superficial do artista do dia q aspira galerias expor currículo estar em dia com o ecletismo mundano
(...) mas o problema não é só da pintura escultura produção de obras, mas da representação de todos os re
Não confundir reviver com retomar
A arte brasileira parece condenada ao eterno reviveu de terceira categoria
o experimental pode retomar nunca reviver
(...) resultado é desconhecido. O que foi determinado?
Em suma o experimental não é 'arte experimental"
Os fios soltos do experimental são energias q brotam para um número aberto de possibilidades
No Brasil há fios soltos num campo de possibilidades: porque não explorá-los

(OITICICA, 1972, pp. 1-5)

Experiências como Éden e Barracão, realizadas no final dos anos 1960, em Londres, vem corroborar para a radicalização dessas proposições e por os riscos do indeterminado. No primeiro aventa um espaço de circulação, onde o participante perambula por áreas determinadas por cercas de madeira pintadas, contendo materiais como palha e areia, contendo música e núcleos os ninhos onde é possível de aconchegar e dormir. Em Barracão acontece o resumo do desenvolvimento do programa ambiental, ocorrendo a incorporação de conceitos como *Suprassensorial*, *Probjeto* e *Crelazer*. O lugar recinto-casa é reportado á uma determinada semelhança com a moradia da favela, onde a continuidade das partes entre os cômodos da casa bem como sua ligação com o ambiente exterior sugeriu a Oiticica uma estrutura orgânica, onde, além da vivência marginal da favela, se aventam vivências descondicionantes (FAVARETTO, 2000, p.195).

As experiências se traduzem, aqui, como um barroquismo, onde se

experimenta o transbordamento no limite entre corpo e ambiente que podem ser tanto o espaço arquitetônico quanto o espaço exterior.

A vestimenta-vivência *Parangolé*, o ambiente *Tropicália*, os *Bólides*, *Núcleos*, *Penetráveis* e agora *Éden*, *Barracão* e as experimentações da *Whitechapel* (1969) e *Information* (1970) que se traduzem como experiências limite e sintéticas que vão além de meras retrospectivas, por almejarem um “mundo-lugar-fazer” – dobram e se desdobram não conhecendo meras limitações entre o dentro e o fora. Ora, o Barroco já pressupunha o desdobramento da pintura para o espaço exterior ao quadro, a partir do planejamento e da vestimenta; as dobras da veste invadem toda a superfície, tornando-se uma ruptura com o espaço da Renascença; a pintura tinha uma necessidade de sair do quadro; a pintura, a escultura se transpassavam-se, tendendo cada arte a se prolongar e mesmo se realizar na arte seguinte, que a transborda (DELEUZE, 2005, p. 204). Ocorre dessa maneira um desdobramento, um estar entre as artes (pintura-escultura, escultura-arquitetura), que inclui o espectador dentro de uma grande maquinaria sensorial.

Oitica se instalaria nessa sensibilidade barroca, no sentido de que suas proposições se “alastram” como células germinativas. Porém se distingue dessas proposições, bem como da “casa-obra” de Mondrian e Schwitters (1920), porque essas experiências ainda estão presas à aplicação de uma determinada estrutura, adequada à “realização estética da vida” (FAVARETTO, 2000, p.196). Para além do projeto construtivista em criar um mundo estético através da invasão estrutural do mundo dos objetos, Hélio volta-se para a proposição de estruturas abertas diretamente ao comportamento:

É a volta da casa-total, mas para ser feita pelos participantes que aí encontram os lugares-elementos propostos: o que se pega, se vê se sente, onde deitar para o lazer criador (não o lazer repressivo, dessublimatório, mas o fazer usado como ativante não repressivo, como Crelazer) (...) as formas que essas manifestações tomariam seriam atingidas de modo aberto, sem formulação prévia, pois cada comportamento individual determina uma relação própria dentro do coletivo; qualquer determinação nesse

sentido seria espúria (...) (OITICICA, apud: FAVARETTO, 2000, p. 196).

Essas experiências que culminam com as exposições/acontecimentos em New York e Londres, nos anos 1969 e 1970, avançam na direção de uma superação do modelo visual-linear da casa e do conceito burguês/funcional de edificação. Dessa feita, é problematizada tanto a casa das elites sociais quanto o espaço asséptico do museu, que visa separar a obra do mundo dentro de suas paredes brancas. A necessidade de criação de um espaço-ambiente aberto, para intensificações do viver sem intermediações ritualísticas é sintetizada na declaração:

Criar espaço-ambiente-lazer q se coadune a um tipo de atividade q não se fragmente em estruturas pré-condicionadas e q em última instância se aproxime de uma relação corpo-ambiente cada vez maior (OITICICA, apud FAVARETTO, 2000, p. 195)

Depois das experiências de 1969/1970, Oiticica parecia traçado o caminho de constituição de uma vanguarda num país periférico. Para onde ir depois de esgotadas as possibilidades da arte moderna e da arte pós-moderna na acepção de Mário Pedrosa? Oiticica ainda pode ser enquadrada dentro das pressuposições da arte de vanguarda dos anos 1960, em textos e acontecimentos como o "Esquema geral da Nova Objetividade" (1967)? A arte se uniu à vida numa promessa de vanguarda utópica? Com essas proposições e declarações o trabalho de Oiticica parece superar – como fica patente acima – a aplicação estética construtiva no cotidiano, protagonizada pelas vanguardas heróicas do século XX. Essa atitude levaria a uma mistificação da criatividade. A criatividade generalizada não seria uma maneira de reinstalar a arte. Haveria sim um "estado de invenção" que se por um lado é o reencontro das pesquisas modernas, é libertação da tendência de estetizar a vida. Haveria dessa maneira uma passagem do estado da Vanguarda Artística (base da Arte Moderna) para o Experimental, onde o estado de invenção contemporâneo prescinde de catarses libertadoras gratuitas

A arte moderna é o começo da emergência do que chamo de estado de invenção. A arte moderna foi se desligando de todos os "pré-conceitos" criativos e até a própria premissa de criatividade é uma coisa que foi posta em xeque. Não basta a pessoa desenvolver a sua criatividade. Quer dizer: não passa de representação para arte de criatividade. Que seja deslançada a criatividade, eu acho isso também um problema muito perigoso. O que é importante é a emergência desse estado de invenção (...). Isso é o ápice do que queria chegar à arte moderna e não deslançar catarses psíquicas (OITICICA, apud: FAVARETTO, 2000, p. 206) .

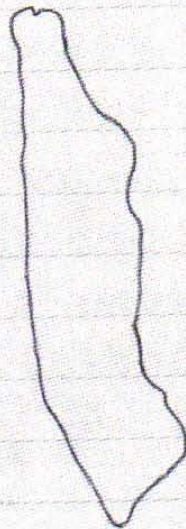
O trabalho do artista no exterior evidencia uma vontade de situar o Programa Ambiental em "contexto universal", ou seja, assimilar a contribuição de práticas contra culturais que se espalhavam no Brasil com as experiências do Tropicalismo baiano, pela disseminação do underground americano e pela amplitude do maio de 1968. Assumindo essas manifestações do tempo, Oiticica evidencia aquilo que estava sendo liberado em seu programa, eclodindo possibilidades abertas pelo clima de liberdade de invenção de Londres e dos Estados Unidos, possibilitando a explicitação das propostas tornadas inviáveis no Brasil. Tendo levado o estado de vanguarda ao seu ápice, o artista mergulha no Experimental, detonado pelo estado de Invenção, levando ao limite a superação da arte e das categorizações estéticas aplicadas na vida propostas pelas vanguardas históricas (FAVARETTO, 2000, p, 200).

NYK JAN. 23, 71

barnbilônia



do playground-monte junk bowery
A eldridge etc. : "i'm the law" — to o elevador
up-gaily : luz vermelha instruções de vôo :
watch your wallet em branco miridíaco stars
de uma nova cova : rimboud-hendrix : lola
montes lola by the kinks : lola lalalalola →
blonde afro square gi : man man garra
hoje são 3 : multisexo ○ o mundo não
é tão redondo é manhattan-penis



twowaynis

Imagem 10 -
Barnbilônia

CAPÍTULO 2

BABYLONESTS: A COR DO SOM

Em 1971, Oiticica vivia num abrigo/apartamento, em New York, cunhado pelo nome de *Babylonests*. Vivendo de uma bolsa da Fundação Guggenheim, ele logo descobriria o *underground* nova-iorquino. Os filmes experimentais de Andy Warhol fascinavam Oiticica, bem como as estrelas destas películas. Além disto, Hélio manteve estreitas relações com o cineasta *underground* Jack Arnold, chegando a participar como ator de alguns de seus filmes. Essa relação serviu de influência para os Quase-Cinemas que Hélio viria a desenvolver posteriormente. Oiticica estava fascinado pela contracultura norte-americana. Devorava autores como Jack Kerouac, Abbie Hoffman, gurus da contestação rock norte americana e da *beat generation*, além de se interessar por fenômenos rock-políticos americanos como *Woodstock* e outros festivais de música pop que surgiam em profusão no período, como coloca em carta endereçada à Lygia Clark em 1970 (CLARK e OITICICA, 2001, p.166). Lê, também os textos de Guy Debord (situacionismo) e se interessa pela problematização da “sociedade do espetáculo”⁷.

Foi neste período em que trava contato com o *underground* e as subculturas norte-americanas que Oiticica assume ROCK como dispositivo ético-experimental-comportamental do Programa Ambiental (LAGNADO, 2003, p.85).

A internacional situacionista foi fundada por Guy Debord, um misto de intelectual, artista e ativista político, avesso às instituições. Foram influenciados por Dada e pelo Surrealismo, embora esse último tenha sido criticado por seu idealizador. O grupo foi formado por Debord em 1957, durante o festival de Cannes, quando esse encontrou um grupo formado por remanescentes da Internacional Letrista, do grupo COBRA e do *London Psychogeographical*

⁷ Oiticica se interessa por Guy Debord e pelo livro “A Sociedade do Espetáculo”, aproximando-se do autor e da Internacional Situacionista, através do seu desenvolvimento teórico e prático.

Association. Debord, Raul Vaneigem e os membros do Cobra, Asger Jorn e Constant, foram responsáveis pela idealização do pensamento urbano situacionista, onde trabalhavam várias questões sobre a vida cotidiana em geral, da relação entre arte e vida e da relação entre urbanismo e arquitetura, tecendo várias críticas ao funcionalismo moderno. O pensamento urbano situacionista propunha várias idéias, práticas e procedimentos que visavam repensar uma nova relação com a cidade. Entre esses conceitos estavam a deriva, a psicogeografia e a idéia chave que deu origem ao nome do grupo, a construção de situações.

A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não-participação. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do público, senão passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que não serão chamados de atores mas num sentido novo do termo, "vivenciadores" (BERENSTEIN in BERESTEIN,(org.) 2003, p.62).

As grandes cidades eram, pois, para os situacionistas favoráveis à técnica chamada de deriva que consistia em andar sem rumo. Nessa deambulação procurava-se construir uma nova relação com a cidade. A arquitetura local é percebida de uma maneira experimental. Os situacionistas estavam inicialmente ligados à uma sensibilidade da arte moderna que pressupunha uma arte total, uma arte ligada à vida. Posteriormente essa arte estaria ligada à cidade, à vida urbana. Segundo Paola Berenstein Jacques (2003) as investigações se referiam às cidades que já existiam, partindo, posteriormente, para a constituição de uma cidade situacionista. Porém, depois se voltaram contra a idéia de planejamento urbano e urbanismo.

À medida que os situacionistas afinavam as suas experiências urbanas, eles abandonaram a idéia de propor as cidades reais e passaram à crítica contra o urbanismo e o planejamento em geral. Se eles se posicionavam

cada vez mais contra o urbanismo, ficaram sempre a favor das cidades, ou seja, eram contra o monopólio urbano dos urbanistas e planejadores em geral, e a favor de uma construção realmente coletiva das cidades (BERENSTEIN, 2003, p.19).

Os situacionistas propunham, sobretudo, uma cidade pré-definida, onde valeria a vontade de todos, através da participação ativa e coletiva de cada um dos cidadãos. As construções e a arquitetura seriam irrealizáveis sem a revolução da vida cotidiana (BERENSTEIN, 2003, p.20). Os situacionistas ao contrário dos arquitetos modernos queriam uma revolução e pretendiam usar o ambiente urbano e a arquitetura em geral para induzir à participação e contribuir contra a passividade e a alienação fazendo acontecer uma revolução no cotidiano. Os situacionistas tiveram uma participação fundamental no maio de 1968. Produziram vários panfletos que influenciaram as gerações que sitiaram vários *campus* universitários no final dos anos 1960. Um dos mais conhecidos trabalhos é a "Sociedade do Espetáculo" de Guy Debord. Composto de diversas teses o livro apresenta a hipótese que a sociedade capitalista se apresenta como espetáculo, sendo que o espetáculo é uma relação social entre pessoas, mediada por imagens (DEBORD, 2005, p.14). Como defende na tese 308 a atividade de contemplação seria um vetor de alienação do contemplador/espectador.

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive: quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece de fato nos seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte (DEBORD, 2005, p.24).

O espetáculo estaria em todo lugar na atual sociedade e corresponderia à alienação do espectador, que viveria sem reconhecer seus próprios gestos e

8 Debord constrói seu texto a partir de teses ou aforismos que tratam da crescente espetacularização da sociedade contemporânea como um todo.

não participaria da constituição da base da sociedade. A alienação seria a base da sociedade existente como defende na tese 32.

O espetáculo na sociedade contemporânea corresponde a uma fabricação concreta da alienação. A expansão econômica é sobre tudo a expansão dessa produção industrial específica. O que cresce com a economia que se move por si mesma só pode ser a alienação que estava em seu núcleo original (DEBORD, 2005, p.24).

O cidadão-espectador se encontraria cada vez mais aliado da possibilidade de constituição e participação no mundo que o circunda, sem falar que se encontraria mais afastado na constituição de si mesmo. O espetáculo é perda de unidade do mundo e sua expansão revela a totalidade dessa perda.

O homem separado do seu produto produz cada vez mais e com mais força, todos os detalhes de seu mundo. Assim vê-se cada vez mais separado de seu mundo. Quanto mais sua vida se torna seu produto, tanto mais ele se separa da vida (DEBORD, 2005, p.25).

O principal antídoto contra sociedade do espetáculo seria a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, inclusive da cultura. Contra a espetacularização das cidades contemporâneas opõem-se a função psicológica da ambiência, a construção de situações, a experiência psicogeográfica, atividades que estavam diretamente ligadas à função da deriva. Os situacionistas desenvolveram idéias sobre arquitetura e urbanismo nômades, traçando mapas, criticando a otimização da cidade utilitária, que garante eficácia e economia de tempo. É o caso do projeto Nova Babilônia de Constant, que privilegia a desorientação, promovendo a aventura, o jogo e a mudança que implique criação. Nova Babilônia deveria ser uma cidade nômade que modificaria esta cidade de acordo com seus deslocamentos (BERENSTEIN, 2003, p.28). Além disso, o espaço de nova Babilônia que tem inspiração nos acampamentos ciganos caracteriza-se como espaço labiríntico onde os movimentos ocorrem sem nenhum impedimento espaço-temporal (BERENSTEIN, 2003, p. 29).

Ora, essas proposições que apostam na criação de situações se assemelham bastante com os rumos tomados pelo Programa Ambiental de Oiticica. Tanto ele como os situacionistas estavam interessados num nomadismo urbano, além de experiências com a cor no espaço, dentro de uma evolução conjunta da arquitetura e da pintura. Além disso, tanto Oiticica quanto os situacionistas tentavam se colocar como críticos marginais colocando-se fora das instituições e do campo oficial sejam da arte ou da arquitetura. Muitas das proposições de Oiticica vão criticar, baseado nas experiências e escritos situacionistas, a noção de espetáculo e representação. Isto fica patente tanto nas suas experiências com fotografia quanto a reorientação do Desempenho, redimensionada dentro de intervenções urbanas.

Oiticica recodifica, neste período, alguns dos seus desenvolvimentos executados durante os anos 60. As manifestações ambientais, neste período, eram pensadas como totalidades onde haveria uma comunicação total entre as pessoas. Durante esse período começa a se afastar ainda mais dos espaços artísticos institucionais e/ou consagrados como museus ou galerias. São pensadas grandes ações ao ar livre ou nas ruas que envolvam multidões (FAVARETTO, 2000, p.207). Os modelos para essas experiências eram os grandes concertos de rock onde aconteciam experiências sensoriais e de expansão da consciência proporcionada pelas drogas e pela música, além de manifestações como o maio de 68. Seus desenvolvimentos, acontecimentos projetos de ações, envolveriam multidões em espaços abertos, tal qual os grandes concertos e festivais de rock.

O rock chega para Oiticica durante sua estadia em New York. Ele vem se acrescentar às proposições da dança e do movimento iniciadas com o samba e com os *Parangolés*, surgidas após as pesquisas realizadas no Morro da Mangueira, nos anos 1960. Na verdade, Oiticica já tinha certo relacionamento com o rock, dado a sua ligação com o grupo baiano de música, e pelo fato de ter projetado capas de discos, cenários, ambientes e roupas para shows. Esta

relação se estreita durante o princípio dos anos 1970. Veículo historicamente fora-da-lei o rock vem para Oiticica, assim como o samba nos anos 1960, como uma “necessidade de desintelectualização” (OITICICA, 1986, p.73). Além disso, o rock serviu a Oiticica à possibilidade de repensar e questionar os fundamentos legitimadores da performance. Oiticica estava interessado em manifestações coletivas que abarcassem uma totalidade. Suas leituras da “Sociedade do Espetáculo” permitiriam que pudesse radicalizar a crítica ao espetáculo de caráter e a representação. Dentro dessa relação, ocorreu uma diminuição na fronteira entre o erudito e popular proporcionada pelo rock.



Imagem 11 –
Bob Dylan

A *performance* para Oiticica ainda estava fundada em dicotomias clássicas como espectador/performer que estavam ligadas à representação. O performer representava, encenava, enquanto o espectador observava o evento proposto pelo artista. As ações dessa natureza estavam deste modo presas a fundamentos metafísicos tradicionais que sustentavam toda a tradição artística ocidental que Oiticica queria desconstruir (LAGNADO, 2003, p.88). Dentro das novas proposições ocorre a tentativa de eliminação da diferença entre espectador e *performer*; essas duas instâncias deixam de se hierarquizadas como no teatro e no desempenho tradicionais.

Os *Parangolés* são repensados em novas ações, diferentes das ações iniciadas no Morro da Mangueira que envolvia o samba e um tipo específico de marginalidade. Ocorre um ingresso da palavra *Play* a partir da chegada em New York. A expressão é usada nas proposições da vanguarda internacional nos anos 1970. *Play* se coloca como os desdobramentos almejados no *Crelazer*, projetando ações em áreas públicas chamadas de *playgrounds*. É a entrega do cidadão comum a uma nova sensibilidade construída por uma participação coletiva, inspirada em McLuhan, de natureza planetária.

Os grandes festivais de rock da década passada, como *Woodstock* e o concerto da ilha de *Wight*, são grandes referências para a transformação da performance. Além disso, vários grupos de artista de rock na virada dos anos 1960 e 1970, como o *The Doors*, assumem um caráter teatral. *Bodywise* pensa as aparições de Jimi Hendrix e Alice Cooper como novos avatares para a performance. Essa última se afasta do universo elitista da arte e se integra numa nova comunidade e numa nova maneira de experimentar a si e o mundo. Ativado pelo *play*, o corpo passa a um campo experimental: torna-se corpo-ambiente. Rock e *Parangolé* não são pontos de vista são fenômenos.

PARTICIPAÇÃO no ROCK no PARANGOLÉ é ACIDENTAL como o movimento de abrir o guarda-chuva (penso em CAGE) guarda-chuva: mediação direta entre corpo e ambiente-corpo LET IT BLEED (OITICICA, Arquivo HO. Time is on my side, 16/06/1973, p.1).

O rock foi historicamente um veículo fora da lei, marginal, a respeito de sua atual apropriação e transformação em instrumento de domesticação da juventude perpetrado pelas grandes corporações e pela indústria cultural. Foi, principalmente, durante os anos 50-60-70 do século XX, a voz dos homossexuais, dos negros, dos jovens operários e de classe média baixa do ocidente (Europa e EUA). Filho bastardo de mil pais, do blues ao jazz, do country ao rithym n' blues, nasceu na tradição do cancionero popular norte-americano. Desprezado pelos intelectuais, tal como o jazz fora anos antes, odiado pelos pais, professores e policiais, o rock era a música "maldita" nascida de pactos demoníacos

realizadas pelo *bluesmen* negros em encruzilhadas sulistas norte-americanas. Você não deixaria sua filha se casar com um *Rolling Stone*⁹. Durante os anos sessenta do século passado, serviu à geração que havia nascido no pós-guerra, ocupando o lugar que havia sido do existencialismo francês e do movimento *beat*, pais não assumidos da mestiça criança. Era mais do que música. Rock era conduta comportamental, veiculada pelas *media*, que tomam força durante os anos 1960. Era a trilha sonora cantada pelos estudantes nas barricadas européias de maio de 1968. Era um dispositivo, um veículo comportamental, que desafiava as autoridades estabelecidas. Mas afinal, o que é um dispositivo?

Dispositivo é um conceito proposto por Foucault e revisto por Deleuze (1990), levado a cabo durante suas pesquisas genealógicas e de suas análises entre saber, poder e subjetividade, nos anos 1970 e meados dos anos 1980. Segundo Deleuze, o dispositivo seria:

Uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto de linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas sempre se aproximam como se afastam uma das outras. Cada uma está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcada, enforquilhada) e submetida à derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos em determinada posição, são como vetores ou tensores. Desta maneira, as três grandes instâncias que Foucault distingue sucessivamente (saber, poder e subjetividade) não possuem de modo definitivo, contornos definitivos; são antes cadeias de variáveis relacionadas entre si (DELEUZE, 1990, p.155).

Os dispositivos têm, segundo Deleuze, como componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, de fissura de ruptura, de fratura que se entrecruzam e se misturam, enquanto umas suscitam, através de variações e mutações de disposição. Dentro deste contexto os universais (o Uno o Todo, o sujeito, etc.) seriam rejeitados. A orientação se separaria do eterno,

⁹ Referência à expressão “pedras que rolam não criam limo” que significa “vagabundo” no linguajar negro-bluesseiro do sul norte-americano escravocrata.

na apreensão do novo, da criatividade variável segundo os dispositivos (DELEUZE, 1990, p.157). Uma das várias dimensões dos dispositivos que gostaríamos de enfatizar seriam as linhas de subjetivação que engendram processos de subjetividade dentro de um dispositivo. A linha de subjetivação:

Está para se fazer, na medida em que o dispositivo o deixe ou o faça possível. É uma linha de fuga. Escapa às linhas anteriores, escapa-lhes. O si mesmo não é nem um saber nem um poder. É um processo de individualização que diz respeito à pessoas ou grupos ou pessoas, que escapa tanto à forças estabelecidas como aos saberes constituídos: uma espécie de mais – valia (DELEUZE,1990, p.156).

O dispositivo é um lugar de invenção de uma subjetivação, de constituição de modos de existência. Surgidos a partir de relações entre poder e saber, os dispositivos são móveis e neles opera uma toda uma tipologia de formações subjetivas. De todos os lados, Há emaranhado que é preciso desvendar as produções de subjetividade que escapam aos poderes e saberes de um dispositivo para se colocarem sob os poderes e saberes de outro. Para além da universalidade de um sujeito fundador, nem valores transcendentais para evocar o valor relativo de um dispositivo, os modos de existência devem seguir critérios imanentes, ou seja, de acordo com características particularíssimas de cada dispositivo. Os modos de existência devem ser pensados segundo aquilo que detêm em possibilidades, em liberdade, em criatividade, sem nenhum apelo a valores transcendentais. Foucault alude a critérios estéticos, entendidos como critérios de vida que, de cada vez, substituem pretensões de um juízo transcendente por uma avaliação imanente. Uma estética intrínseca dos modos de existência como dimensão dos dispositivos (DELEUZE, 1990, p.158).

Foucault dá o exemplo do dispositivo da cidade ateniense como o primeiro lugar na constituição de uma subjetivação. Esse processo se daria pela invenção de linhas de força que passam pela rivalidade dos homens livres. Ele destaca a linha sobre a qual um homem livre manda em outro, de onde sai

outra linha segundo a qual aquele que manda em homens livres deve ser mestre de si mesmo. São essas regras facultativas do domínio de si mesmo que constituem uma subjetivação, mesmo que essa seja chamada a prover novos saberes e novos poderes (DELEUZE, 1990, p.156).

O questionamento dos papéis naturalizados construídos e naturalizados em torno de uma matriz biológica (gênero), apontando a naturalização dos corpos em práticas e papéis sociais estabelecidos e naturalizados, são discutidos por Foucault em livros como a *História da Sexualidade – A Vontade de Saber* (2006). Em suas teses, o filósofo aponta para o fato de que nossas idéias e discursos sobre sexualidade são uma construção absolutamente moderna (ele a remonta a 1870, para situar uma mudança no discurso sobre o sexo).

Antes disso, não havia a figura do homossexual. Havia apenas a sodomia, um tipo particular de pecado que qualquer um, potencialmente, poderia experimentar. Mas no final dos anos 1870, o “homossexual” foi inventado, alguém cuja vida era definida em torno dos atos sexuais dos quais participava. A vida entrou na história no campo das técnicas políticas, os fenômenos próprios à vida da espécie humana entram na ordem do saber e poder. Os processos da vida, processos biológicos, são levados em conta por procedimentos de poder e de saber que tentam controlá-los e modificá-los. Em consequência disso, a partir do século XIX a vida das pessoas seria definida pelo sexo que praticavam. A sexualidade seria dessa maneira um constructo histórico específico. Ao invés de reprimir o sexo, o poder vigente instigava a discursividade sobre o sexo. Além dessa peculiaridade historicamente situável nossa sociedade oprime sistematicamente aqueles situados fora da normalidade sexual (FOUCAULT, 2006, p. 154).

O sexo dessa maneira seria desontologizado, desnaturalizado e as pessoas e assumiria um caráter performativo. O gênero não seria parte natural de uma pessoa, mas algo que elas devem representar. Isso não pressupõe

escolhas feitas aleatoriamente, a cada dia com as pessoas escolhendo o seu sexo ou gênero. Pressupõe antes uma ética, uma invenção de si que implica na autoria da própria vida

Com isso se intenta a construção de mundo relacional que aponte alternativas às redes de poder e saber da sociedade bem como pelas instituições que constituem sua ossatura. Novas relações que ultrapassassem o empobrecimento das possibilidades de relações em nossa sociedade, em que as instituições tornam desgastadas todas as formas de convivência que poderiam ser estabelecidas com o outro; que poderiam ser intensas, ricas, mesmo que por vezes estabelecessem um caráter provisório que não sujeitassem aos laços da família e do casamento (FOUCAULT, 2004, p. 120).

É contra esse poder articulado por uma tecnologia centrada na vida que várias forças que resistem se apóiam na vida e no homem enquanto ser vivo, naquilo que é investido pelo poder. Segundo Foucault:

Desde o século passado, as grandes lutas que põem em questão o sistema geral do poder já não se fazem em nome de um retorno aos antigos direitos, ou em função do sonho milenar de um ciclo dos tempos e de uma idade de ouro. Já não se espera mais o imperador dos pobres, nem o reino dos últimos dias. Em mesmo o restabelecimento apenas das justiças que se crêem ancestrais; o que é reivindicado e serve de objetivo é a vida, entendida como as necessidades fundamentais, a essência concreta do homem, a realização de suas virtualidades, a plenitude do possível. Pouco importa que se trate ou não de utopia: temos aí um processo bem real de luta; a vida como objeto político foi de algum modo tomada ao pé da letra e voltada contra o sistema que tentava controlá-la. Foi a vida, muito mais do que o direito, que se tornou o objeto das lutas políticas, ainda que estas últimas se formulem através de afirmações de direito (FOUCAULT, 2006, p. 158)

O século XX assistiu o desdobramento de vários focos de resistência que se insurgiam de maneira singular e específica de acordo com os poderes que se afirmavam e seus saberes correlatos, que se organizavam em torno da gestão da vida. Na década de 1960, como se sabe aconteceram fenômenos sociais, políticos e culturais cuja influência nós sentimos até os nossos dias. Maio

de 1968; os protestos contra a guerra do Vietnã; o *drop out* postulado por movimentos *underground*; o movimento *Hippie* entre outros acontecimentos são insurreições que eram caracterizadas por uma alegria vitalista e por uma ausência de projeto no que tange ao oferecimento de alternativa de poder centralizador. Eram movimentos de resistência de caráter efêmero e anárquico. Jamais a humanidade vivenciou e experimentou proposições dessa natureza.

Vários dispositivos e agenciamentos deflagrados por relações poder/saber foram constituídos e possibilitaram a invenção de novos processos de subjetivação. O rock é um desses movimentos que apontam para experiência de si. Nesse período histórico o rock esteve envolvido com política. O rock nasce e se desenvolve dentro de um período de relativa tranqüilidade sócio-econômica dos países desenvolvidos. Esse período abrange a era que vai de 1953 até 1973, época que antecede o auge da guerra fria e o *boom* monetário americano que conjugou a questão monetária (a desvalorização do dólar ligada à crise da balança de pagamentos do EUA) e questão energética (com a guerra do Yom Kippur e o embargo petrolífero dos árabes) (CHACON, 1985, p. 48).

Ele aparece e se desdobra dentro de duas décadas em que as grandes nações ricas ocidentais não apresentavam uma crise do ponto de vista econômico. O rock, bem como outras manifestações da cultura *underground*, não é fruto de uma crise do capitalismo porque esse não estava em crise. Não vamos entrar aqui em discussões sobre as contradições do modo de produção capitalista. Queremos apenas assinalar os questionamentos políticos do rock estão ligados quase sempre ligados a um comportamento da superestrutura do sistema, ou seja, nos níveis do político, do cultural e do comportamento do sistema que trazem, obviamente reflexos sobre a infra-estrutura (CHACON, 1985, p.49).

É evidente que por vezes ter um caráter catártico e não permitir comentários políticos mais extensos devido à primitividade do som e da métrica

das canções, nós não vamos encontrar críticas que tenham um caráter acadêmico. Essa manifestação, porém possui um caráter catalisador e unificador de vontades individuais que precisam de um veículo de massa que corresponda aos anseios de coletividade. Apesar de relacionadas aos protestos de massa, o que é evidente são as transformações, localizações singulares e específicas dessas manifestações. O que estava em jogo era uma micro política, apesar de serem denunciados processos macroestruturais. O que estava em curso era, antes de tudo, uma transformação ético-política; não somente para tomar seu comportamento conforme a uma regra dada, mas para também tentar se transformar a si mesmo em sujeito moral de sua própria conduta. O rock seria um dispositivo na medida em que permite a constituição de processos de individuação ligados a grupos e pessoas, onde se estabelecem linhas de produção de subjetividade. É um circuito ligada à um determinado tipo de música onde praticado por determinados grupos. Segundo Foucault:

Com o rock, por exemplo, ocorre um fenômeno totalmente inverso. Não somente o rock (muito mais do que antigamente o jazz) faz parte integrante da vida de muitas pessoas, como também é indutor de cultura: gostar de rock, gostar mais de tal tipo de rock do que de outro é também uma maneira de viver, uma forma de reagir: é todo um conjunto de gostos e atitudes. (...) O rock oferece a possibilidade de uma relação intensa, forte, viva, "dramática" (no sentido de que ele próprio se oferece em espetáculo, de que a audição se constitui um acontecimento e é encenada), com uma música que é pobre em si mesma, mas através do qual o ouvinte se afirma: e, além disso, se mantém uma relação frágil, temerosa, distante, problemática com uma música erudita da qual o público se sente excluído (FOUCAULT, 2004, p. 393).

O rock no qual Oiticica estava interessado não era necessariamente o rock dos anos 1960, ou pelo menos o rock ligado ao *flower power*. Era ligado em Dylan, em Hendrix, uma das suas grandes referências, mas gostava também dos artistas do fim dos anos 1960 e início dos 1970. Foi nesse que chega aos EUA, mais precisamente em 1970. Podemos detectar nesse momento processos de

transição culturais, sociais, políticos e econômico na conjuntura mundial e no contexto europeu e norte-americano. O desbunde da era flower power, apesar de nos deixar generosas contribuições, havia se esmaecido. O período de abundância econômica terminou com as crises de 1973, citadas logo acima. No Brasil as extremidades impostas pelo regime e o aparelhamento do AI5 se fazem sentir, bem como a ascensão e queda do milagre econômico. Eram tempos sombrios.

As batalhas de Paris cantadas pelos *Rolling Stones* na letra de "Street Fighting Man" haviam cessado há algum tempo. Toda uma era se apagava. O rock e o underground acompanhavam as mudanças. As experiências radicais do final dos anos 1960 esbarravam na morte e no desespero e no colapso de sua brilhante e frágil liberação. Novos avatares surgiam na arte e no rock n'roll. *Alice Cooper*, *MC5*, *Lou Reed* e o *Velvet Underground*, *The Rolling Stones* (que aliás, estavam à frente de seu tempo e não tinham muita coisa a ver com o "hipismo") e os artistas pertencentes ao glitter rock¹⁰, todos tinham uma ligação com a violência urbana; todos tinham uma ligação com o disfarce, com as aparências, com a potência do falso; todos apontavam para uma política do desejo, para uma certa invenção, construção de si; todos estes performers apontavam para um trânsito que subvertia a identidades fixas e cotidianas, através do uso de roupas, usando muita glitter, muita maquiagem e máscaras. ROCK era política da energia (HOME, 2004, p.125), da *Energiea*, da força em ação, da força em ato. Composição de forças e desdobramento de formas no presente ou na atualidade (CHAUÍ, 2002, p.500). Um composto de imagem, música e política.

O rock n'roll se desenvolveu junto a diversas subculturas que se apoiavam

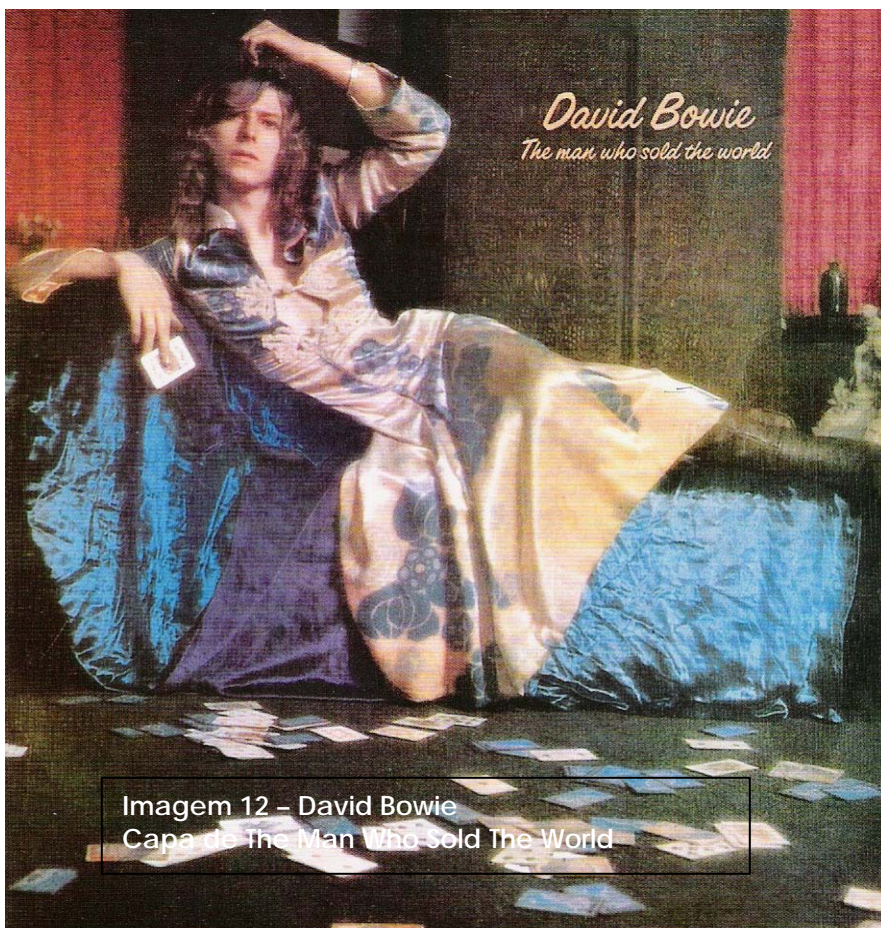
¹⁰ Movimento surgido na Inglaterra e nos Estados Unidos. Os artistas dessa cena usavam maquiagem pesada e posavam como bissexuais para criticar o status quo e às vezes para chamar a atenção. Fizeram parte desse movimento *David Bowie*, *Gary Glitter*, *Marc Bolan* e o *T.Rex.*, entre outros, na Inglaterra e os *New York Dolls*, *Alice Cooper* e outros nos Estados Unidos. O movimento *Glitter* sofreu influência dos *Rolling Stones*, e sua aura de violência e sexo, e do *Velvet Underground*. Este último grupo é considerado um dos grupos de rock mais influentes da história, antecipando, nos anos 1960, muitas das questões do movimento punk nos anos 1970. Seu empresariamento, a produção de seu primeiro álbum, *Velvet Underground and Nico* (1967), bem como confecção de sua capa, ficaram a cargo de Andy Warhol, outra grande influência do *Glitter rock*.

em diversos percursos comportamentais. Várias maneiras de se relacionar em grupo foram experimentadas pelo rock e pelo *underground* como alternativo à família mono parental e pelas instituições que constituem a sociedade. Procurava-se constituir outras relações que fugissem dos códigos das instituições e encontrassem eventuais suportes para um novo mundo relacional. Dentre esses eventos, o submundo da cultura gay foi vasculhado pelo rock durante esse período.. O rock até o final dos anos 1960 apesar de todo o clima de amor livre que caracterizou a era do *flower power* se mantinha machista. Little Richard já nos anos 1960 assumia sua homossexualidade, auto-proclamando-se “rainha do rock” tirando o caráter sisudo que a sociedade conservadora do norte dos EUA queria dar a esse tipo de música – alegre e ambígua por natureza.

Produtores e empresários judeus assumiam discretamente sua homossexualidade, como Phil Spector e Brian Epstein, ligados aos Beatles, ambos apaixonados por John Lennon. Nas letras nada de referência ao relacionamento homossexual apenas relacionamentos com garotas. Algumas vezes o tema do homossexualismo surgia como na letra de “*Get Back*”, que segundo Paul McCartney, aludia a outra minoria, os imigrantes paquistaneses. Pouco depois os *Kinks*, foram mais ousados, e narram na canção “*Lola*” a história de um rapaz que sai com uma garota e descobre que na verdade ela era um homem. Hélio Oiticica inclusive cita essa canção em um de seus textos.

Depois dos *Kinks*, a década de 1970 assiste a uma explosão de androginia protagonizada pelos grupos citados logo acima e por outros como o *New York Dolls*. Os *Dolls* eram grupo de heterossexuais que se vestiam de mulheres, usava drogas pesadas, como a heroína e praticava um rock primitivo, tratando de questões sociais e comportamentais em letras que viriam a influenciar posteriormente o movimento *punk*. Muitos os consideram avós dos Punks e das Drag Queens. É verdade que os Rolling Stones já haviam se vestido de mulheres para promover o *single* da canção “*Honky Tonk Womem*” e Mick Jagger tinha

práticas bissexuais que ficavam circunscritas a comentários de bastidor. Mas é no final dos anos 1960 (coincidindo com o início do movimento gay nos EUA) que assistimos o aparecimento e a constituição do chamado GAY ROCK e seus artistas correlatos (MATTOSO, 2007, p.1)



Como o camaleão David Bowie (Imagens 12 e 13), o primeiro rockstar a declarar sua bissexualidade, travestia-se de mulher na capa de seus discos, maquiava-se andrógino e mudava de identidade a cada disco lançado: num momento era o extraterrestre sem sexo "Ziggy Stardust", depois o gentleman

Thin White Duke (um dos apelidos para cocaína, na Inglaterra) etc. Bowie anunciava, inspirado em Nietzsche o Novo Homem, na letra de uma de suas canções,: "Oh! You Pretty things": "abram alas para o homo superior". Bowie tinha outras referências cultas, além de Nietzsche: O teatro de Antonin Artaud, Brecht, o *Living Theater*, as vanguardas modernas. Nos anos 70 era conhecido como a Greta Garbo dadaísta.

Todas essas referências, imagens e fantasmas eram evocados em seus shows, convertidas em simulacros, máscaras que diziam adeus as verdades escondidas atrás dos fenômenos.



Imagem 13 -
David Bowie

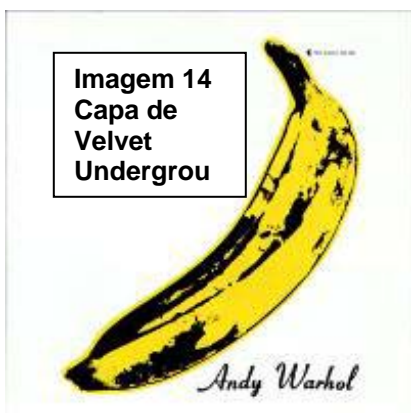
Aqueles eram os anos 70 e há muito o sonho havia acabado. Os hippies sobreviventes se atolam em drogas. Seus irmãos mais novos, na pré-adolescência, se davam conta de um mundo de poliéster, TV em cores, missões espaciais, terrorismo. O futuro tinha chegado e o meio era mensagem (na pior acepção deste termo, talvez). Os garotos ligam a TV e dão de cara com aquele ser de sexo indefinido tocando guitarra prateada. Havia ainda a absurda Guerra do Vietnam. Aqueles eram tempos assassinos apontados por esses arautos-performers ou como disse a “boneca” Bowie na época: “isto é o fim! Coloque sua melhor roupa, pois é o fim”.

Alice Cooper, um dos performers favoritos de Oiticica, foi um dos primeiros a apontar sua metralhadora niilista para a conformista sociedade norte-americana. Seu show era uma louca, absurda máquina dionisiaca que agenciava cabaré, teatro da crueldade artaudiano, Las Vegas, freak show, grand-gignol, cabeças decepadas, sangue falso. Apocalipse dos novos decadentes. Nas notas preparatórias de Bodywise, conceito e proposição dos anos 70, Oiticica usa o desempenho de Alice Cooper para dizer, nietzscheaneamente, não nada atrás dessa aparição é “mais espetáculo participante-espectador do que as sérias tentativas teatrais de inclusão do espectador shifted para performer como um todo” (LAGNADO, 2003, p. 92).

Os concertos de Alice Cooper, assim como Mick Jagger, Jimi Hendrix e outros, mesmo estando no palco são apreendidos na experiência do aqui - agora. Experimento que revela uma síntese Espaço-Tempo. Inserção da vida (duração) na arte (matéria), espécie de jorro interno que pode ser associado ao “élan vital” de Bérson (LAGNADO, 2003, p.96).

Nos anos 1960, Andy Warhol criou sua *Factory*, misto de ateliê, estúdio de

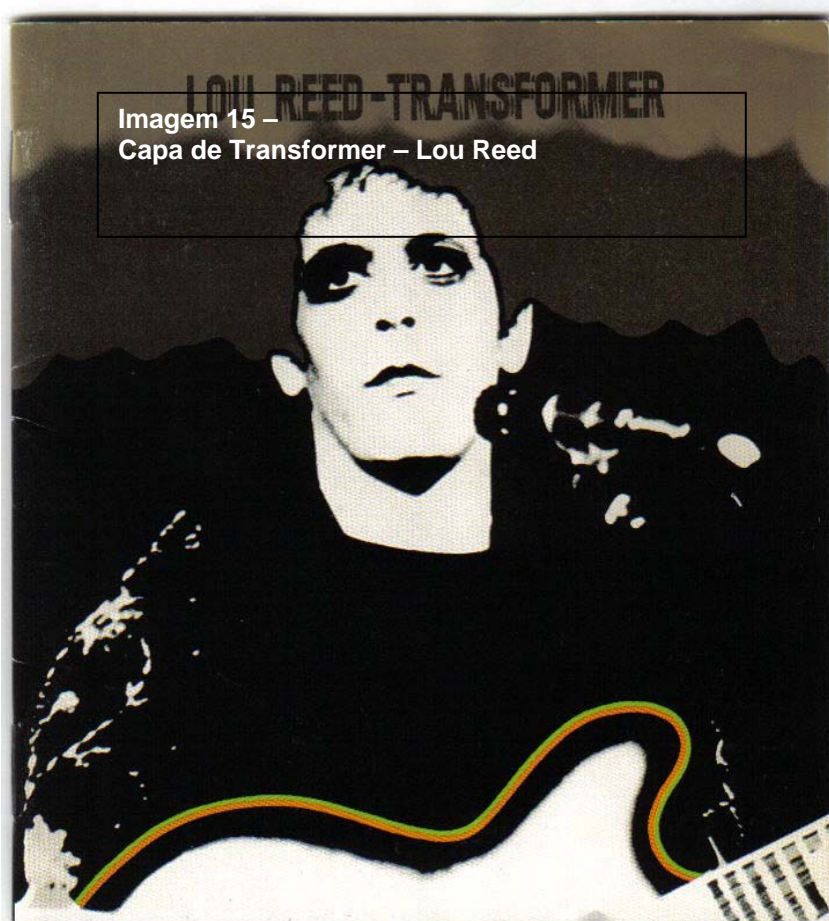
gravação, local para shows e ponto de encontro do *jet set* nova-iorquino. Por lá passaram figuras influentes na cena cultural da cidade. O lugar passou a ser ponto de referência por onde transitavam os *Doors*, *Rolling Stones* e o *Velvet Underground*. Warhol, figura emblemática para a cultura underground e para o universo gay, passou a influenciar a androginia dos grupos.



O primeiro disco do Velvet, "*Velvet Underground and Nico*" (Imagem 14) lançado

em 1967. Os Velvets faziam canções sobre sadomasoquismo, heroína e morte. Eram inspirados pelo ambiente degenerado e pela marginalidade de Nova York; o universo da banda era um mergulho no universo fétido da metrópole: junkies, prostitutas, alcóolatrás, viciados, travestis, homossexuais, traficantes e suicidas. Repeliam a beleza e a esperança de novos e

O *Velvet Underground* de Lou Reed e John Cale era a banda mais respeitada no meio da cena de Nova York, sendo que até hoje vem se constituindo referência para o rock praticado na cidade. Andy Warhol empresariou o Velvet por um certo tempo. Colocou a cantora Nico, uma ex-modelo alemã, no meio do grupo. Produziu e ajudou a lançar o



melhores tempos sustentados pelas bandas dos anos 1960.

Lou Reed como compositor possuía um talento soberbo para encontrar, filtrar e retratar em suas letras histórias sombrias e amorais quanto para vivenciá-las em carne e osso: Reed era viciado em drogas, foi submetido ao tratamento de choque elétrico, pelos pais, para curar sua homossexualidade. No auge do sucesso era casado com um travesti.

A síntese dessa amálgama entre rock, poesia maldita e vida marginal pode ser conferida na letra da canção "Walk on the Wild Side", do álbum "*Transformer* " (**Imagem 15**) lançado em 1972, durante sua carreira solo (aliás essa é uma das canções favoritas de Oiticica):

Holly came from Miami, FLA
Hitch-hiked her way across the USA
Plucked her eyebrows on the way
Shaved her legs and then he was a she
She says, Hey babe
Take a walk on the wild side
She said, Hey honey
Take a walk on the wild side

Candy came from out on the Island
In the backroom she was everybody's darling'
But she never lost her head
Even when she was giving head
She says, Hey babe
Take a walk on the wild side
Said, Hey babe
Take a walk on the wild side
And the colored girls go doo do doo do doo do doo,

Little Joe never once gave it away
Everybody had to pay and pay
A hustle here and a hustle there
New York City's the place where they said, Hey babe
Take a walk on the wild side
I said, Hey Joe
Take a walk on the wild side

Sugar Plum Fairy came and hit the streets
Looking' for soul food and a place to eat
Went to the Apollo
You should've seen go go go

They said, Hey sugar
Take a walk on the wild side
I Said, Hey babe
Take a walk on the wild side
All right, huh

Jackie is just speeding away
Thought she was James Dean for a day
Then I guess she had to crash
Valium would have helped that bash
Said, Hey babe,
Take a walk on the wild side
I said, Hey honey,
Take a walk on the wild side
And the colored girls say, doo do doo do doo do doo,

Além da relação com esse universo marginal à maioria das pessoas, o rock dos anos 1960 e início dos anos 1970 produzia gigantescas celebrações coletivas onde o coro-platéia se misturava ao artista. Os shows assumiam um caráter teatral, como pode ser visto no concerto dos *Doors*, onde Jim Morrison faz uma leitura do “Nascimento da Tragédia” de Nietzsche misturando xamanismo, dionisismo e espetáculo. O rock seria o elemento que permitiria a superação da clássica dicotomia entre essência e aparência que segundo Nietzsche seria inaugurada por Platão e sendo um dos pilares da metafísica ocidental. Esta dicotomia sustentaria por décadas as discussões sobre o estatuto da imagem. Esses elementos se encaixam dentro das proposições comportamentais de Oiticica, estabelecendo novas relações para o espectador transformado em participante.

Rock era o elemento que permitia ao Programa Ambiental estabelecer uma crítica a representação que ainda permeava a Performance art, já que esta ainda mantinha a distância entre espectador e performance. Como diz Lisette Lagnado (2003), Play e Performer (novos termos criados por Oiticica para denominar as proposições), além de projetos como “Bodywise” e as novas Ações *Parangolé* (recodificadas como Parangoplays, Capa-clothing ou Capa-Play), tem mais a ver com concertos de Rock e na participação do público em

larga escala do que com a Performance Art. Ainda segundo Lagnado, o rock n' roll significa ao menos uma promessa, a do fim da dualidade entre "essência" e "aparência", debate que abre "O Ser e o Nada" de Sartre e é um dos temas de "A Vontade de Potência" de Nietzsche. A interpretação, os privilégios do espectador, agora transformado em Participador, morrem no "Programa Ambiental" (LAGNADO, 2003, p.92). Essas ações e proposições visam, segundo Oiticica, à desmitificação (não confundir com desmistificação), a ultrapassagem dos mitos que permeiam nosso cotidiano, que padronizam nossos gestos. Aqui, tragicamente ritualizamos nossos gestos através da criação experimental da liberdade. Um rito que prescindir dos mitos.

O rock permite a instauração do circunstancial, com o imediato, com as imagens que se desdobram no mundo que são o mundo¹¹. O movente, a energia desencadeada pela dança, o elemento dionisíaco dão as caras na manifestação coletiva. O êxtase-rock eletrifica o programa Ambiental, diferenciando-se do samba que fazia parte das experiências no Rio de Janeiro. O rock dos anos 1960 e 1970 reuniam referências eruditas e populares. O *Velvet Underground* em sua primeira turnê contou com a parceria de Andy Warhol. Fizeram shows que ficaram conhecidos como EPI (*Exploding Plastic Inevitable*). Esse evento era um amálgama entre teatro, música e cinema: dançarinos sado masoquistas faziam performance enquanto a banda tocava; Enquanto isso Warhol projetava filmes experimentais sobre os músicos. O espetáculo foi classificado como um dos primeiros eventos multi-midáticos. Esses eventos constituíram uma influência importante na elaboração de trabalhos como as *Cosmococas*, e os *Quase-cinemas*. Era o *trash* das ruas e a filosofia de Nietzsche, o teatro de Artaud todos juntos numa grande celebração

Quando eu proponho situações, como a que agora procuro levar a cabo: projeto central park e outros, para diferentes contextos, não estou querendo criar obras, ou transformar ingenuamente ambientes em obras: a estrutura abrigo labirinto ou que forma

¹¹ O rock se integra na leitura de Bérghson proposta por oiticica ao se constituir sobre a imanência e na contribuição da fusão entre cor, estrutura, tempo e espaço.

tomar, é o lugar onde proposições abertas devam ocorrer, como uma prática não-ritualística, o que coloco em comparação como se fora um circo sem ritual ou espetáculo, um auto-teatro, onde os papéis estão embaralhados: Performer, espectador, ação, nada disso possui lugar ou tempo privilegiado: todas essas tarefas se dão em aberto ao mesmo tempo em lugares diferentes; não há também, a urgência de criar nada: a auto-performance de cada um seria a tarefa-goal que liga tudo (OITICICA, Auto-teatro. Nova York, 01/09/1971).

Neste processo de desmistificação, Oiticica planejava as ações como rituais não-ritualísticos realizados nas ruas, nos metrô nova-iorquinos, ou concertos de rock que envolvessem grandes multidões. São planejadas ações e construções de situações no cotidiano, como a experiência filmada em 16 mm no metrô nova-iorquino, com Romero vestindo a capa e interrompendo o cotidiano dos usuários do metrô. Foram realizadas fotografias dos modelos usando os novos *Parangolés* em ações que irrompiam no cotidiano urbano. Esses acontecimentos visam desviar ou intervir na rota estabelecida padronizada do transeunte anônimo. Se aproximavam das ambiências, ações e planos do grupo situacionista e suas proposições urbanas O *Parangolé* integra dessa maneira um tipo de ação ou performance onde o passante anônimo/espectador é convertido em Participador. Nessa PERFORMANCE-PERFORMER-ESPETÁCULO ocorreria a desaparecimento Virtual da condição de espectador.

O “q faço é performance” dizia o artista sobre os seus projetos de desmontagem do cotidiano retificado. “Diga-se bem claro que PERFORMANCE (NO MEU DIZER) É TUDO MENOS A TENTATIVA DE NOVAS FORMAS DE PERFORMANCE “ (OITICICA, arquivo HO. Nova York, 17/11/1974). A performance, aqui, ultrapassa a categorização de expressão artística delineada dentro de concepções que ainda guardam resquício da representação e da separação entre platéia e performer, sujeito e objeto. Resta para Oiticica implantar *Parangolé* enquanto programa sem tempo descoberta do corpo proposição. Ultrapassagem das transformações da capa em lazer repressivo da burguesia

alegre interessada em arte.

“NADA PROVA QUE ROCK É ROCK a não ser o momento em que se reconhece que ROCK” “(OITICICA, arquivo HO. Nova York, 17/11/1974). É isso só é possível no fenômeno rock porque rock é. As mediações da representação são colocadas de lado e a concretude das seções é acionada. As velhas categorias e hierarquias do teatro, da performance, são abandonadas em prol da concretude da experiência. A figura do espectador é eliminada porque não está do lado de fora do acontecimento, incorporando-se ao acontecimento e tornando-se participador. A capa longe de ser um objeto de contemplação incorpora-se ao corpo do performer tornando corpo-roupa-pele-ambiente um só fenômeno.

O trivial da fantasia que 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 que mais se aproxima do que possa vir a ser a CAPA-CLOTHING e é o que incorporado hoje nas roupas de performers de rock: MICK JAGGER não só se veste para uma performance: roupa corpo performance são uma totalidade em que a ROUPA está desvestida de um role específico: ela abre o multi-jogo CORPO AMBIENTE que nesse caso se dá como realização de um climax – CORPORAL em dança-PERFORMANCE, etc: a roupa se aproxima da fantasia que também (em ambos os casos) não se querem reduzir a mediadoras como sejam os objetos ritualísticos: a gratuidade originária em ambas as livra não só do role como dos compromissos com mediações ritualísticas livrando-se do jogo livre do climax-CORPO com as possibilidades abertas do uso delas:

CAPA-CLOTHING.

Abrir o que é capa ao que é

Roupa sem role específico gratuidade-jogo

“Uso e desuso vestir”

(OITICICA, arquivo HO. p.4 Nova York, 17/11/1974)

Performing x espectador. A contemplação e a apresentação são simultaneamente ultrapassadas. Os *rockers* são apreendidos na potência febril do corpo que vivência o aqui - agora que atualiza uma sucessão de imagens virtuais que não se separam de seu objeto.

- Ineficácia da representação (como mundo meio de vida): a realidade do estar aqui no momento vivido é mais do que representação dela.
- Resolução nenhuma pode ou deve ser buscada numa nostalgia do viver natural pré-representação – resolução para além da representação só pode ser atingida pela saturação existencial e conseqüente insatisfação com o mundo de produtos dessa representação, no qual a relação espectador-espetáculo é a fundamental.
- A(s) dualidade(s) do mundo da representação só se resolvem na unidade que é o corpo: o corpo cujo êxtase consiste na sua própria realização descoberta (OITICICA, Arquivo HO, 11-12/06/1973-NTBK1/73, p.1).

A histeria da platéia transformada em coro como na tragédia grega, é instigada a produzir através de uma singularidade comportamental um rito sem mito, ético, trágico, até, O virtual é atualizado através de um ritual, de “Vivo-atual”. Rock é “dança, é som, desde que sem o ritual e que prescindir ainda da música de países-terrinha” (OITICICA, 1973, p. 20). Oiticica define suas proposições como ritos sem rituais, capazes de desestabilizar o cotidiano rotineiro dos corpos tomados pelo princípio de desempenho do capital. Tempo e espaço são transformados pela duração através da intuição. Segundo o filósofo Mario Perniola e seu o conceito de rito sem mito, que acreditamos ser muito próxima das acepções de Oiticica:

O rito sem mito é um a espécie de emancipação dos gestos e dos comportamentos em relação a sua funcionalidade e às suas motivações, o qual, no entanto, não é de forma nenhuma (...) Irracional nem “insensato”; ao contrário, pressupõe um modo de pensar, uma mentalidade, uma filosofia implícita (PERNIOLA, 2000, p. 24).

O artista continuaria e desdobraria deste modo a crítica aos mitos que estariam presentes no cotidiano e na produção de imagens. Esta crítica traria ainda uma posição ética, contida na ação do participante (ex-espectador) calcada na invenção e na construção de si, para além das amarras do cotidiano. Oiticica ainda colocou o problema da ação das essências e das aparências através do uso da maquiagem, usada pelos rockstars e pelas drag

queens personagens “subterrâneos” (aliás, este é um nome de um projeto de Oiticica) da época. A maquiagem usada tal qual os rockstars e os drag queens era usada por seus modelos, bem como o uso da máscara, presente nos desenhos de cocaína sobre fotografia de Cosmococas e pelo uso de *Parangolés* feitos para serem usados na cabeça e na face. Os *Parangolés*, ainda, segundo o artista introduziriam um trânsito entre a veste e o nu, embaralhando as identidades fixas e estabelecidas:

Com Romero-fotos descobri algo: a capa *Parangolé* revela a ambivalência e depois a multivalência entre o nu e o vestido: CAPA e CORPO são um, mas o adorno da cabeça elimina o conceito de nudez mesmo que a cabeça esteja nua, porque o adorno da cabeça revela a individualidade: a cabeça é um e o corpo é um entre outros; a descoberta do corpo tribaliza ao mesmo tempo que se reconhece (CLARK e OITICICA, 2001, p. 229).

Neste trânsito entre a veste e o nu haveria uma diferença sinalizada pela cabeça do outro. Romero é Hélio e Hélio é Romero, tribalização e individuação. Simbiose de corpo-capa. Mário Perniola define e conceitua “trânsito” como um “movimento do mesmo para o mesmo”, onde, porém, “mesmo” não quer dizer “igual”, porque implica a introdução de uma diferença de uma mudança, que é tanto mais profunda quanto menos chamativa. Esse trânsito instaura uma diferença presente na singularidade do ato e da individualidade do indivíduo-participador. Os mitos que permeiam nosso cotidiano são reconvocados, aludidos e ultrapassados. Desdobramentos de um programa estético-comportamental amparado no “desregramento de todos os sentidos, de superposições de identidades e de máscaras”.

Perniola assinala a existência de um pensamento mítico, lógico que caracterizava o pensamento das ditas primárias ou sem história em contraposição ao pensamento e ao discurso lógico das sociedades históricas. Ao pensamento ritual pré-lógico das sociedades primitivas viria a se confrontar o pensamento pragmático, projetivo da cultura ocidental. Mas, para longe

dessas afirmações preconceituosas e baseadas em oposições metafísicas e na arrogância das civilizações colonizadoras, o filósofo pensa numa nova concepção para a expressão “pensamento ritual”... Parniola foge da comparação com as sociedades ocidentais e pressupõe um novo modo de agir e de pensar.

Não se trata de modo algum comparar o caráter tradicional e estático das sociedades primárias com o caráter inovador e progressivo da civilização ocidental, mas de apresentar uma mentalidade, uma forma de pensar, uma maneira de se comportar que ultrapassa a distinção entre tradição e inovação, entre sociedade primária e sociedade histórica, entre primitivismo e civilização (PERNIOLA, 2000, p.23).

Para ultrapassar essas dicotomias Parniola se posiciona como um genealogista arguto. Passa ao largo de pesquisas que se fundam em uma origem e busca referências históricas para traçar certas características do mundo contemporâneo. Visa antes de tudo perceber a rígida contraposição entre sagrado e profano, entre simbólico e pragmático no mundo atual. O filósofo detecta o surgimento da mistura de comportamentos diversos que são misturas do arcaico e do moderno. Parniola orienta seu pensamento a partir de noções que se situam além das noções dicotômicas vigentes nos estudos antropológicos e das ciências sociais. Dessa maneira ao lado do conceito de rito sem mito se articulam os conceitos de simulacro e trânsito. Trânsito é um movimento do mesmo para o mesmo, sendo que mesmo não corresponde a igual, notando-se aí a introdução de uma diferença. Simulacro é uma cópia enquanto cópia, ou seja, que ultrapassa a distinção entre original e cópia. Essas noções são unidas por um tipo de paroxismo que revela que a experiência e o pensamento contemporâneo fossem arrastados por um vórtice de duplicações e espelhamentos. A sociedade, desta maneira, assim como a filosofia moderna e teriam mergulhado em processos de auto-representação. Vamos nos concentrar na noção de rito sem mito embora ela evoque as noções de simulacro e trânsito por conta desses processos de reduplicação e

espelhamento.

O rito sem mito é a repetição que desconstrói e faz desaparecer aquilo que repete ao trânsito do mesmo para o mesmo. Uma espécie de rito do rito. Sua realização implica uma rigorosa determinação dos espaços, dos tempos, dos movimentos; por outro lado iniciam uma mentalidade que torna fluída, ambígua e incerta todas as determinações. Perniola usa como exemplo para tal paradoxo o pensamento ritual romano, cujo charme está justamente no saber unir a regra mais rigorosa com a interpretação mais pragmática (PERNIOLA, 2000, p.217). Trânsito do mesmo para o mesmo. O rito sem mito surge:

Da sociedade em que os comportamentos não parecem mais orientados nem pelo costume nem pela consciência individual: tanto a ética – entendida como conjunto de hábitos que contém em si mesmos um significado – quanto a moral entendida como uma vontade subjetiva e privada do bem e do útil – parecem impotentes para guiar a mão do homem de hoje (PERNIOLA, 2000, p.27).

Essa teoria toma como referência a Roma antiga ao invés da Grécia, como faz boa parte da teoria contemporânea para conceitualizar o rito sem mito. Esse se diferencia da concepção do ritual como repetição dos inícios. A repetição ritual para Perniola não se apóia no arquétipo mítico, num modelo apoiado numa origem: “o rito desmistificado é um procedimento vazio, porém eficaz e sagrado”. Repetição de atos cujo significado originário é calado, esquecido, ignorado. Desmistificação, a separação entre rito e mito é segundo Perniola.

O esvaziamento, a separação entre mito e rito é a própria condição de ordem, que é tal apenas se reproduz tão bem o protótipo a ponto de dissolvê-lo. A eficácia não está ligada com a ritualização primigênia, mas com o seu desaparecimento, com a sua supressão (PERNIOLA, 2000, p.231).

O rito sem mito seria um pensamento ancorado numa corporeidade, onde os indivíduos traçariam novas relações com o seu corpo, diferentes das

estabelecidas no cotidiano. Toda ação é imotivada os gestos não correspondem mais à um projeto de vida. O corpo experimenta emancipação dos gestos e dos comportamentos em relação à sua funcionalidade e as suas motivações. Essa emancipação, porém não remete a um irracional, mas a uma experimentação de si: "Considero o ritual uma espécie de pensamento do corpo, em que a tradição cumpre um papel, mas que é, sobretudo uma forma de as pessoas se relacionarem com o próprio corpo" (PERNIOLA, 2000, p.).

Ora, com *Parangolé* Oiticica estabelece esse onde se pode pensar com o corpo. Esse aparece fundido no ambiente através da experiência *Parangolé*. Oiticica propunha com essas novas experiências a confecção feita pelo espectador no seu próprio corpo, além de vestir e dançar. Segundo o artista no seu texto *Parangolé-síntese*:

PARANGOLÉ – síntese não é conciliação tese de conflitos de criação: nem pura e simples retomada (inclua essa retomada) – CAPA condição extensão concreta vestir-incorporara no estado experimental de agora não procura de não-condicionamentos sensoriais erigindo experimentalidade nova mas extensão incorporadas já feitas pro vestir: as CAPAS FEITAS NO CORPO pertenciam no estado extremo às primeiras premissas de experimental: não-condicionado sensorial: o corpo movimentando sobre o mesmo: construir – incorporar – trocar de um corpo (o nosso) para outro como casulo vazio extensão solta que reincorpora a cada vestir – as CAPAS de agora são vestimentas-concreções cujo vazio da pequena totalidade feito pro vestir pro simples vestir é que é objeto sensorial não se reduz a isso: a contradição não-condicionado/ do fazer de antes não aparece: as unidades são unidades exploráveis sem previsão pensada mas abertas de antes porque sem preocupação com significados com não-condicionamentos, etc. (OITICICA,arquivo HO, *PARANGOLÉ – SÍNTESE*, 1972, P.3).

Através do *Parangolé*, Oiticica parece pensar o comportamento não se desvincular do ambiente e da estrutura. Não se busca um comportamento que se ampare em justificativas metafísicas ou numa moral rígida. O *Parangolé* torna-se um programa onde os projetos circunstanciais de situações ambientais-grupais passam a ter menos intenção de buscar significados situacionais e se apresentam como situações-concreções definidas como um programa do

circunstancial. O participante Eu faço não-arte.

Com *PARANGOLÉ* descobri estruturas comportamento corpo: tudo para mim a girar em torno do "corpo tornado dança": MANGUEIRA era o protótipo não só MANGUEIRA mas o morro carioca: e também CENTRAL, ESTÁCIO, MAUÁ, CANCELA, QUINTA, subúrbios em geral (OITICICA, EU, COMO GERTRUDE STEIN, fev. 1972, P.1).

Suzana Vaz (2007) apoiada em Mircea Eliade propõe uma leitura dos *Parangolés* apoiada numa repetição do mesmo, de uma origem, usando a noção de *Dreamtime*. A autora atenta para a abolição do padrão iniciático inerente à criação de lugares privilegiados e para a nostalgia do mito. As proposições de Oiticica após os anos 60, que estão em torno de CRELAZER, propõem, segundo a autora, a criação de lugares privilegiados, além de seguirem o padrão iniciático de aniquilação de um modo de ser vigente. Para Suzana, esse padrão só seria abandonado com a desmistificação do *Parangolé*, como Hélio coloca no texto *Parangolé-síntese*. Vaz reconhece uma proeminência de uma mitologia de padrão radical na obra e no processo criativo de Hélio Oiticica. Esse padrão estaria evidente no texto *Aspiro ao Grande Labirinto*, tornando-se evidente desde os *Penetráveis*. Ela situa essas realizações num paradigma de tendência para o concreto, a partir de formulações de Mircea Eliade, nos seus estudos sobre as mudanças no modo de ser. A autora aborda a obra de Hélio a partir conceito de *Dreamtime*, formulado por Eliade, conceituando-o como premissa para dispensa de obrigações comunitárias, como uma liberação do pensamento estabelecido.

Hélio faz referência ao conceito de *Dreamtime* num texto de 1973. Nesse texto, determina a importância do conceito para suas proposições, no que tange a relação participação/comportamento/ invenção e lazer. Nesse texto, são colocados certos parâmetros para a deambulação urbana e para um lazer não-repressivo.

Como coloca Oiticica:

Guy descobriu/revelou-me muitas coisas mas acima de tudo falou-me do DREAMTIME (TEMPO DO SONHO) como parte do padrão social das tribos das TRIBOS ABORÍGENES; e reclassificou/relembrou-me isso hoje: no livro de Eliade (qual?) descobriu que durante períodos intermitentes o indivíduo pertence a uma tribo (TABA/NUCLEO) deixa a comunidade para deambular sem objetivo na floresta além da TABA; a dispensa de obrigações comunitárias conduz neste caso a uma libertação do pensamento – uma transformação que ocorre dentro do seu comportamento social: papel-social-com-individualidade-consolidada; suprema forma de lazer não repressivo; a descoberta de Guy direciona-se brilhantemente para o foco principal que gerou muitos dos meus projetos tais como o do Éden, etc.: BARRACÃO: e penetrar nas conseqüências implicadas numa concepção tal como a de DREAMTIME pode ser (e é) a mais reveladora e efetiva das muitas linhas de pensamento que conduziram a proposições tais como as relacionadas com PARTICIPAÇÃO/COMPORTAMENTO/INVENÇÃO/LAZER (e CRELAZER)/ETC. Como campos experimentais recentes: Guy de facto revelou-me um vínculo de paixão dentro da concepção de DREAMTIME.

Quem quer que tenha tido o privilégio de DREAMTIMING (DETER-SE NO TEMPO DO SONHO) só pode ser alguém de sorte e bom gosto-fultimer na experimentação (experimentador a tempo inteiro) e o único a instalar um padrão comportamental definido de experimentação total dentro dos padrões sociais estabelecidos (OITICICA, arquivo HO, p.2-3,1973).

Oiticica interpreta o conceito de Dreamtime, apresentado por Guy Brett, como uma dispensa das obrigações sociais estabelecidas, preconizando o estabelecimento da necessidade de uma experimentação total dentro da Anti-arte/ Programa Ambientais. Ele identifica a idéia de Dreamtime como central para as suas proposições experimentais. Reconhece a importância da deambulação urbana dentro de suas novas proposições, que visavam desestabilizar e desmitificar o cotidiano. São abertas as possibilidades das situações-concreções do programa do circunstancial. O indivíduo que se abandonasse ao dreamtiming experimentaria descondicionamentos das situações circunstanciais, tais como deambular pela cidade ou vestir as capas vestimentas-concreções.

Vaz (2007) aventa para as experiências iniciadas após Éden e Barracão,

uma aproximação com a noção de mito originário. Postula que no contexto arcaico, o homem experimenta uma validação das ações humanas elementares que é correlata de ações relacionadas à fisiologia. O homem atribuiria significado às ações, libertando-se de meros automatismos, escapando da insignificância e do nada e se unindo à realidade. O homem segundo essas concepções se unificaria com a realidade. O mito originário pressupõe a repetição das ações dos Deuses de maneira que o tempo fosse eliminado e o homem retornasse ao tempo antes da história, ao momento originário, de unificação com a realidade. A autora remete a esses mitos da criação para interpretar a obra de Hélio. Coloca como hipótese que a repetição da ação original é um dos fatores que movem a obra de Oiticica, apontando para os processos do acesso e vivência da potência criativa e a comprovação do caráter indeterminado da criação:

A repetição da ação original – ação exemplar – é um dos fatores míticos que define a motivação criativa de Hélio Oiticica. Hélio designa a repetição da ação exemplar como programa-obra *in progress* e, na CONTRA-BÓLIDE Devolver a Terra à Terra, recorre a uma operação poética de deslocação de terra para concretizá-la. (...) à semelhança do homem do contexto arcaico, Hélio procura a condição de contemporaneidade com os deuses ou os ancestrais, ensaiando a situação do momento originário. A sua apropriação da estrutura mítica da ação original revela uma vontade de retorno ao pré-formal, ao estado potencial e latente que procede e comanda a criação, em dois processos concomitantes: o acesso e vivência da potência criativa e a comprovação do caráter intermediário da criação (VAZ, 2007, p5.).

Vaz propõe que o modelo da repetição da ação original, para estabelecer que as novas proposições como o CONTRA-BÓLIDE repetiriam um acontecimento original como os Bólides dos anos 60. Preferimos acreditar que Oiticica usa essa noção de Dreamtime não para repetir o mesmo, uma origem, mas uma diferença. Acreditamos que exista em Oiticica uma repetição diferente e não uma repetição originária, que remeta a uma origem, a um começo, aceção metafísica.

A repetição ritual não se baseia no arquétipo mítico, numa concepção extraída do modelo originário. Seu modelo baseia-se numa sacralização do presente que ultrapassa qualquer procedimento ou concepção que esteja baseado em concepções metafísicas que gostariam de evocar um passado originário perdido. O rito sem mito seria um procedimento vazio e ligado ao sagrado simultaneamente.

A repetição ritual não se apóia no arquétipo mítico, no modelo originário, nem pretende proporcionar o acesso a experiências existenciais ou a conteúdos de vida privilegiados ou autênticos: o rito desmitificado é um procedimento vazio, porém eficaz e sagrado (PERNIOLA, 2000, p.203).

A existência concreta seria louvada dentro de coincidência entre eficácia e sacralidade. Existiria dessa maneira um desaparecimento do mito em detrimento do caráter sagrado do rito. Perniola aponta para uma tendência ao esquecimento na religião romana onde as funções e as identidades dos deuses revelando uma prudência com os dados históricos emergentes e uma vontade do relativo, um medo de dimensões absolutas a morte simulada dos mitos sem rito não remetia a uma origem e sim a um reino intermediário. O autor estabelece uma noção de erótica, dentro do rito sem mito, que se afirma como transito entre. Concebe erros como intermediário, como termo que fica no meio mantendo os opostos como tais. Para tanto, colocava que as condições de possibilidade para esse estado era a prática erótica regida por discernimentos que se mantivessem afastados de postulados ético-metafísicas.

O *Parangolé* presente no texto *Parangolé-Síntese* aponta para essa concreção e afirmação do presente. O ato de vestir capas produzidas de maneiras e em situações circunstanciais dispensa a nostalgia de estados míticos metafísicos tradicionais. A performance e a dança são agenciadas pelo *PARANGOLÉ-PLAY*.

Parangolé não se reduz ao
MYTHICAL NITTY
GRITTY
porque é PLAY
CONCREÇÃO
PARANGOLÉ-SINTESES é não nostálgico de estados
míticos.
Vestir a capa é
concreção
PERFORMANCE PARANGOLÉ-
PLAY
DANÇA.
Paródia do
"artista sério"
Do
performer
(OITICICA, 1972, p.2)

O artista pressupunha com os novos *Parangolés* a estrutura comportamento/corpo. Além disso, aventa a possibilidade da invenção de acordo com as circunstâncias, dentro de um evento aberto e desmitificado. Essas características não o colocam como um acontecimento levado pelo espontaneísmo puro e simples, mas a um rito sem mito onde uma posição ética que dispensavam o mito e se desdobravam no momento, permitindo a criação de circunstanciais em ambientes-grupais. Um elemento não-teatral animava aquilo que Oiticica chamou de Performance. As ações se afastavam dos elementos do teatro clássico/psicológico e da representação. A dança agora, ao contrário do que aconteceu com as experiências da mangureira, se posicionava enquanto invenções do instante e não um passo que pressupunha uma iniciação e uma recorrência de origem mítica tradicional como o samba. Novamente recorreremos ao texto *Parangolé-Síntese*.

PARANGOLÉ-programa situações-
concreções
Definidas como
Programas do
Circunstancial
(projetos circunstanciais de situações ambientes-
grupais)
(OITICICA, 1972, p.3)

De que maneira essas situações evocadas nos textos do artista transparecem uma diferença em relação a experiência carioca com o samba? Qual elemento colocaria essa repetição diferente ou diferida que se almejava no Programa Ambiental? Ora, acreditamos que o rock n'roll ajudava na desconstrução da experiência cotidiana aventando uma experiência de descentramento que se elevam nos projetos circunstanciais de situações ambientes grupais

O crítico de rock Greil Marcus num texto chamado Vida após a Morte, que trata da desapareição do grupo de rock inglês Joy Division e sua ressurreição/reinvenção através do grupo New Order relata uma experiência em que através da experiência musical do rock n' roll somos arrancados de nós mesmos

Todos nós já fomos transportados pela música – varridos para longe, ejetados dos nosso próprios corpos. É o que o Lovin' Spoonful queria dizer na canção "Do You Believe in Magic", quando John Sebastian cantava um "sorriso na sua cara e você nem sabe como foi que ele apareceu". É parte do que os pregadores pentecostais querem dizer quando amaldiçoa o rock n' roll como música do demônio: é o que os teóricos querem dizer quando atingem o limite de suas teorias e começam a falar do inefável. Quando você volta da experiência e tentas entendem-la, nada é suficiente; qualquer tentativa de quebrar o efeito por meio do exame do gênio de um músico ou da profundidade de um letrista parece ter uma excessiva e desesperada irrelevância (MARCUS, 2006, p. 107).

Marcus evoca o conceito de significância de Roland Barthes para tratar dessa questão evocada pela transformação do Joy Division em New Order. Segundo a leitura de Barthes empreendida por Marcus, a emoção da música não é o resultado da resposta consciente ou subliminar à "significância", a representação de uma idéia ou momento importante. Essa estranha e problemática palavra referia-se não a um signo, mas ao trabalho de significação – não a um significado, mas a feitura de significados. Dentro da experiência do rock nós não reagimos aos símbolos apesar de nos agarrarmos a eles e os conectarmos a acontecimentos históricos ou situações pessoais para

explicar nossa reação; nós respondemos à criação de signos. O momento em sentimos o rock'n roll nos arrancando de nossos corpos é um momento que os termos que usamos normalmente para construir nossa identidade parecem se dissipar (MARCUS, 2006, p.108). Evocando a figura de Elvis Presley o autor coloca

Pense na música de Elvis Presley. No fim das contas essa era a única maneira de explicar seu carisma. Nós jamais conseguiremos entender essa atração, essa explosão reativa, em termos do que ele representava, social ou pessoalmente. Em vez disso, a música de Elvis Presley era emocionante porque dissolvia os signos que haviam anteriormente formado a adolescência (ou, é possível argumentar, a identidade americana). Por haver dissolvido aqueles signos, ou símbolos, pode-se dizer, de conformismo repressão e limites - a música de Presley era uma celebração das possibilidades de significação, da criação de símbolos em si (MARCUS, 2006, p. 109).

Era esse sentido de liberdade, essa possibilidade de criação de símbolos que o Programa Ambiental/Anti-arte foi buscar nas ruas nova-iorquinas. Houve nesse processo de desintelectualização e de ruptura das fronteiras entre cultura erudita e popular a possibilidade dos indivíduos fazerem experiências de si que podiam tanto pressupor uma perda de si quanto não resultar em nada, já que a possibilidade dos indivíduos passantes não aderirem às proposições existia. Esses planos, essas experiências narrados nos textos de Oiticica em sua fase americana pressupõem a problemática de se fazer experiências dessa natureza em galerias e museus. A práxis dessa escrita de si narrada nos textos, pressupõem um caráter iniciativo onde a experiência se daria de forma ininterrupta. A possibilidade de falhar é reconhecida, já que são relatadas a recusa e a desconfiança do público nas ruas em participar. Todavia esse processo afastou o artista das instituições artísticas. Paradoxalmente só podemos conhecê-lo a partir dessas instituições tão desprezadas e odiadas pelo artista. O sonho do artista em continuar desdobrar as descobertas de Malevich levando-as para a existência não significava a fusão arte/vida proposta pelas vanguardas. Estas são superadas através da instauração do

Experimental que pressupunha a invenção de novas formas de viver e não a estetização da vida. A obra de Oiticica se desenvolveu, quando o artista estava vivo, com uma distância dos museus, sendo testemunhada por um pequeno séquito de iniciados. Esse processo só se reverte depois da morte do artista, com a recuperação e institucionalização do seu trabalho. É esse paradoxo que vamos examinar no próximo capítulo.

Passados todos estes anos as utopias que vislumbravam a reinvenção do Homem e da coletividade aparentemente falharam. Talvez a apropriação e recodificação destas experiências efetuadas pelo *establishment* permitam que nós possamos discutir alargar ou mesmo inventar novos limites. Não propomos, aqui, um retorno a estas estratégias, nem a glorificação de um romantismo já absorvido pelo *establishment* e pela lógica da indústria cultural e da Sociedade do Espetáculo. Gostaríamos de assinalar atualmente, intempestivamente, uma das possíveis "lições" das vanguardas e dos modos de resistência modernos: a constituição do pensamento como estratégia, que segundo a maneira de dobrar a linha de força, invente novos modos de subjetivação, novas possibilidades de vida, na constituição de estilos de vida. Um vitalismo de fundo estético. Um pouco de possível no sufoco.

CAPÍTULO III: OITICICA PÓS OITICICA

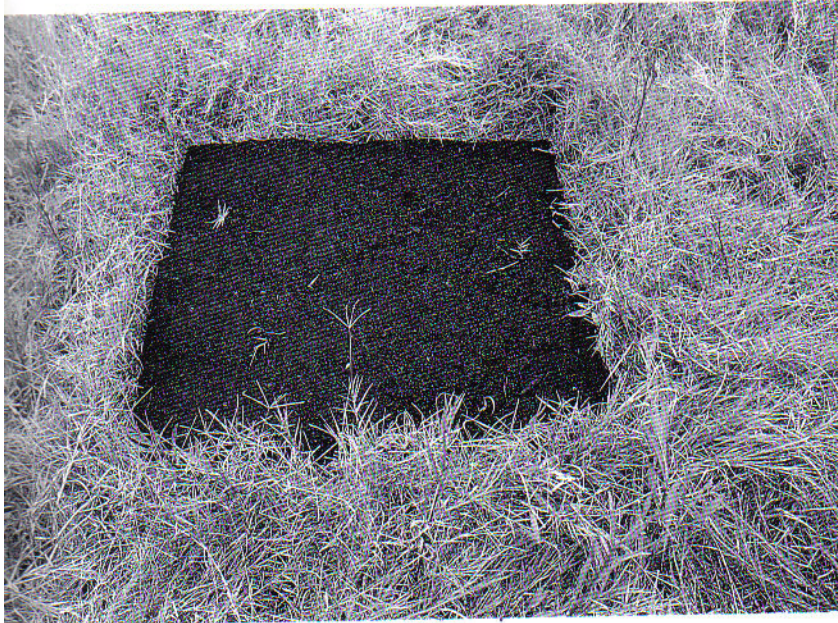
Hélio Oiticica, em 1979, depois de sua chegada ao Brasil, poucos meses antes de morrer, encenou um ritual em que uma quantidade considerável de terra equivalente à quantidade de terra contida nos *Bólides* era depositada, através de uma pequena estrutura retangular, em uma área devastada do Rio de Janeiro. Essa obra ficou conhecida como *Contra-Bólido: devolver a terra à terra (Imagens 16 e 17)*.

Chamado de o primeiro evento urbano-poético, o ato contou com a ajuda de alguns amigos e constituiu-se em uma resposta à crescente institucionalização da arte no Brasil e à sua integração no sistema artístico internacional, simbolizado por eventos como a Bienal de São Paulo (BRETT, p.70).

Hélio chamou esse evento de *Kleemania* em homenagem a Paul Klee, que completava cem anos na ocasião. O acontecimento ocorreu no Caju, área considerada nobre outrora e que naquele momento era um depósito de lixo e um terreno baldio. Vários artistas executaram suas obras com a ajuda de amigos. Um saco de terra negra foi trazido de outro local, a pedido de Hélio, e foi despejado sobre uma moldura de madeira retangular sem fundo sobre uma pequena clareira. Quando foi retirada a terra ficou sobre a terra com uma forma retangular.



Imagens 16 e 17 - Contra – Bólido Devolver a Terra a Terra



0. COUNTER BOLIDE *To Return Earth Unto Earth*
in *Kleemania* with Jorge Salomão at Cajú, Rio de Janeiro, 1979
CONTRA BÓLIDE *Devolver a terra à Terra*
em *Kleemania* com Jorge Salomão no Cajú, Rio de Janeiro, 1979

Pensado como um ritual, o *Contra-Bólido* assume um caráter que se insere dentro de uma repetição diferente tal como as proposições que propunham uma *desmistificação* do cotidiano. Porém, abria mão do objeto Bólido removendo e isolando uma quantidade de terra incidindo dentro de uma organização que se dava dentro de um núcleo ou centro de energia. A ação negava o objeto que era apropriado pela cultura de consumo. Os *Bólidos* originais talvez estivessem perdendo o caráter de estruturas abertas, oferecidas

ao comportamento coletivo-momentâneo, tornando-se objetos inertes e perdendo a sua eficácia como ato (BRETT, p.71). O artista afirmava, dessa maneira, o caráter de uma nova ordem de obra dos *Bólides*, distante do objeto escultórico tradicional. Havia no Contra-bólido um sentido de continuidade, de renovação a partir do ato contraditório de remoção e devolução da terra, num *continuum* cósmico. As idéias de morte e ressurreição estavam contidas nessa operação, que se afastava do espaço da galeria e do objeto-fetice e se voltava para a terra. Oiticica faz algumas anotações para Contra-Bólido escritas alguns dias depois do evento. Nessas anotações ele sugere que o evento pode ser repetido quando surgisse a oportunidade apropriada ou sua necessidade. Nesse texto talvez se encontre uma indicação para a repetição póstuma desse evento:

Nesta operação CONTRA-BÓLIDE pego uma forma de madeira de 80 x 80 x10 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 Bólido nos idos de 63: por isso era o BÓLIDE uma nova ordem de obra e não um simples objeto ou escultura! (OITICICA, in: 1992, p. 202)

Entre 1992 e 1993, a aparente indicação de repetição póstuma do Contra-Bólido emergiu, pois a obra foi reencenada em cada cidade que a retrospectiva internacional de Hélio Oiticica, desse período, foi realizada: Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa e Minneapolis. O evento foi acompanhado de fotos coloridas penduradas na exposição que registravam o evento. Os lugares escolhidos para a realização dessa vez foram próximos ao museu, sendo que as pessoas que os executaram eram funcionários desses mesmos museus. A reencenação dessa obra pelas instituições artísticas coloca a questão de como

funcionaria o trabalho de Hélio sem a presença do artista. Como coloca Guy Brett (2005)

A reencenação de *Contra-Bólido* representaria, sem dúvida uma tentativa de testar a eficácia de Hélio no aqui e agora – o mesmo que o *Contra-Bólido* de 1979 representou para ele em relação aos anteriores. Hélio tinha ‘incluído’ em seus Bólidos posteriores um aparato crítico destinado a evitar que fossem neutralizados ou diluídos como objetos ou imagens. Mas esse elemento de resistência teria morrido com ele? É possível afirmar isso, tendo em mente que “se tudo que é preservado no fim das contas acaba em um museu”, a tentativa de desafiar a versão museológica da cultura é vã (BRETT, 2005, p.75).

Essa questão se estende aos trabalhos que propõem a dissolução da arte na vida e que questionam a natureza das instituições artísticas. Como um trabalho dessa natureza se relaciona com o museu? O destino institucional dessas obras parece inevitável. Porém, parece que o ato de reexibir trabalhos dessa natureza coloca em cheque a natureza dessas instituições. Segundo Guy Brett:

Obras que propõem ou almejam a “dissolução da arte na vida” acabam no contexto de um museu, no qual parecem relíquias mais tristes que outras que aceitaram a estrutura do museu e trabalharam dentro dela. Pode-se dizer, ao invés disso, que o próprio fracasso da instituição de reanimar uma obra, conceito ou proposição que era uma “preparação para a vida” (para tomar emprestada uma frase da artista brasileira Lygia Clark) condena a si próprio e, por isso, chama a atenção para a energia transgressora e libertadora que a obra implicava originalmente (2005, p.75).

Em 1994, sambistas da escola de samba Vai-Vai, vestindo *Parangolés*, invadiram a sala de exposições de pinturas de Malievich na Bienal de São Paulo realizada naquele ano. O curador holandês Win Beeren num ato de autoritarismo “colonizador” expulsou os sambistas da sala de exibição, aos berros. O ato pareceu uma reprise do evento que Oiticica participou nos anos 1960 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, quando mostrou essas obras pela primeira vez.

O incidente foi registrado por um repórter do jornal do Brasil que fotografou o gesto raivoso do curador ao expulsar os passistas da sala de exposição. O ocorrido encerra uma grande ironia. Primeiro, temos o fato de que ocorreu dentro de uma sala onde eram exibidos os trabalhos de Malevich, grande referência para o trabalho de Hélio; em segundo lugar, todas as questões relativas aos comentários sócias evocados pela obra de Hélio, como o esnobismo e a exclusão social, emergiram com uma violência avassaladora durante esse episódio.

O ato seria uma resposta de Luciano Figueiredo ao ver que a obra de Hélio e Lygia Clark era tratada com desrespeito: o trabalho dos artistas foi colocado num dos piores lugares da Bienal de São Paulo de 1994, perto da saída de serviço do pavilhão. Quando viu que o trabalho de Hélio e Lygia era tratado como escória, resolveu levar os passistas vestindo *Parangolés* em todas as salas dos artistas e, principalmente, Malevich. O curador se enfureceu e expulsou os passistas. Segundo Waly Salomão:

Win Beeren praticou esta ressurgência colonialista dos bôeres na paulicéia desvairada, uma agressão do pânico racista sobre brasileiros em território brasileiro. Erigindo uma paliçada, uma zona de limpeza étnica, uma versão arianizante do "Branco sobre o Branco", Win Beeren querendo botar os negros no tronco do pelourinho, dedo em riste no focinho do mais doce Paulo Roberto de Santana: - Get Out! Get Out! Get Out! (SALOMÃO, 1996, p. 58)



Imagem 18 - Centro Cultural Hélio Oiticica, 1992.

Esses dois momentos narrados, que ocorreram na década de 1990, encerram algumas questões que dizem respeito à sobrevivência póstuma do legado de Hélio Oiticica e dos trabalhos das neovanguardas dos anos 1960 e 1970. Hélio pensou o seu trabalho dentro de vários processos que evocam morte e

renascimento. O artista se pautou em várias proposições na repetição que prescindia do mito e das obrigações da vida cotidiana retificada. Agora, após sua morte assistimos à reedição de muitos dos seus trabalhos em mostras e exposições internacionais e nacionais. A obra de Oiticica possui um grande potencial de estudos, mas recentemente passou a ser amplamente estudada e conhecida. Um dos pontos dessa obra é a relação que ela traça entre as descobertas das vanguardas do século XX e a relação com a cultura popular e as camadas marginalizadas pelos efeitos nefastos do alto capitalismo. Essa relação evidencia o caráter de cultura de resistência que a “baixa” cultura potencializa. Essa relação aponta para outro aspecto de sua obra: o desafio de sua obra à instituição de arte como museu de coisas mortas (BRETT, p. 79). Como disse o crítico inglês Guy Brett:

Hélio, portanto, um desses artistas cuja obra e cujo pensamento levantam questões de particularidade cultural, de tradução cultural e das “estratégias para re-animar a história da arte do século XX para que abarque as culturas do mundo”. Essas questões não podem ser separadas do conflito de interesses e ideologias que há entre o artista e a instituição (BRETT, 2005, p.80).

Como já foi dito, Hélio disse que experiências em museus e galerias não eram mais possíveis, e que uma ideia de retrospectiva não lhe interessava (OITICICA apud BRETT, p. 81). O experimento na galeria Whitechapel de 1969, inclui obras de toda sua trajetória, como Tropicália e Éden. Porém, dispostas em uma estrutura ambiental e de maneira conceitual e não enquanto retrospectiva. Se essas obras são exibidas agora a estrutura teria diferente. Ao invés de uma amálgama e uma disposição que privilegiasse a criação de um ambiente e da vivência a partir de uma conceitualização, seria uma mera repetição factual que tentaria ser o mais literal possível, seguindo uma mentalidade museológica.

Todas estas constatações servem para enunciar uma tese: a obra de Hélio Oiticica vem sendo recodificada com as novas reexibições de seu trabalho. Assim como os trabalhos dos seus contemporâneos que se encaixam

nas categorizações e problemáticas das neovanguardas dos anos 1960 a obra do artista vem sendo apropriada pela instituição ao longo dos anos. Durante seu tempo de vida, Oiticica manteve-se afastado das instituições, raramente expondo em museus e galerias. Aliás a própria idéia de exposição era descartada pelo artista. Ele preferia que os ventos fossem vistos como experimentações abertas ao devir e a co-criação do expectador transformado naquele período em participante.

Dessa maneira, a reexibição póstuma de seus trabalhos coloca uma série de problemas e questões: a obra sem a presença do autor pode ser reanimada no contexto institucional? Se a resposta for positiva, devem-se seguir fielmente as instruções do autor numa releitura factual ou o curador pode fazer uma referência re-criadora¹²? Deve-se seguir uma mentalidade museológica “bem-intencionada”, seguindo ao pé da letra quanto possível às instruções de Hélio? Qual o rumo tomado pelas obras de Hélio de este ainda estivesse vivo? Ainda se manteria afastado do circuito institucional artístico? As instituições devem atender as demandas dessa obra ou é a obra a que se adaptar às instituições? Somente as obras que respeitam os limites institucionais, como os Metaesquemas e os primeiros relevos, podem ser exibidos?

A maioria dessas perguntas continua sem resposta e essa dissertação não se propõe a respondê-las. Queremos antes suscitar enunciados que vêm permeando esse debate e outros que possibilitaram a exibição dos trabalhos em questão. Para tanto pretendemos situar a obra do artista dentro de uma série de fenômenos culturais que assolam o mundo global capitalizado, a fim de esboçar uma arqueologia das estratégias de exibição que permeiam essa obra.

Dessa maneira, optou-se, aqui, por assinalar uma série de repetições, descontinuidades, mortes e renascimentos para demarcar o terreno cultural e

¹² O crítico inglês Guy Brett, no catálogo da exposição Hélio Oiticica (1992), propõe dois tipos de exposições póstumas: o factual e o criativo. Um exemplo desse último tipo foi o caso da exposição Parangomoro (1988), de Haroldo de Campos, um evento cultural multiartístico pautado por uma aproximação poética entre o *Parangolé* e o *hagamoro*, um manto de plumas usado no teatro japonês nô.

histórico onde instalamos nosso objeto de estudo.

A questão da reexibição das obras de Oiticica se insere na questão da apropriação e recodificação das obras das neovanguardas pela instituição artística. Ao longo dos anos, as vanguardas vêm nascendo, morrendo e ressuscitando ao longo das últimas décadas. Surgem duas hipóteses que são argumentadas a seguir: a primeira é que as Vanguardas Históricas do século XX são recuperadas e recodificadas pelas Neovanguardas dos anos 1960; as neovanguardas, por sua vez, são recodificadas por uma onda de retrospectivas, exposições e reexibições numa febre de musealização (termo cunhado por Andréas Huyssen) que assola a cultura contemporânea.

Andreas Huyssen (2004) utiliza a noção de passados presentes, para apontar essa “verdadeira explosão do discurso da memória (um grande sintoma cultural das sociedades ocidentais) que presenciamos há 15 ou vinte anos”, que modificou a experiência e a sensibilidade no tempo. Essas causaram uma recodificação do passado, que se iniciou depois do modernismo (pág. 10). Huyssen aponta, também, aquela que parece ser, para esse autor, a principal herança e lição do *ethos* vanguardista: a transformação cultural do cotidiano (1996, p. 27). Se o museu não foi suprimido pelas vanguardas, pelo menos suas fronteiras foram estendidas e a possibilidade de contato do grande público com as obras vanguardistas e sua dimensão crítica.

Tanto política quanto esteticamente, hoje é importante reter aquela imagem da unidade política e artística da vanguarda, atualmente perdida, e que pode nos ajudar a forjar uma nova identidade entre política e cultura, adequada ao nosso próprio tempo. Já que se tornou mais difícil compartilhar a crença da vanguarda histórica de que a arte pode ser crucial para a transformação da sociedade, a questão não é simplesmente reviver a vanguarda. Qualquer tentativa nesse sentido seria condenada ao fracasso, especialmente num país como os Estados Unidos, onde a vanguarda européia. Não conseguiu criar raízes precisamente porque não havia nenhuma crença no poder da arte de mudar o mundo. Mas isto também não significa que se deverá lançar um olhar melancólico para trás e se entregar à nostalgia pelo tempo em que se acreditava na afinidade entre

arte e revolução. Em vez disso, a questão é considerar a ênfase da vanguarda histórica na transformação do cotidiano e a partir daí desenvolver estratégias para o contexto cultural e político de hoje (HUYSSSEN, 1996, p. 26-27).

Dessa feita, são apontadas estratégias de exibição dos trabalhos de Hélio Oiticica a partir da análise dos textos curatoriais de exposições póstumas. O Objetivo é construir uma análise sobre as exposições mais recentes do trabalho do artista. Como estas reexibições vêm recodificando o trabalho do artista? Quais os critérios para a reexibição dos trabalhos? Quais as condições de recepção dos trabalhos neste novo contexto? Os textos curatoriais póstumos, que em sua grande maioria tem como referência os textos de Oiticica, que forneciam instruções de montagem dos trabalhos, são enfocados sob a noção de passados presentes, participam do fenômeno cunhado por Huyssen(1996) de musealização, ressaltam as estratégias museais e sua relação com a memória. Para isso, recorreu-se aos catálogos das principais exposições póstumas individuais, realizadas após os anos 1990 que tiveram a participação do Projeto Hélio Oiticica e do Centro Cultural Hélio Oiticica, instituições que cuidam desses trabalhos. São apontados, dessa maneira, as estratégias de exibição dos trabalhos de Hélio Oiticica a partir dos anos 1990, época em que assistimos uma grande leva de exposições de Hélio e artistas como Lygia Clark.

Nesse momento se faz necessário investigar a relação entre as Vanguardas Históricas do século XX e as neovanguardas dos anos 1960, uma relação pontuada por recuperações e descontinuidades, ruptura e resistência, oposição e crítica.

VANGUARDA E NEOVANGUARDA

Antes de apresentar as questões relativas às reapresentações dos trabalhos de Oiticica, discute-se o que se entende, aqui, por vanguarda. Para isto vamos analisa-se, neste capítulo, a relação das vanguardas históricas e das neovanguardas surgidas no pós-guerra, partindo de algumas noções propostas

por Hal Foster (1996). O objetivo é mostrar que, mais do que meras repetições, as vanguardas e neovanguardas se relacionam numa complexa ligação entre passados reconstruídos e futuros antecipados. Desta maneira, afasta-se da “tradição da ruptura” proposta por certas historiografias de cunho linear ou teleológico¹³, que propõe leituras das vanguardas históricas enquanto uma “origem pura”. Além disto, buscou-se situar o trabalho de Hélio no contexto das vanguardas, ressaltando o caráter de vanguarda do mesmo e algumas estratégias do seu trabalho. Verifica-se a recodificação dos movimentos de vanguarda histórica pelas neo-vanguardas dos anos pós-1945. Gostaríamos de assinalar o caráter de liberdade criadora ou trauma simbólico reprimido e arriscar, a partir disto, uma pequena história do retorno de diversos procedimentos levados a cabo por grupos que atuaram nas primeiras décadas do século XX.

Descendente das barricadas revolucionárias da França no século XVIII e XIX, o *ethos* vanguardista era antípoda da moral burguesa. Suas ações causaram escândalo e choque. Além desta perspectiva, Hal Foster propôs outro ponto de vista: as vanguardas causaram um rombo na arte europeia/ocidental, tal como definida desde o Renascimento (FOSTER, 1996). Esse rombo, além de moral, seria um rombo na ordem simbólica do seu tempo, pois as vanguardas rompiam com as práticas discursivas vigentes. Seu efeito foi, segundo Hal Foster (1996), traumático. O modelo marxista de contradição estrutural foi subscrito, em parte ou no todo, pelo programa modernista da vanguarda modernista, que de uma maneira geral, vislumbrava, antes, uma transformação radical total ou de mudança anárquica, mais do que melhoria social. A vanguarda modernista tratava antes da irrupção do agora do que a tão falada tradição da ruptura, como diz Antônio Cícero:

13. Por historiografia teleológica entendemos não só a crítica greenberguiana - Clement Greenberg (1996), Michael Fried (2002), Harold Rosenberg (1974) - e sua afirmação do alto modernismo, mas também estudiosos como Peter Burguer (1989) que consideram as neovanguardas como repetições estéreis das vanguardas.

O moderno não é em primeiro lugar, a tal tradição da ruptura. Esta constitui apenas o lado negativo da irrupção do novo, isto é, da manifestação do poder criativo do agora. A destruição das convenções pela vanguarda correspondiam, no pólo positivo, novas fantasias, novas invenções, novos exercícios da criatividade (CÍCERO, 2001, P. 56).

A afirmação do *agora*, mais do que a tão falada tradição da ruptura proposta por historiografias de cunho teleológico, seria um dos traços que uniriam as vanguardas históricas e as neovanguardas dos anos 60, além da relação de reconfiguração *a posteriori*, como trataremos a seguir. Segundo, ainda, Antônio Cícero,

É essa afirmação do poder do agora - que, quando ainda há formas tradicionais fetichizadas, choca-se com elas o aspecto positivo fundamental do moderno. É nisso que ele se difere do moderno (CÍCERO, 2001, p.56).

Agora enquanto imanência, tempo capturado pela intuição, para além do tempo mensurável e vazio do capital. Uma radicalidade bem diferente do que se seguiu com a despolitização da arte no Alto Modernismo, nos Estados Unidos, nos anos 1950, após a Segunda Guerra Mundial.

A arte do pós-guerra, assim como outros setores culturais do período, passa por uma série de rupturas e repetições. Várias estratégias parecem recuperar procedimentos surgidos em fins do século XIX e do início do século XX. Mera repetição? Retrocesso? Para além desta perspectiva linear-histórico-escatológica preferimos apontar e assinalar uma descontinuidade histórica, apoiados em algumas noções propostas por Hal Foster.

Após 1947, Clement Greenberg (1996) teceu várias considerações historicistas sobre o Alto Modernismo, de cunho formalista e teleológico, apoiado sobre uma metafísica tradicional, e sobre um heroísmo individual - tão afeito do liberalismo protestante anglo-saxão. A Segunda Grande Guerra havia acabado, o fascismo havia sido derrotado e se iniciava a Guerra Fria. O reconfigurado mundo pós-1940 assiste ao início da era nuclear. No campo da arte, o modernismo toma novo fôlego. A Escola de Nova York é embalada por

uma nova teoria moderna proposta por críticos como Clement Greenberg e continuada por Michael Fried. O expressionismo abstrato, além de ser usado como instrumento ideológico, era o símbolo da vitória das democracias ocidentais sobre o nazi-fascismo e do enaltecimento do capitalismo em detrimento do comunismo soviético.

A arte se assenta sobre o conformismo e a *teologia negativa*, a volta dos famigerados mitos sobre *autonomia* e sobre a *arte pela arte*. Passado o fervor do *tachismo*, começam a se delinear dos dois lados do Atlântico algumas mudanças que batiam de frente com as “verdades” de Greenberg e da escola de Nova York. Uma importante parte da arte dos anos 60 estava empenhada em recuperar certos procedimentos das vanguardas históricas, em especial o Dadaísmo. Com a apropriação não só do dadaísmo, mas também do construtivismo, como lembra Foster (1997), as neovanguardas vêm, desde o final da década de 1950 e início dos anos 1960, reconfigurando as vanguardas históricas. Os movimentos de vanguarda se referem à categoria “trabalho” através da negação. A provocação de Duchamp é voltada para arte como instituição social. Se o “trabalho” faz parte da instituição, o ataque é dirigido contra ele. Mas é um fato histórico que os movimentos de vanguarda não puseram fim na produção de trabalhos de arte, e que a instituição social tem se provado resistente aos ataques vanguardistas (BURGER, 1989).

Peter Burger (1989) acredita que as neovanguardas reviveram a categoria do trabalho e os procedimentos inventados pelas vanguardas com intenção anti-artística são usados para fins artísticos. Para Burger a arte como uma instituição continua a existir como algo separado da *praxis da vida*. As vanguardas se tornaram históricas e perderam seu valor de choque. Elas perderam aquilo que Burger julga ser o objetivo de todas as suas atividades: o projeto de destruição da falsa autonomia da arte burguesa. As neovanguardas institucionalizaram a vanguarda como arte e desta maneira negaram genuinamente as intenções vanguardistas. Neovanguardismo, para Burger

(1989), é arte “autônoma no sentido profundo do termo, o que significa que nega a intenção vanguardista de retornar a arte para a práxis da vida”. Neste sentido as neovanguardas seriam meramente NEO, mera repetição que cancela as críticas das vanguardas do Pré-Guerra:

a neovanguarda institucionalizou a vanguarda enquanto Arte e desta maneira negou as intenções genuinamente vanguardistas (...) Neo-vanguardismo é arte autônoma no sentido profundo do termo, o que significa que ela nega a intenção vanguardista de retornar a arte para a “práxis” da vida (BURGER, 1989, p. 57).

A leitura de Burger, embora situe historicamente a posição das vanguardas e da inserção desses movimentos, distinguindo-os de seus movimentos modernistas importantes para a constituição da arte burguesa, se apresenta reativa e reducionista, no sentido de que generaliza as experiências levadas a cabo nos anos 1960 pelas neovanguardas. Segundo a leitura de Burger, as neovanguardas - ou pós-vanguardas - são meramente neo, pois não levam a cabo as ambições dos movimentos da pré-Primeira Guerra. Os movimentos dos anos 1960, para Burger, legitimariam a ideologia de autonomia da arte burguesa, mantendo-se separados da *práxis* da vida. O autor olha com desconfiança procedimentos como o *happening*, tratando-os como mera cópia das proposições dos dadaístas “originais”. Burger não leva em conta o caráter múltiplo e descentrado dessas proposições, já que as mesmas agenciam múltiplas linguagens e questionam a unidade da obra de arte (RIBEIRO, 1997) unidade esta já reivindicada pela sensibilidade e pelas categorias de pensamento burguesas.

Burger assumiu um modelo baseado numa leitura superficial de Marx, como já apontado por Hal Foster (1997), no qual a história se repete como farsa. Aqui, as pós-vanguardas ou neovanguardas repetiriam como farsa os movimentos da vanguarda histórica. Utilizando a estrutura do *passado heróico* e do *presente falido*, para Burger (1989) as vanguardas históricas também

falharam. Mas falharam de uma maneira trágica. Além de generalizar suas convicções - baseadas talvez no niilismo e na indiferença do POP norte-americano e inglês e de não reconhecer o valor ético-estético-político das neovanguardas, Burger acaba por restaurar certos valores que vão contra sua pretensa posição "Benjaminiana"¹⁴. Valores como origem, originalidade, intencionalidade. Valores celebrados pela burguesia, que tanto quer denunciar.

O dilema da arte dos anos 1960 tem suas raízes no século XIX: a tentativa de quebrar a duplo estreitamento entre o museu e o mercado e se engajar nas estratégias de resistência política de seu tempo (CRIMP, 2005, p. 198). Assim como as primeiras vanguardas, as neovanguardas abordaram a arte enquanto sistema, seja através de práticas textuais, seja questionando os meios específicos tradicionais. Assim acreditamos que as neovanguardas, apoiadas na resistência ético-política, também vislumbram a utopia da restauração da arte na *praxis da vida*.

Com a apropriação não só do Dadaísmo, mas também do Construtivismo, como lembra Hal Foster (1997), um grupo de artistas europeus e norte-americanos dos anos 1950 e 1960 "reprisesaram certos procedimentos das vanguardas históricas dos anos 1910 e 1920, como colagens e *assemblages*, o *readymade*, a pintura monocromática e certas poéticas construtivistas" (FOSTER, 1997, p.1). Esse retorno que Foster focaliza não é governado por leis estritas, nenhuma instância é estritamente radical, revisionista ou compulsiva. As repetições e rupturas, acontecidas nesse período, se distinguiriam de formas de arte que legitimam o *status quo*. Os retornos focalizados aspiram a uma consciência crítica das convenções artísticas e condições históricas.

Paradoxalmente, no período do Pós - Guerra, uma arte ambiciosa é marcada por uma expansão da alusão histórica bem como uma redução do conteúdo atual. De fato, esta arte invoca diferentemente, modelos incomensuráveis, mas menos para fazer

¹⁴ Referência a concepção de revolução cultural proposta por Walter Benjamin.

delas um pastiche histórico (como na arte dos anos 80) do que trabalhá-las através de uma prática reflexiva - para contornar as várias limitações destes modelos dentro de uma consciência crítica histórica artística e diferente (FOSTER, 1997, p.3).

As repetições do pós-guerra não são meras releituras que restauram a integridade dos discursos. Mas são releituras para mudar o *status* desses procedimentos. Hal Foster (1996) recorta dois momentos dessas reconfigurações: uma primeira geração da neovanguarda, surgida no final dos anos 1950 e início dos 1960, que estaria interessada na reinvenção da pintura monocromática, representada por nomes como Robert Rauschenberg e Ad Reinhardt, e uma segunda geração de matriz construtivista/ dadaísta (principalmente a matriz duchampiana), como a *Minimal Art*. O retorno do *readymade* dadaísta e da estrutura construtivista apontam duas alternativas históricas ao modelo capitalista ocidental do expressionismo abstrato. Com eles retornam também a necessidade colocação de problemas do espaço público e da coletividade. A pintura tão exaltada na primeira metade do século XX “perdeu a ilusão de que sua aura lhe pertencia por direito divino” (CÍCERO, 2001, p.57).

De acordo com Foster (1996), as retomadas das vanguardas e suas continuações ao longo da arte contemporânea não foram uma ruptura, nem, tampouco, uma repetição meramente redundante. Aproximando-se do modelo cognitivo oriundo da psicanálise e utilizando o conceito freudiano, relido por Jacques Lacan, de *a posteriori* (*Nachträglichkeit*)¹⁵, para Foster, “assim como a subjetividade, a arte não é dada de uma só vez, mas constituída como um processo contínuo de projeção de retenção, uma complexa relação de futuros antecipados e passados reconstruídos”. Uma relação “*a posteriori* que ultrapassa qualquer esquema simples de antes e depois ou causa e efeito, origem e repetição” (FOSTER, 1996, p.23).

15. *Nachträglichkeit* pode, também, ser traduzido como *só depois*.

Assim, para esse autor as vanguardas não “são nunca plenas de sentido ou historicamente efetivas em seu momento inicial”. Isto ocorre porque “o desvio da norma” de suas produções produz “um furo na ordem simbólica” de seu tempo (FOSTER, 1996, p.22). Portanto, para o autor, são justamente essas retomadas e continuações que produzem, através de novas conexões de leitura, as condições de visibilidade das obras recuperadas.

Esses discursos remetem às vanguardas históricas. Ao fazê-lo reconfiguram-nas, evidentemente. As vanguardas serão então retomadas mais por seu lado afirmativo (o associacionismo e a resignificação de signos apropriados, uma estética do choque etc.) que por suas afirmações negativas (morte da arte no Dada ou a *tabula rasa* da historia no futurismo etc.). Consequentemente, assim como a retomada reconfigurou as vanguardas históricas, as primeiras neovanguardas vêm sendo reconfiguradas por suas continuações ao longo da arte atual:

Como a primeira neovanguarda vem recuperar as vanguardas históricas, em particular o Dadá, isto se faz frequentemente de modo literal, através de uma recuperação de seus dispositivos básicos, o efeito disto é menos transformar a instituição da arte do que transformar a vanguarda em, uma instituição (FOSTER, 1996, p. 13).

Ainda mantendo a importância dos impactos tecnológicos sobre a cultura contemporânea, a reflexão de Foster (1996, p.14) a aborda não como uma ruptura, “mas como uma complexa relação de antecipação e reconhecimento”. Esta complexa relação é apontada por ele como uma característica fundamental ao que ele chama de arte contemporânea. Utilizando a noção de *a posteriori (deferred action)* de Freud, para Foster (1996), assim como subjetividade, que nunca é dada de uma vez só, a arte também

É estruturada como uma relação de antecipação e reconstrução de eventos, que poderiam se tornar traumáticos, através destas várias relações (...). Eu acredito que o modernismo e o pós modernismo precisam ser vistos juntos, de um modo análogo, em uma ação *a posteriori*, como uma continuação de um processo antecipações futuras e passados reconstruídos (FOSTER, 1996,

p.15).

Portanto, se no texto que citamos Hal Foster ainda usa o termo “pós-modernismo”, trata-se antes de reconhecimento e continuação das vanguardas históricas do que ruptura ou de uma redundante ação tardia:

Nenhuma questão é mais importante para a neo-vanguarda endereçada neste livro _ que é, arte desde 1960 _que remodelar projetos das vanguardas (ex. a análise construtivista do objeto, a fotomontagem e a re- funcionalização da imagem, a critica *ready-made* ao circuito exposição para fins contemporâneos (FOSTER, 1996, p.15).

Além do que, como dissemos anteriormente, a retomada e a posterior canonização dos procedimentos das vanguardas históricas deslocaram o cânone de pureza formal do alto modernismo. Como observa Rolarind Krauss (1987), isto faz com que a práxis artística passe a “não ser mais definida em relação a um determinado meio de expressão, mas sim em relação a práticas com significantes, para a quais vários meios podem ser usados”.

Como também mostra Hal Foster, essas pesquisas criaram uma importante genealogia¹⁶ da arte contemporânea internacional. Substituindo o paradigma de pureza formal por um “textual”, para o autor, surgia uma arte “preocupada não com a pureza formal dos veículos tradicionais, mas com a impureza textual as interconexões de poder e conhecimento nas representações sociais” (FOSTER, 1996, p.178).

E as vanguardas brasileiras? Poderiam ser lidas a partir desse modelo de sujeito capaz de resistência e repressão? Poderiam assumir essa temporalidade psíquica, estruturada como uma relação de antecipação e reconstrução de eventos traumáticos?

16. Hal Foster não empreende uma pesquisa histórica no sentido tradicional como já ficou marcado pela escolha do termo genealogia. A diferença entre a genealogia e a pesquisa histórica tradicional, é que a última introduz um ponto de vista metafísico, “supra histórico”, buscando um sentido final, uma origem e uma destinação para os fatos. Por genealogia entende-se, aqui, a pesquisa de inspiração nietzschiana levada a cabo por Michel Foucault nos anos 70 para caracterizar a questão do poder e seu exercício em instituições modernas, e sua relação com as produções de verdade nas sociedades capitalistas.

HÉLIO OITICICA E AS NEOVANGUARDAS BRASILEIRAS

As neovanguardas brasileiras, embora surgidas num contexto sócio-político-cultural diferente da Inglaterra e dos Estados Unidos, mantêm uma sintonia com os grupos internacionais. Eram os fins dos anos 1950 e o Brasil vivia o ímpeto desenvolvimentista da *era JK*. O grupo *Concreto Paulista* correspondia a esse otimismo desenvolvimentista e a essa nova fé na razão calculadora. Os concretos, além de outras correntes do Alto Modernismo Tupiniquim - como a tradição "Guignardiana" belo-horizontina (RIBEIRO, 1997) - se integravam na corrente formalista e abstrata que varria o mundo Ocidental. O alto modernismo e o tachismo reinavam. A arte se despoltizara e reafirmava valores como autonomia e *arte pela arte* (BURGER, 1989).

Os anos 1950 foram marcados por uma revolução e uma transformação profunda na produção artística nacional e pela difusão da arte abstrata em todo o país. A primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, realizada em 1951, que contou com a participação de várias delegações estrangeiras e apresentou centenas de obras, demonstra a intenção de seus promotores de incluir o Brasil no circuito internacional de exposições, rivalizando com a Bienal de Veneza. As Bienais foram organizadas pelo museu de arte Moderna de São Paulo sob os auspícios de Francisco Matarazzo Sobrinho. As Bienais representaram um ponto crucial no processo de abertura à contribuição cultural estrangeira às artes plásticas. Nesse momento, iniciado no pós-guerra, nos anos 1950, ela constituiu ainda uma via de divulgação das tendências abstratas no país. Vários comentadores, críticos e historiadores comparam seus efeitos aos da Semana de Arte Moderna de 1922, organizada três décadas antes.

Os dois eventos constituíram-se como um ultra passamento aos valores estabelecidos e a inauguração de novas ordens. Num momento em que o país

ainda vivia um isolacionismo cultural e quando imperava uma exaltação de uma identidade nacional, as viagens freqüentes ao exterior ainda eram um tópico difícil e a informação através de revistas de arte ainda era pífia. As primeiras Bienais apresentaram um cenário geral da arte internacional contemporânea e organizando paralelamente mostras de importantes criadores da modernidade, como Paul Klee e Picasso em 1953, Léger em 1955 e Pollock em 1957. Esse empreendimento pode ser encarado como um tópico de um projeto geral de modernização da sociedade brasileira, tal como coloca Maria de Fátima Morethy Couto:

Essa tentativa, na verdade, insere-se perfeitamente no projeto mais amplo de modernização da sociedade brasileira implementado pelo Estado, que procurava infundir, interna e externamente, a imagem do Brasil como uma das futuras potências mundiais e forte candidato a ocupar um lugar privilegiado no cenário artístico internacional. a idéia de que o país pudesse ameaçar, em um futuro próximo, a posição hegemônica de Paris como centro mundial das artes era defendida e propagada por personalidades de destaque no período (2004, p. 59).

As Bienais criadas aos moldes dos parâmetros da Bienal de Veneza, vieram ampliar os horizontes da arte brasileira. Elas romperam o círculo fechado das artes brasileiras, tirando-as de um isolacionismo provinciano. Eram mudanças que vinham no bojo da crescente urbanização e industrialização e do período após o fim da Segunda Guerra Mundial. Eram mudanças que se faziam necessárias já que um país que tinha uma meta desenvolvimentista não poderia viver sem contato com o mundo exterior, dentro de um isolacionismo cultural, social e econômico. Segundo Mário Pedrosa, em seu ensaio "*As Bienais de Lá para Cá*", a Bienal

proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com que se fazia de mais novo e audacioso no mundo. Para muitos, isso foi um bem, para outros foi um mal. Na realidade, como todo fenômeno vivo, há nele um lado bom e um lado mau, um aspecto positivo e um aspecto negativo ou contraditório. De fato, esse contato era inevitável, pois que nenhum país e o nosso em

particular poderiam desenvolver-se no isolacionismo fechado, autarquicamente às influências, ao comércio com o mundo exterior (PEDROSA, 1975, P.254).

Graças à Bienal o público tomou conhecimento dos maiores movimentos artísticos do século XX: Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Neoplasticismo, além de retrospectivas de grandes nomes de artistas: Picasso, Mondrian, Klee, Munch, Ensor, Moore, Calder entre outros. Promoveu entre o espectador leigo as artes visuais aproximando-as do grande público, das massas. O Brasil se insere na grande corrente internacional, cuja pintura, nas palavras de Mário Pedrosa, quando autêntica, é uma “espécie de teste Rorschach para a interpretação das almas angustiadas das classes médias urbanas de todo o mundo” (PEDROSA, 1975, p.294). Vários artistas brasileiros participantes de diversas tendências abstratas participam de vários desses eventos e são premiados.

Os nomes de Franz Weissman, Barsotti, Willyls de Castro, Mary Vieira, Ivan Serpa, Lygia Clark, Franz Krajcberg, Aloísio Carvão, Ligia Pape, além do jovem Hélio Oiticica são revelados nessas exposições. A obra de Max Bill tem um impacto sobre vários artistas brasileiros e permite uma penetração, tardia em relação à Europa, do Concretismo, praticado por uma tendência suíça. Essa mudança foi gradual porque o país vinha de uma longa tradição de conservadorismo que se apoiava tanto em cânones artísticos quanto em nacionalismos ufanistas. Nas palavras de Mário Pedrosa:

As novas tendências não se impuseram de fora de uma vez por todas. Mas sim a conta-gotas, pois críticos, artistas, amadores que tanto custaram a aprender, a assimilar essa ou aquela escola degustativa, digestiva para o ano seguinte aceitar, engolir outra dose de novidade, outra utilíssima tendência contrária aos princípios, às idéias dos precedentes. E por isso ficava preso eternamente ao cubismo, cuja essência tivera tanto trabalho em apreender, outro se agarrava ao Fauvismo, este ao Abstracionismo sob as diversas variantes, aquele ao Expressionismo, aquele outro, mais moço, ao tachismo ou mesmo ao concretismo, já intelectual e culturalmente mais sofisticado ou fundamentado. (Pobres dos críticos! Em sua maioria nesta altura

do século já de língua de fora. Ai de quem não se fizer uma visão global do conjunto do fenômeno artístico da época, ou armar de concepção filosófica, científica, sociológica, estética, histórica para enfrentar o caleidoscópio dos ismos, sem faniquitos de impaciência, sem timidez, sem seguidismo acrílico ou bocó, sem frustrações de incompreensão, sem negativismos, mas aberto, aberto e crítico!) (1975, p.296).

Vários historiadores e críticos, como Mário Pedrosa, apontam também como motivo da penetração da arte concreta no Brasil, a exposição de Max Bill no MASP, em 1950, e a participação da delegação suíça na I Bienal de São Paulo. Em linhas gerais, também é apontado, o desejo de estabelecer uma sociedade moderna e sob a égide do novo, regida por modelos racionais, que contribuiu para a criação na América do sul uma arte baseada em princípios racionais, apoiada numa ideologia progressista. As vanguardas construtivas respondem a um desejo de ascender ao mundo desenvolvido emancipando se deste. Ainda, nas palavras de Ronaldo Britto:

A formação, no campo das chamadas artes visuais, de uma vanguarda de linguagem geométrica no Rio de Janeiro e em São Paulo, no início dos anos 50, obedecia a razões sem dúvida mais significativas do que simplesmente o entusiasmo por recentes exposições de Max Bill, Calder e Mondrian. O que contou forma as pressões estruturais que os nossos artistas e intelectuais, como membros da classe média, sofreram nesse sentido. (...)as ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América latina no período de 1940 a 1960. Encaixam-se como perfeição nos projetos reformistas e aceleradores dos países desse continente e serviram, até certo ponto, como agentes da liberação nacional frente ao domínio da cultura europeia, ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência desta. (...) As vanguardas construtivas na América Latina respondem a esse ambíguo desejo, o de ascender ao mundo desenvolvido para dele se emancipar (BRITTO, 1999, p.34-35).

Houve uma confluência de realizações no plano político, econômico e as tendências construtivistas no plano cultural, durante as décadas de 40 e 50. Como nos atesta Frederico de Moraes:

Ao rápido crescimento e modernização das grandes cidades corresponde também ambição de nossa burguesia de superar a condição, como país, de mero exportador de matérias primas minerais, de país agroexportador. Este esforço modernizador e o crescimento demográfico das cidades vão gerar novas formas culturais - da bossa nova ao concretismo, iniciando a revisão da obra daqueles artistas, como Portinari e Dica Cavalcanti, que representam o estágio anterior: uma estrutura patriarcal e agrária (apud COUTO, 2004, p.77).

O processo de industrialização no país encontra-se em avançado desenvolvimento. A figura do artista passa ter seu papel redefinido dentro da sociedade, enquanto a cidade de São Paulo passa a ser o grande pólo irradiador desse desenvolvimentismo.

Uma crescente divergência entre os artistas de São Paulo e Rio de Janeiro se faz presente no cenário do final dos anos 1950. Os artistas de São Paulo continuaram apegados aos ensinamentos de Max Bill sobre a presença da objetividade na criação artística. Os artistas cariocas por outro lado caminharam dentro de uma concepção onde prevalecia a importância da intuição no processo artístico. A intensa produção industrial contribuiu para que São Paulo se torna o principal pólo de produção do país. Isso contribuiu diretamente para a influência da produção plástica praticada pelos artistas que ali residiam. Os artistas paulistas criaram uma arte em consonância com o ritmo industrial e moderno da cidade. As várias e crescentes divergências entre o grupo carioca e o grupo paulista desembocaram na criação do grupo Neoconcreto em 1959.

Os artistas do Rio de Janeiro, em 1959, capitaneados por Ferreira Gullar lançam um novo grupo demonstrando suas diferenças sem, contudo, desfilarem as propostas concretistas. O grupo apresentava-se, como a maior parte da historiografia brasileira os apresenta, despojado, avesso ao rigor asséptico dos concretos paulistas e com uma ênfase na intuição. Os partidários do movimento Neoconcreto propõem uma reinterpretação do Neoplasticismo, do

Construtivismo e dos demais movimentos afins, na base das conquistas de expressão desses grupos, privilegiando a obra em detrimento da teoria. Ao contrário dos pintores e poetas concretos paulistas, que partiam de noções objetivas usando-as como método criativo, os neoconcretos tentavam afirmar uma autonomia da arte, rejeitando qualquer método *a priori* (COUTO, 2004, p.101).

Os neoconcretos escreviam na tradição de pintores e artistas prefiguradas pela vanguarda russa, especialmente por Malevich. Rejeitava seguir a risca as posições de Theo van Doesburg e Max Bill, tal como os paulistas concretos, evitando uma relação extremamente objetiva entre o artista e a forma. Reintegravam a emoção e a intuição na arte tal quais os mestres russos do início do século. Lançaram-se em experimentações abandonando o quadro de cavalete, criando composições que incidiam diretamente sobre o espaço real, abolindo as noções de moldura, de massa, de pedestal. A obra se realizava no espaço real apresentando um redimensionamento desse espaço, para além do espaço de representação pictórico ou escultórico tradicionais. As relações estabelecidas pelos artistas neoconcretos estabeleceriam reformulações da relação sujeito-objeto. Segundo Maria de Fátima Morethy Couto:

Desejosos de estabelecer um acordo eficaz entre arte e vida, eles procuraram suprimir a distância entre espectador e obra e romper com a atribuição tradicional dos papéis sócias afirmando a identidade entre o artista e os outros homens ao incentivar a capacidade criativa de cada indivíduo. Os Bichos de Lygia Clark, as construções modulares de Franz Weissmann, assim como os *Parangolés* de Hélio Oiticica solicitam de maneira direta a participação do espectador. Este se torna o co-autor da obra, podendo modificá-la indefinidamente. Com os *Parangolés*, apresentados pela primeira vez ao público em 1965, o espectador, chamado de Oiticica de Participador transforma-se no suporte da obra, que só adquire existência através de sua ação. O artista, atuando agora entre a brincadeira e a reflexão, entre a construção e o acaso, desmistifica a obra de arte, alçando-a à dimensão da vida e explorando os recursos criativos que o espectador perdera de vista (2004, p.106).

A resistência não tardou a surgir. O grupo Neoconcreto foi à resposta efetiva às premissas neoplatônicas¹⁷ dos concretos. Posteriormente, nos anos 60, surgiram agremiações como o Centro Popular de Cultura, conhecido também como CPC (ligados ao teatro politicamente engajado), os núcleos Opinião e Propostas. Estes dois últimos recodificaram e “canibalizaram” nosso trauma “recalcado” estético-político: o Modernismo de 22 e ao conceito de antropofagia. Não vivíamos diretamente o trauma da destruição e repressão das guerras, mas aqueles eram anos de chumbo¹⁸. Artistas como Rubens Gerchman, Cildo Meirelles, Ligya Clark e Hélio Oiticica retomam as proposições das vanguardas históricas e das neovanguardas internacionais, propondo intervenções no cotidiano brasileiro, e até internacional. Este último artista, que assumiu um caráter radical de vanguarda no sentido ético-estético-político, talvez seja, nas palavras de Nicolau Sevcenko (2005), o artista mais notável desse período:

o caso mais notável, um dos artistas mais completos e complexos de todo este período, que vai do fim de 1960 até o fim de 1970, que morreu infelizmente, exatamente em 1980, foi o genial Hélio Oiticica. A progressão de sua obra, das suas origens do Neoconcretismo e daí em direção a uma arte que era cada vez mais o que ele mesmo definia como anti-arte, a construção de situações abertas à intervenção do público e desencadeadas no espaço aberto da cidade, não nas áreas nobres ou centrais, mas nos morros e periferias, evoca quase que programaticamente a proposta situacionista (p. 21).

Aqui, Sevcenko aproxima Oiticica do grupo *Internacional Situacionista* para afirmar seu caráter de vanguarda no sentido que propõe Peter Burger: a reaproximação da arte à *práxis da vida*. O caráter de vanguarda não só é atribuído à obra de Hélio por diversos comentadores, como o próprio Oiticica deixa evidente esse caráter no texto “*Esquema Geral da Nova Objetividade*”

17 Referência ao fato do grupo Concreto Paulista dar uma ênfase ao caráter matemático, puro e idealista á suas composições.

18 Referência à revolução de 1964 e ao golpe dentro do golpe representado pelo AI5, que veio logo a seguir, em 1968.

(OITICICA, 1986). Nesse texto, publicado no catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, aparece a afirmação de que o que reunia as aspirações presentes nos artistas agrupados em torno da exposição era a “formulação de um estado de vanguarda para a arte brasileira atual” (p. 84). Para Oiticica, as várias propostas ali presentes se reuniam em torno de importantes características, tais como

a participação do espectador, a tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos e, a criação de novas condições experimentais para a arte brasileira. Para além desta afinidade, o artista define aquele momento como uma “chegada”, constituída de “múltiplas tendências”, algo oposto a “um movimento dogmático esteticista” (OITICICA, 1986, p.85).

O perfil dos novos artistas brasileiros é traçado na *Nova Objetividade Brasileira*¹⁹, concebida por Frederico de Moraes e realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, reunindo trabalho de 40 artistas. Hélio Oiticica, o artista, se destaca durante a mostra chegando a definir o termo *Nova Objetividade* um pouco antes da exposição, em contraposição ao novo realismo de Mário Schemberg. O conceito expressava a descrença no quadro de cavalete, no espaço ilusionista da pintura tradicional, criando novas ordens estruturais, que não eram mais pintura ou escultura, mas ordens ambientais. O objeto era reinventado dentro desse âmbito. Dispensavam-se os ismos que proliferavam na arte do início do século. Procurava-se identificar as principais características da arte brasileira para diferenciá-la dos movimentos internacionais vigentes, tais como a Pop Art, a Op Art e a Hard Edge.

O ato inaugural de Oiticica, em 1965, propõe colocar o povo, os excluídos, os esquecidos para dentro do museu. Oiticica foi dentro do grupo

19 A nova objetividade brasileira foi realizada em 1967 e era a culminação de experiências em desenvolvimento desde 1965, a partir de manifestações coletivas de de vários artistas. Nela estão encerradas concepções presentes em textos como *Esquem Geral a Nova Objetividade* (in OITICICA, 1986). Porém nunca se pretendeu que a nova objetividade fosse um movimento, definido por unidade de pensamento, mas um conceito que caracterizasse uma posição específica da vanguarda brasileira, considerada por Oiticica como um fenômeno novo no Panorama Internacional (FAVARETTO, p.152, 1992)

Neoconcreto o artista que se preocupava em conferir ao seu trabalho uma dimensão política, preocupando-se com a inserção social e com construção de uma típica cultura brasileira com características e personalidade própria (OITICICA, 1986, p. 85). Oiticica tem uma percepção apurada da distância que separa o público da arte e seus produtores. Como coloca Maria Angélica Melendi, em sua tese de doutoramento, *A Imagem Cega*:

Oiticica é consciente da enorme dificuldade de comunicação entre artista e povo, causada pela barreira criada durante séculos, pelo monopólio da elite no campo da arte, mas o inevitável está acontecendo: a derrubada desse monopólio e o descrédito das chamadas elites sociais e intelectuais. Uma nova era está começando: é a era da participação popular no campo da criação (MELENDI, 1998, p.154)

Uma importante parte da arte dos anos 60 estava empenhada em recuperar certos procedimentos das vanguardas históricas, em especial o Dadaísmo, como foi dito acima. Com a apropriação não só do Dadaísmo, mas também do Construtivismo, como lembra o crítico inglês Guy Brett (1986), as obras de Hélio, sem pretender se enquadrar em nenhuma das correntes daquele período mantinha um frutífero diálogo com a arte internacional, antecipando algumas das questões mais pertinentes da arte daquele período (BRETT, 1986). “Brutalista e carnaválico” resumem Waly Salomão (2001), Hélio retoma em seu trabalho dois pólos que, aparentemente, seriam opostos nas vanguardas históricas do século XX, o Dadaísmo e o Construtivismo.

Como lembram os críticos de sua época, Oiticica buscou a participação do espectador para com isso criar um modo de levar ao a possibilidade de deixar de ser um mero espectador para se tornar uma espécie de co-autor. O que fica sublinhado é a abertura dada à produção aberta dos sentidos, que serão construídos pelo participador. Já eram evidente, aos olhos dos críticos Mário Pedrosa e Frederico de Moraes, a radicalidade da proposta de Hélio Oiticica, bem como o fato de que essas propostas se constituíam como

ferramentas de uma crítica sócio-cultural. “Experimentar o experimental” é o lema que Oiticica propõe a partir da célebre frase/título de Mário Pedrosa: “Exercício Experimental da Liberdade” (PEDROSA apud OITICICA, 1986). Nesses textos, tanto no de Hélio Oiticica, quanto no de Pedrosa, já se apontam as questões éticas, políticas, culturais e estéticas que são postas em movimento pela participação do espectador e pelo jogo disparado pelo processo de apropriação de signos dados.

Mais recentemente, diversos críticos como Fernando Cochiarele (in: BASBAUM, 2001) e Ricardo Basbaum (in: BASBAUM 2001) continuam a se referir ao Hélio Oiticica como um dos principais expoentes das neovanguardas brasileiras. De fato, assim como nas neovanguardas internacionais, vemos em sua obra um rompimento com os cânones de pureza do alto modernismo²⁰. É isso que nos mostra Favaretto, apontando para o fato de que, a partir de 1963, com os *Bólides*, passando pelos *Parangolés*, pelas manifestações ambientais e pelas proposições comportamentais, vemos a inauguração de uma “ordem ambiental” (1992, p. 85).

Seus projetos e manifestações buscavam um *além da arte*, onde o *espectador/participante* é levado a novas experiências e percepções sensoriais, afastando-se da “visualidade da obra de arte tradicional retiniana, recorrendo a sobreposição de várias linguagens. Em sua obra, sensações auditivas, táteis e olfativas se fundem a imagens, formas e textos” (FAVARETTO, 1992, p.85). Como diz Favareto,

(...) dos períodos Concreto e o Neoconcreto (Metaesquemas), passando pelas ordens de “Manifestações Ambientais” (*Bólides*, *Prangolés*, etc), chegando às proposições, comportamentais, o programa experimental de Oiticica, pioneiro no Brasil e no mundo, vislumbra um “Além da Arte”, onde “ sua obra é composta por um

²⁰ Como cânone do alto modernismo, este estudo se refere principalmente as produções do expressionismo abstrato e os discursos críticos como os de Clement Greenberg, por exemplo, narrando a histórica teleológica da arte moderna rumo a pureza específica de seus meios.

programa que se inscreve numa experiência onde o visual, o verbal, o táctil e pura experimentação se imbricam. (FAVARETTO, 1992, p.86).

Ações específicas como o *Parangolé*, antes de se inscrever numa tradição moderna de ruptura, afirmavam a potência imanente do *agora*. Para além de qualquer determinação teleológica e/ ou escatológica - que pressupunha um passado perfeito dentro de relações de causa-efeito - a vanguarda propunha a atualidade de um "agora".

Como na etimologia da palavra moderno, que vem do advérbio *modo*, que quer dizer agora mesmo. Agora que só pode ser superado por outro agora, longe de uma linearidade histórica. O *Parangolé*, variação lúdico-sensual do *ready-made duchampiano*, como coloca Antônio Cícero (2001), leva a pintura à superação dos seus antigos liames e afirma a potência do *agora*. Ao lado dessa afirmação do agora, a anti-arte de Hélio se alinhava com as milícias revolucionárias do século XIX e com seus recuperadores, a Internacional Situacionista. Isto se deu porque Oiticica criou situações perante o público que confrontavam a lógica do espetáculo. Um dos exemplos máximos é *Tropicália*, que coloca o público numa situação anti-artística:

Tropicália é a primeiríssima tentativa, consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente 'brasileira' ao conteúdo atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte brasileira ao conteúdo atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formulação do *Parangolé*, em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e consequentemente 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.(...) ao entrar no penetrável principal, após passar por várias experiências táctil-sensoriais, abertas ao participador, que cria aí o seu sentido imagético por meio delas, chega-se ao final do labirinto escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participador, pois é ela que ativa seu carácter sensorial (...)é a meu ver a obra mais antropófaga

da arte brasileira (OITICICA 1986, p.11)

Oiticica continua atuando no cenário, convocando o povo em várias manifestações. Organiza em 1967, o *Parangolé Coletivo* e, em 1968, *Apocalipopótese*, ambas no Parque do Aterro. O MAM coloca-se como uma instituição aberta à experimentação, organizando exposições como as mostras *Opinião 65* e *Opinião 66*, tentando se afastar de uma aura elitista, apresentando os *Domingos da Criação*, eventos em que são oferecidos ao público atividades e cursos gratuitos. Em Belo Horizonte é organizada, por Frederico de Moraes, a *Mostra Do Corpo à Terra*, ocupando vários espaços urbanos, em Belo Horizonte. A censura e a repressão da década de setenta sufocaram manifestações dessa natureza, acabando com o clima de grade festa que permeava essa era.

Dentro desse contexto, é curioso, o tratamento dado aos trabalhos de artistas como Hélio Oiticica e Lígia Clark: artistas comprometidos com a participação do espectador (transformado em autor/participador), a desmaterialização da obra, a construtividade ética de suas proposições, e que, num momento póstumo, tinham suas obras, objetos e ambientes, transformados em peças museológicas, em bienais, museus, galerias etc.. A produção desses artistas parece ter sua sensorialidade, tão importante para seus propositores encerrada em cubo de vidro ou de uma fotografia. É o que veremos no próximo tópico, quando abordarmos a recodificação das neovanguardas pelos museus e o sistema de arte.

NEOVANGUARDAS E O MUSEU

Depois de todas as críticas à instituição artística, as inúmeras proclamações sobre a fusão da arte e vida parecem não ter suprimido o museu, mas antes, estendido suas fronteiras. Evidentemente, com estas ações

não se suprimiu a instituição da arte, mas ainda assim tais ações promoveram um importante deslocamento de suas funções tradicionais. Assim, além de suas novas possibilidades de divulgação, também possibilitaram uma ampliação da instituição museológica. O museu, como já apontou Huyssen, obviamente não acabou, mas acompanhando as mudanças da arte nas últimas décadas, transformou seus procedimentos operísticos. Assim, segundo Huyssen, tentando a superação da dicotomia alta cultura/cultura de massa,

O papel do museu como um local conservador elitista ou como um bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu da cultura de massa, como um lugar de uma "mis-en-scense" espetacular e de exuberância operística para o cenário atual, quer enterrou o museu como o templo para as musas, de modo a citá-lo como espaço híbrido em algum lugar entre uma feira e uma loja de departamentos (HUYSSSEN, 1997, p.135).

De um antigo modelo de "mausoléu de relíquias", o novo museu passou a estar mais próximo a um palco de encenações. Um palco que extrapola as paredes arquitetônicas dos antigos museus e se estende, nas mais diversas formas midiáticas da indústria da cultura, em suas múltiplas formas na sociedade capitalista. Ainda segundo Huyssen:

O museu, neste sentido mais amplo e amorfo, se tornou paradigma chave das atividades culturais contemporâneas. O museu que era considerado um bastião de cultura, agora surge como manda-chuva da indústria cultural (HUYSSSEN, 1997, p.223).

Tratamos aqui das relações de poder que permeiam e criam os objetos de conhecimento que são mantidos pelas instituições artísticas. Objetos formados a partir de relações estabelecidas em instituições, museus e através de determinações disciplinares que configuram os objetos de saber. As instituições artísticas estabelecem maneiras, requisitos que implementam as categorizações dos objetos do conhecimento. Tratamos dessas relações de poder dentro da instituição arte e seus correlatos como os museus e galerias, que perpetuam extratos de exclusão e compartimentarão, bem como

legitimam e sustentam arquivos disciplinares.

As novas condições de recepção se propagam a partir das estratégias e relações de poder que se instauram nos museus. O museu, a partir de condições operísticas, coloca traços perceptivos redefinindo o papel do leitor, da obra e reconfigurando o autor. O papel do autor do espectador e o estatuto da obra são redimensionados na obra que propõe a participação como nos trabalhos dos anos 1950 neoconcretos e da arte dos anos 1960. Esse papel é modificado quando esses trabalhos são re-exibidos atualmente.

Evidenciam-se, aqui, por meio dos teóricos e textos estudados, os textos que regem as relações entre as obras, como as de Hélio Oiticica, e a instituições do sistema de arte. Caracterizam-se estas relações a partir da transformação do museu assinalada a partir daquilo que Huyssen chamou de musealização, ou seja, a construção de uma sensibilidade museal que permeia e ocupa espaços maiores da experiência cotidiana (HUYSSSEN, 1997, p. 223).

Huyssen coloca o debate sóbrias vanguardas em íntima relação aos museus. No entanto reitera que a crítica institucional ao museu como reforçador da ordem simbólica não esgota os seus múltiplos efeitos (HUYSSSEN, 1996, p. 226). Colocando esse debate dentro da questão do pós-modernismo, reitera que a evolução desse último desde os anos 1960 não é compreensível sem um conhecimento prévio de como este revitalizou o ímpeto das vanguardas históricas e subseqüentemente lançou o ethos vanguardista a uma crítica fulminante. Huyssen:

O debate sobre a vanguarda está intimamente ligado ao debate sobre o museu, e ambos estão no centro do que chamamos de pós-moderno. Foi após todo o movimento das vanguardas históricas – futurismo, dada, surrealismo, construtivismo e os grupos de vanguarda da recém instalada União Soviética – que se começou uma luta radical e implacável contra os museus (HUYSSSEN, 1986, p. 228).

Huyssen também enfatiza o papel dialético do museu: tanto um lugar

onde se encerram objetos mumificados quanto um lugar onde se torna possível as ressurreições culturais. A querela entre a vanguarda e o museu é mediada por re-exibições e pelo inevitável processo de musealização da qual elas não conseguem escapar:

Fundamentalmente dialético, o museu serve tanto como uma câmara mortuária do passado – com tudo que acarreta em termos de decadência, erosão e esquecimento – quanto como um lugar de possíveis ressurreições, embora mediadas e contaminadas pelos olhos do espectador. Não importa o quanto o museu, consciente ou inconscientemente, produz e afirma a ordem simbólica, pois sempre haverá uma sobra de significados que excedem o conjunto das fronteiras ideológicas, abrindo assim um espaço para a reflexão e a memória contra-hegemônica (HUYSSSEN, 1996, p. 225)

Um paradoxo emerge desse debate: o museu ao mesmo tempo em que é contestado, é necessário como lugar de exibição. A lógica museológica imprime uma legitimação institucional que passa pela situação de exibição. A legitimidade da obra é confirmada pela existência do catálogo assegurando sua memória, sua posteridade (FREIRE, 1999, p. 36)

Walter Benjamin discutiu muito bem esse valor de exibição no seu clássico ensaio *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, escrito em 1936 e popularizado durante os anos 1960. Benjamin coloca que o valor de exibição ao ser agregado às coisas as torna obra de arte:

(...) seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois pólos no interior da própria obra de arte e ver o conteúdo dessa história no peso conferido seja a um pólo seja a outro. Os dois pólos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição (...) A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um pólo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável a que ocorreu na pré-história. Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje ao seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a "artística", a única de que temos consciência e que talvez se

revele, mais tarde como secundária (BENJAMIN, P. 173).

O museu é uma instituição pragmática que arranca os objetos do seu contexto e os exhibe fora de seus contextos históricos originais com o objetivo de criar o conhecimento histórico universal (CRIMP, 2005, p. 181). Ele trata os objetos independentemente, tanto das condições materiais da época em que foram criados quanto às do presente.

As críticas tradicionais aos museus parecem indefesas e às vezes ingênuas, já que houve uma explosão do museu dos anos 1980 para cá. Houve uma verdadeira expansão da memória que acompanha esse fenômeno da musealização. A morte dos museus anunciada nos anos 1960 não se confirmou. Antes disso, assistimos à uma verdadeira corrida das massas aos museus e grandes retrospectivas.

OITICICA E A MUSEALIZAÇÃO

A questão das re-exibições das obras de Hélio Oiticica encerra uma série de paradoxos, contradições, discussões e questões insolúveis. O artista sempre que mencionava um trabalho, chamava-o de experiência, não um objeto inerte (BRETT, p. 208). A partir dos anos 1990 assiste-se a um crescente interesse pelas obras de Oiticica. Pautadas por um caráter frágil essas obras suscitam um verdadeiro trabalho que envolve a família, os amigos e várias instituições ao redor do mundo para a reconstituição e manutenção. Muitos trabalhos nunca tinham se tornado público e são exibidos pela primeira vez. Outros por conta do caráter frágil infringido pelo tempo tiveram de ser replicados. Esses procedimentos operam um novo modo de recepção desses trabalhos.

O artista apesar de deixar instruções para a montagem de seus trabalhos e de tentar reuni-los em mostras como *Whitechape* (1969), reiterou diversas vezes que nunca se interessou por retrospectiva, além de demonstrar desinteresse crescente por galeria e instituições. Como contraponto aos

depoimentos do autor apresentados no segundo capítulo dessa dissertação e da caráter anti-institucional de vários de seus textos, expomos aqui o depoimento de vários curadores das principais exposições individuais das obras do artista realizadas após os anos 1990. Foram escolhidas como objeto de análise as cinco principais exposições individuais realizadas entre 1992 e 2007: *Hélio Oiticica* (1992); *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia* (2002); *Cor, Imagem, Poética* (2003); *Quasi-Cinemas* (2002), *Body of Color* (2007). Como critério escolheu-se a relevância dessas exposições no que tange a apresentação do conjunto de sua obra, bem como a apresentação de aspectos nunca antes vistos ou exibidos para o grande público.

Luciano Figueiredo, um dos responsáveis pelo Centro Cultural Hélio Oiticica, ligado por muitos anos ao Projeto Hélio Oiticica, numa entrevista à revista *Sibila* (2004), coloca como critério para a exibição póstumas do trabalho de Oiticica a reconstituição a partir dos textos e as instruções contidas nos mesmos.

Preservar a obra de um artista como o Hélio é seguir os conceitos próprios que ela possui, ou seja, seguir o espírito da própria obra, sem acrescentar interpretações. Feito isso, você tem a obra que ele produziu e deixou. E que deve ser mostrada tal como ele criou. Mostrar o que a obra é. Cada peça possui uma ordem conceitual própria e isto tem sempre que estar claro em exposições e também na difusão da obra através de publicações de texto e de imagens. As ordens conceituais da obra de Oiticica possuem uma nomenclatura própria. Basta citar o caso dos *Bólides* e dos *Parangolés*, por exemplo, onde se tem uma gama de variantes de um mesmo conceito que deve ser cuidadosamente observada, senão as sutilezas e variantes de um mesmo conceito não serão percebidas. Quando se apresenta a obra de Oiticica numa exposição o que menos conta durante a montagem é o olhar formalista. Deve-se primeiro entender sua ordem conceitual e é esta que guia, na maioria das vezes, a questão formal (FIGUEIREDO, 2004, p.212).

Luciano defende a institucionalização da obra de Hélio, considerando-a inevitável. Defende que as críticas à essa institucionalização não tem fundamento e não merecem consideração. A institucionalização para

Figueiredo segue uma lógica museológica que pretende apresentar o objeto como objeto de conhecimento universal, seguindo os preceitos de uma história cultural. Todo o dilema da arte dos anos 1960 para escapar da asfixia imposta pelo museu deve ser esquecido para que não se traia uma ideologia historicista. Os significados que essa obra poderia produzir em seu contexto espaço-temporal não seriam afetados, segundo Figueiredo.

Eu acho uma das coisas mais tolas que andaram levantando sobre a contra sua obra ultimamente. E, não é preciso dizer, acusação feita apenas no Brasil. É um argumento que não tem razão de ser, pois institucionalizar o acervo de um artista é prezá-lo e trabalhar para preservá-lo como Patrimônio de uma cultura. Quando um artista ocupa um lugar especial em uma cultura, o que de fato se quer é preservá-lo. Como preservar sem instituir? Que contra-senso seria pensar que a institucionalização de uma obra poderia reduzir ou alterar seus significados. É um erro gravíssimo não perceber que, como quer tenha sido a maneira que o Hélio administrou e organizou sua obra, isso ele o fez pessoalmente, em vida. E como qualquer artista, qualquer obra, terá de enfrentar sua situação póstuma. A perspectiva póstuma não altera a substância da obra e, uma vez que sejam conhecidos, estudados e respeitados os seus fundamentos, não vejo razão para se falar em contradição conceitual ou formal Não se pode trabalhar uma obra de Hélio sem essa clareza (FIGUEIREDO, 2004, p.213).

Essa obra deve se tornar visível de uma maneira quase literal de forma que o ato de mostrar seja algo natural, seguindo um impulso trans-histórico e transcultural.

O contrário seria ocultar sua produção, seu pensamento sua arte, tornando-a inacessível ao mundo, deteriorando-a fisicamente e cobrindo-a de mistificações. Se ele foi contra museus e instituições, isto era uma posição ideológica necessária para ele enquanto fazia a defesa do seu próprio processo criativo em contraponto com o mundo oficial das artes (FIGUEIREDO, 2004, p.213).

A produção, que vai da decisão de fazer á execução propriamente dita, de obras das quais existem apenas um projeto elaborado por Hélio, teriam como critérios instruções, as plantas baixas seguindo, segundo Luciano

Figueiredo, a fidelidade aos projetos:

Construir uma dessas obras que o Hélio deixou em maquete, em planta baixa, com instruções é uma operação que depende sempre da fidelidade com que seguem as informações que ele estabeleceu. Há ainda vários penetráveis que não foram construídos que não foram construídos, porque são complexos, caros e exigem disponibilidade de espaços públicos. Mas, existindo recursos e condições para construção de qualquer um deles, não vejo dificuldade em se levar adiante qualquer construção (FIGUEIREDO, 2004, p.213).

Seguindo os preceitos da fidelidade, Figueiredo defende a confecção de cópias para a substituição de certas peças originais, que por conta da idade não teriam condições de serem usadas ou tocadas. É o caso dos *Parangolés*. Muitas cópias foram construídas para essas peças de modo que um dos princípios da obra de Oiticica fosse respeitado: a participação do espectador. Leva-se em consideração o fato de que a confecção dos *Parangolés* originais já desdenhava da auratização e do caráter insubstituível de um original, pelo fato de implicar a apropriação de objetos do cotidiano para a confecção das peças. Foram construídas várias réplicas de *Parangolés* para que o público pudesse vesti-las. Mesmo que isso implicasse em dançar atrás de uma linha de segurança. Figueiredo:

A peça original gasta pelo tempo, não corresponde mais ao momento em que foi feita. Mas a ideia, o princípio e o conceito estão inteiros na confecção de réplicas que seguem fielmente o original e que pode demonstrar o que a obra é, tal como foi elaborada por Hélio, para ser vestida livremente pelo espectador. É assim que vejo sobrevida de obras como os *Parangolés*: através da réplica, lembrando que mesmo o chamado "original" já não possuía a aura do insubstituível que vigorava na antiga ideia do objeto de arte (FIGUEIREDO, 2004, p.214).

Relevos Espaciais e Bilaterais, Witte de Wit, Center for Contemporary Art, Rotterdam, 1992

Esse caráter de fidedignidade foi seguido pela primeira grande exposição

póstuma de Hélio, chamada de Hélio Oiticica, realizada em 1992 (**Imagem 19**). A exposição foi uma grande retrospectiva internacional que teve como curadores Guy Brett, Catherine David, Chris Dercon, Luciano Figueiredo e Lygia Pape. Foi organizada por instituições internacionais como o Witte de With, de Rotterdam; o Jeu de Paume de Paris e o Centro de Artes Hélio Oiticica do Rio de Janeiro. A exposição teve um



caráter documental, reconstruindo as obras de Oiticica da forma mais factual possível. Várias obras foram reconstituídas para a exposição. Outras eram obras nunca montadas quando o artista estava vivo. No catálogo da exposição o crítico inglês Guy Brett recorda as dificuldades e questões trazidas diante da possibilidade de uma grande retrospectiva que não contasse com a presença do autor. Brett assume que o problema da posteridade da obra é insolúvel e se diz aberto às críticas à exposição. Brett:

Posto que o próprio Hélio não esteja presente para re-apresentar sua obra nas condições de 1992, o melhor caminho pareceu ser o de adotar um método documental e informativo (na exposição assim como nesse livro), tentando agir tão completamente quanto possível dentro de tal modalidade, e deixando aberto o caminho para qualquer número maior de obras “re-criativas” ou referências a Oiticica (incluído críticas desta exposição). O problema é insolúvel. Em todo caso, o fato de não ter havido nenhuma apresentação de sua obra em grande escala desde seu falecimento não impediu o crescimento de sua lenda ou mito (BRETT, 1992, p.222)

Nesse mesmo catálogo encontra-se um texto de Catherine David. Nele a autora coloca a obra de Hélio dentro de perspectiva pós-colonial. Seu olhar se volta para a marginalidade e o caráter periférico de uma obra de vanguarda surgida em um país subdesenvolvido. David defende a visibilidade dessa obra a partir da possibilidade de reconhecimento dentro do circuito de museus dos países e culturas centrais:

É possível em um país subdesenvolvido uma arte experimental de vanguarda? Para parafrasear Haroldo de Campos, esta pergunta denuncia também uma relação antiga e resistente, com base na ignorância, na condescendência e no paternalismo, conivente com as culturas periféricas e que levou à ocultação permanente, ao mascaramento (sob as formas do folclore ou do exotismo) ou mesmo à marginalização de pensamentos e obras de peso surgidas fora das “reconhecidas” capitais da modernidade (DAVID, 1992, p. 248).

David coloca ainda que por conta da aversão de Oiticica ao sistema de arte, sua obra ficou restrita a um circuito limitado. Esse circuito seria o das comunidades marginais da favela e do *underground*. Para David, era o momento de essa obra ser democratizada, vista e avaliada por um círculo maior de pessoas. Isso só poderia ocorrer a partir da institucionalização do trabalho.

(...) As raras aparições públicas de Oiticica em museus e galerias, seja no Brasil, na Europa ou nos Estados Unidos, limitaram a difusão de suas idéias e de seu trabalho a círculos restritos ou específicos: a elite da contracultura e do “underground” e o mundo marginal da favela (DAVID, 1992, p.248).

David questiona, dessa maneira, o status do público que viu/participou dessa obra quando o artista estava vivo. Defende para tanto a recuperação e reconstituição da obra de caráter frágil e efêmero empreendida pela família e pelos amigos.

É necessário também questionar o status e o público reservados a essa obra inclassificável e, sob muitos aspectos, irrecuperável, se sua família e seus amigos, reunidos no Rio de Janeiro, após sua morte, no Projeto Hélio Oiticica, não tivessem reagrupado a quase-totalidade de suas obras, projetos e arquivos em um apartamento do Flamengo, conhecido apenas por seu círculo de



amizades e alguns raros iniciados (DAVID, 1992, p. 248)

Dessa forma, a partir dos anos 1990 e tendo como marco essa exposição de 1992 assistimos a um crescente interesse institucional pela obra de Hélio. Assistimos a um verdadeiro “boom” de

exposições internacionais de artistas como Oiticica (**Imagem 20**) e Lygia Clark. A maioria, senão todas, defende a reconstituição de uma obra que se fez presente fora dos circuitos oficiais. É preciso tornar as proposições radicais dessa obra visível inserindo-adentro de uma lógica historicista e museológica. Paradoxalmente é preciso mostrá-la mesmo dentro da lógica da sociedade do espetáculo que Oiticica tanto combateu. É um preço inevitável a se pagar! Nos próximos anos Oiticica é reconhecido como um dos artistas brasileiros mais importantes do final do século XX, tanto dentro quanto fora do Brasil. As exposições seguem tentando reconstituir uma obra que foi concebida fora de uma preocupação de conservação. A exposição Hélio Oiticica: Obra e Estratégia, exemplo dessa mentalidade, exhibe um panorama compacto e cronológico da obra do artista. São realizadas as reconstituições de várias obras. Nessa exposição foram utilizadas réplicas de *Parangolés*, especialmente confeccionadas para a exposição.

A exposição encerra uma seção documental onde ficaram expostas, em 24 vitrines, peças do arquivo de Hélio Oiticica, contendo projetos de obras não construídas, manuscritos não publicados, desenhos para a execução de *Bóldes*, *Penetráveis* e *Parangolés*, datados e assinados. No texto da exposição o diretor do Centro Cultural Hélio Oiticica, Luciano Figueiredo defende

novamente a institucionalização da obra:

Estou certo que de que, Hélio Oiticica guardou e colecionou a própria obra desde o início de sua carreira, pela necessidade de conduzi-la de maneira autônoma, através de critérios e conceitos por ele considerados como essenciais a sua compreensão. Guardava trabalhos não como vaidade ou fetiche, porém como parte do plano ideológico que elaborou, e tudo que escreveu, é, portanto, integrante do corpus de sua obra. Seu arquivo é inseparável dela e prova-se sempre imprescindível para montagem de exposições e publicações sobre a sua obra. (FIGUEIREDO, 2003, p. 18)

Colocando Oiticica na tradição fundada pelas vanguardas modernistas, devido a sua participação no movimento Neoconcreto (1959-1960), Luciano Figueiredo confere importância da escrita para a compreensão do trabalho de Hélio Oiticica. Esta seria fundamental para a compreensão e para a realização do trabalho institucional, curatorial e de reconstituição de uma obra dessa natureza:

É equivocado e mal compreendido o sentido da palavra instituição, quando foi justamente um trabalho institucional e especializado em Hélio Oiticica, que tornou possível e viabilizou o conhecimento que hoje se tem sobre a cronologia das obras. Falham os seus detratores, quando conceitualmente indigentes e visualmente labirintados, não percebem as perspectivas que a obra de Oiticica ofereceu e oferece para a arte contemporânea do Brasil: a leitura de seus textos sem a vivência das obras produz conhecimentos periféricos e insuficientes. Passa ao largo, escapam-lhe aspectos vitais de sua obra como, por exemplo, sua poética, de poesia mesmo, de poeisis, do papel estrutural que veio a ocupar nas suas ordens conceituais (FIGUEIREDO, 2003, p.21).

Hélio Oiticica: Cor, Imagem, Poética foi uma exposição que teve como pressuposto apresentar aspectos praticamente inéditos na obra do artista e que traçou uma reflexão a respeito do valor que a imagem. Preceitos muito semelhantes a exposição narrada anteriormente regiram a constituição da mostra. Novamente Luciano Figueiredo defende a institucionalização da obra:

Não sem luta, Hélio Oiticica, um dos protagonistas desse conflito histórico da arte, soube bem realizar sua obra, defendendo-a e

preservando-a com formulações precisas e documentais que a acompanham até hoje. Superando os obstáculos interpostos por políticas de cultura paroquiais, o trabalho de Oiticica, atualmente objeto de estudo nos mais importantes contextos culturais do mundo, ganha institucionalização íntegra na cidade onde realizou seus Relevos Espaciais, Bilaterais, Penetráveis, Bóldes e *Parangolés*, que constituem o cerne da obra. (...)

Paradoxal que possa para alguns parecer, tal institucionalização em nada contradiz o espírito muitas vezes transgressor de Oiticica ou o pensamento que elaborou em torno disso para trazer novas noções sobre a obra de arte. Instituir tão somente para garantir sua preservação e torna-la sempre que possível à apreciação pública, aos mais diversos estudos e sua discussão no cenário cultural do Brasil de hoje (FIGUEIREDO, 2002, p.4)

Figueiredo defende novamente a condição póstuma da obra de Oiticica. Para ele atacar essa institucionalização é promover a mistificação de uma obra de caráter particularíssimo e que ainda não havia sido confrontada com o grande público. Figueiredo:

Não podemos, portanto recusar a condição póstuma da obra de Hélio Oiticica como se este fato objetivo não devesse ser enfrentado. Tentar negar a validade desta condição seria tentar mistificar ainda mais aspectos de sua obra e vida Não podemos e nem devemos querer administrar e mostrar a obra de Oiticica da mesma maneira como ele, pessoalmente, o fez em ações, gestos e espaços-tempo irrepetíveis por quem quer que seja. Cabe-nos apenas mostrá-la tal como a concebeu, da mesma maneira como se faz com qualquer outro grande artista (FIGUEIREDO, 2004, p.5)

Imagem 21 - *Cosmococas/Quase-cinemas*, 2002.



As exposições recentes realizados no exterior seguem princípios parecidos. Tentam, porém situar a obra de Oiticica dentro de um contexto internacional, comparando suas realizações com a cena que lhe foi contemporânea. O mesmo pode ser dito da exposição que procurou apresentar as Cosmococas recentemente. Hélio Oiticica: Quasi-cinemas (2002) teve a curadoria de Carlos Basualdo. Leva-se em consideração o fato de que os Quase-cinemas e as Cosmococas nunca tinham sido montados publicamente quando o co-autor Hélio Oiticica estava vivo. Leva-se em consideração também o fato do trabalho ter merecido um grande destaque após os anos 1990. É o que deixa transparecer o depoimento dos diretores das instituições que gerenciaram a obra, o Wexner Center for the Arts, Kunischer Kunstverein e o New Museum for Contemporary Art:

Oiticica's work has attracted considerable attention over the last decade, but the full implications of his Quase-Cinemas have rarely been considered. This is a doubtless a result in part of practical considerations: experiments with enveloping projections and sound-image combinations, the Quasi-cinemas aimed to critique and reconfigured the relationship between artwork and audience in radical and inventive ways. Few of the works were exhibited publicly during the artist's lifetime, and the first challenge this project itself was how best to present recreations of those chosen for this exhibition. (DIRECTOR'S FOREWORD, 2001, p. 4)

O texto de Dan Cameron presente nesse catálogo coloca a obra em questão dentro do conceito das vanguardas nova-iorquinas. O crítico enfatiza que raramente se fez menção a Oiticica dentro do contexto de Nova York quando o artista estava vivo. Oiticica é visto como um *outsider*. O texto se dirige ao fato de que com a exibição dessa obra trinta depois de sua idealização passa-se a constituir um novo tipo de recepção de acordo com o confronto com a audiência:

This presentation of Oiticica's Cosmococas and Quase-cinemas comes at a moment when developments within art at a given place and time are no longer understood in the same insular way as they typically have been. The story of the New York avant-garde during the first half of the 1970s, as vivid and inclusive as it may have tried to be, rarely makes mention of the presence of the

Oiticica, who was, by the temperament more than design, very much as an outsider. In fact, until several years after his death, none of these projects had ever been exhibited in a New York gallery. But to experience the works today, thirty years late, is to come face to face with an aspect of New York's art: the breathless desire to move one's investigations forward at all costs, without consideration of the external reception they might receive (CAMERON, 2001, p. 38).

A exposição *Body of Color* (2006-2007) é a mais recente mostra internacional da obra de Oiticica. Guardando uma semelhança muito grande com outras retrospectivas realizadas sobre o artista, a exposição reúne trabalhos de todas as fases do artista. O princípio que move a exposição é um dos *topos* fundamentais da obra do artista: a emancipação da cor no espaço.

Considered from his novel perspective, color can be seen not as a means or a set of formal elements, but a structural system unto itself-one. In my view, this is the key to understanding Oiticica's entire oeuvre. Furthermore, this unique approach serves to firmly establish the first of his many paradigmatic contributions to the artistic debates of the second half of the twentieth century.

(...) Within this framework, the exhibition and accompanying catalogue for the *Body of Color* trace the conceptual and technical processes leading to the artist's emancipation of color into space (RAMIREZ, 2007, p.15).

A curadoria enfatiza um papel duplo para o artista: ao mesmo tempo racional e delirante. A emancipação da cor no espaço seria a sua contribuição para a arte do final do século situando o papel do neoconcretismo dentro de um otimismo construtivista que assola a pós-guerra no contexto cultural ocidental e periférico.

A 27ª. Bienal de São Paulo propõe em 2006 uma abordagem intitulada de "Como Viver Junto". O conceito dessa Bienal situa-se no cruzamento de duas linhas de pensamento do Programa Ambiental de Oiticica: o sentido de "construção" e o adeus ao esteticismo. Partindo de várias proposições como seminários, filmes, aulas, residência de artistas o projeto é exemplo de como a obra de Hélio serviu para a expansão das instituições contemporâneas. Nas palavras da curadora Lisette Lagnado:

O sentido de construtividade não foi reduzido à mera geometria espacial e formal. Esta vertente, capaz de abarcar vários ismos, implica a discussão de qualidade de vida. Operar na dimensão social e dar uma resposta pública aos acontecimentos políticos são características das práticas artísticas contemporâneas (LAGNADO,2006, P.16)

Imagem 22 - Centro de Arte Hélio Oiticica



Esses relatos servem para enfatizar que a obra de Hélio Oiticica assiste a mudanças radicais no modo de recepção que a tem sustentado. Historicizada por um olhar musical a obra é arrancada de seu contexto original e são inseridas dentro de um continuum histórico onde as rupturas por quais passa essa obra não são registradas na institucionalização dessa obra (CRIMP, 2005, p.274). Mas esse é processo além de paradoxal é inevitável!

A exposição de histórias particulares dentro de um continuum histórico macroestrutural acaba caindo na fetichização dos objetos recuperados pelo museu. Porém, ainda, é possível uma negociação cultural, já que essas instituições não são tão fechadas quanto na modernidade clássica.

Só pelo fato de uma obra dessa natureza suscitar tantas questões e paradoxos já se nota que algo está em andamento. A negociação das

diferenças suscitadas por essas obras não podem ser ignoradas pela instituição. Cabe ao museu continuar a trabalhar com tais mudanças, pois já não é mais o bastião da alta cultura da modernidade.

CONSIDERAÇÕES CONTÍNUAS

A casa na Rua Engenheiro Alfredo Duarte, situada no bairro Jardim Botânico, no Rio de Janeiro é recoberta de uma aura especial. Isso porque evoca uma miríade de imagens, textos, narrativa e relatos de eventos. Nela já ocorreram filmagens de Glauber Rocha; a ação do Poema Enterrado; Waly Salomão já viveu hospedado ali junto aos membros da família proprietária da casa. Esses tinham como “patriarca” um cientista, pintor e fotógrafo que por sua vez era filho de um militante anarquista que também era um rigoroso gramático. Os filhos dessa família receberam uma educação, de cunho libertário, que era provida da fina flor de conhecimentos culturais universais. Essa casa foi o lar de Hélio Oiticica em sua infância e parte de sua juventude. Ela guarda várias imagens e recordações que pertencem à história da arte recente do país. Ela guarda a atmosfera de toda uma época. Toda uma névoa de imagens e recordações evocadas. Toda uma dimensão fantasmática, dentro daquilo que Walter Benjamin chamou de aura: “essa figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante” (BENJAMIN, 1996, p.170)

Hoje essa casa serve de sede para o Projeto Hélio Oiticica, instituição criada e gerida pela família e amigos de Oiticica para cuidar de sua Obra. Ela funciona como um misto de moradia da família e instituição que cuida do manancial de obras do artista, situada num bairro de classe média.

Esse que vos escreve visitou o Projeto Hélio Oiticica durante a pesquisa e a escrita dessa dissertação. O Rio de Janeiro pareceu-lhe um lugar fantasmagórico, talvez por conta das leituras recentes que possibilitaram o encaminhamento da pesquisa. Misturado a essas informações todas as imagens que se fazem presentes nos meios de comunicação de massa e que adornam o cartão postal mais estereotipado do país: samba, mulatas, carnaval, violência, Rede Globo, a indústria cultural tupiniquim, bossa nova entre outras referências. Tudo isso misturado ao lixo mutante que ora cresce nas

entranhas da cidade.

Todo esse manancial se misturava a algumas das impressões deixadas pelos textos de Hélio e de seus comentadores: o Rio de Janeiro mítico das transformações neo-concretas e do estouro bossanovista misturado às reflexões sociais e culturais sobre a apartheid social que assolou e assola o país; da lendária mangueira que proporcionou ao nosso “herói” o *insight* definitivo sobre a fusão cor - espaço - tempo - estrutura somada a intuição crítica social aguda; a criminalidade que crescia e se organizava se afastando definitivamente do exemplo ético marginal-herói encarnado pela figura de Cara-de-Cavalo; as quebradas e vielas e a fúria construtivista dos barracos das favelas da “cidade maravilhosa”; toda a confusão da metrópole se confundia com imagens virtuais que povoavam objetos atuais se cristalizando de maneira fugaz sobre um Rio sombrio, poluído e prenhe de imagens-constelações.

Chegando à casa no Jardim Botânico, fui recebido, ao lado de minha mãe pelo irmão de Hélio, César Oiticica, um dos coordenadores do Projeto. Ele nos conduziu até o escritório que ficava no primeiro pavimento da casa. Lá, conversei com duas funcionárias do Projeto, Daniela Gomes e Ariane Figueiredo. Entre catálogos de exposições, fotos, arquivos, conversaram sobre as atuais exposições das obras de Oiticica.

Um dos pontos altos da conversa foi quando indaguei acerca do fato de que trabalhos que pressupunham uma crítica institucional ao museu estavam, agora, sendo reconfigurados pela apropriação e pela re-exibição desses trabalhos pelas mesmas instituições criticadas. A resposta não tardou a vir (apesar de já conhecê-la de antemão): não existe uma resposta satisfatória para esta questão: é um paradoxo sem solução. As funcionárias apresentaram algumas justificativas para a institucionalização de Hélio Oiticica. Justificativas que iam desde a inevitável absorção de trabalhos radicais pelas instituições até o desejo do artista, já manifestam em acontecimentos como *Whitechapel* em 1969, de reunir sua obra. Não tentei argumentar que o fato de tentar reunir sua

obra não significava uma retrospectiva. Porém, fiquei pensando que além dessas questões haveria algo mais em jogo.

A institucionalização de um artista do âmbito de Hélio Oiticica é algo que podemos chamar de inevitável. O museu e toda a sua logística que percorre a instituição arte é um desdobramento inerente à modernização. Sua trajetória acompanha a perda da tradição e um desejo de sua (re) construção. A modernidade é impensável sem um projeto museico (HUYSSSEN, 1998, p.224). Essas ressurreições talvez sejam inerentes ao nosso projeto civilizatório. Como coloca Theodor Adorno no texto "Museu Valéry/Proust":

A expressão museal possui na língua alemã uma coloração desagradável. Ela designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos que por necessidade do presente. Museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura. Neles são acumulados os tesouros culturais. O valo de mercado não deixa espaço para a felicidade da contemplação. Mas mesmo assim a felicidade dependente dos museus (ADORNO, 1998, p.173).

As proposições de Hélio Oiticica sempre primaram pela criação em devir onde participação e contemplação tinham seus limites borrados e implodidos. Existe uma constatação inevitável a respeito do fato de que essa obra possa ter se tornado tal qual um Parangolé cheirando a mofo numa caixa de vidro: "um casulo abandonado, imóvel num museu, relíquia de um sítio arqueológico de um passado enterrado" (BASBAUM, 2001, p. 25). O paradoxo, aqui, é o fato de que grande parte das produções de Hélio Oiticica e das neovanguardas, hoje canônicas e recobertas pelo fetiche, um dia foram contra a própria idéia dos cânones artísticos e de fetiche de um objeto. É o paradoxo de toda uma série de ações ao longo da arte do século XX que tem gerado o que Hal Foster define como: "as vanguardas não aboliram a instituição, antes viraram

instituição” (FOSTER, 1996, p. 199).

Porém, uma obra como essa ainda traz alguns problemas para a instituição artística, mesmo depois de enfrentarem a posteridade. Ela nunca se aquietou mesmo que na maioria dos casos se torne um objeto amorfo atrás de uma cuba de vidro. Apesar de todos os processos de legitimação instaurados pelo mercado e pela História da Arte, no frágil sistema de arte no Brasil, essa obra, de alguma forma ainda inquieta. Talvez mesmo pelo fato de estar ali mumificada ela já instaura problematizações sobre sua natureza e sobre a natureza das instituições que lhe dão suporte. Oiticica sempre colocou a necessidade uma criação que estivesse em transformabilidade, dentro de uma potência disparadora de múltiplos sentidos, para além da lógica historicista linear do museu. A forma participaria de inapreensibilidade que escaparia do formalismo estéril. Como coloca Oiticica:

O que desejo não será formas inapreensíveis? Só assim consigo entender a eternidade que existe nas obras de arte; sua renovação constante, sua impericibilidade, vem desse caráter de inapreensibilidade. A forma artística não é óbvia estática no espaço e no tempo, mas móvel, eternamente móvel, cambiante (OITICICA, 1986, p. 26).

Se não aboliu o poder das instituições pelo menos se reconhece os circuitos em que uma obra atravessa nas suas constantes negociações de sentido através de sua interseção e abertura a significação. Para além de um sentido fixo função fetiche da relíquia de museu. O sentido de participação coloca em evidência o caráter melancólico de obra dessa natureza dentro o museu hoje. A obra de Hélio ainda entra em choque com a boçalidade museológica (SALOMÃO, 1996, p.57). Ela coloca a nu os limites dessa instituição forçando-a a estendê-los de alguma maneira. Como coloca Waly Salomão:

O museu não está em crise o museu é uma crise. Hélio e suas criações demonstravam-se ossos duros de roer em relação ao museu. Museu, tradicional máquina de quebrar asperezas, de cooptação, de abrandamento, de recuperação. Vitrine das máscaras esvaídas de suas potências mágicas. Em clara oposição a esta estratégia mumificadora, HO formulava no seu

Programa Ambiental de julho 1966: "Museu é o mundo; é a experiência cotidiana". Afirmção do peso da "vivência" e das máscaras cotidianas (SALOMÃO, 1996, p.53).

Reivindicação de uma posição cultural atuante, que se oponha ao conformismo cultural, político, ético e social. Essa foi uma das premissas básicas da obra em questão. O sentido de participação se somava a uma percepção aguda das peculiaridades da cultura brasileira. O insipiente mercado de arte que permanecia preso a uma mentalidade provinciana. Essa situação Oiticica chamou de conivência. Em resposta a essa situação o artista cria um programa *in progress*. Dentro dessa visão aventava a possibilidade e a urgência da colocação de valores dentro de contexto universal, procurando uma saída para o problema brasileiro. Oiticica colocou a necessidade da construção de uma posição crítica universal permanente. Esta, juntamente com o experimental, seria um elemento construtivo que se opunha ao "policiamento instituição-cultural" (OITICICA, p. 17). É o que fica patente no texto Brasil Diarréia de 1973:

Não existe arte experimental, mas o experimental, que não só assume a idéia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-cotidiano, que deglute e consome a conivência (OITICICA, p.20).

O artista ansiava colocar em evidência situação global que envolvesse um contexto maior de ação, incluindo os lados éticos políticos sociais. Ambicionava expor uma situação que ultrapassasse o âmbito do contexto cultural. Queria envolver os hábitos inerentes à sociedade brasileira: cinismo, hipocrisia, ignorância. Hábitos pertencentes ao contexto da conivência.

Porém, hoje a instituição artística mudou e quer se queira ou não são canais de troca simbólica. Mesmo se tornando um braço da indústria cultural, mesmo sendo parte da sociedade do espetáculo, o museu torna possíveis certas negociações inerente à memória. As massas, o espectador, correm aos museus em busca de experiências que são ligadas a megaeventos e espetáculos de

grande sucesso. Apesar da crítica ao museu enquanto espaço que reforça o sentimento de exclusão ainda ser pertinente, o museu já não é o templo sagrado das musas:

Em um registro diferente e hoje mais do que nunca, os museus parecem preencher uma necessidade antropologicamente arraigada às condições modernas: pois são eles que permitem aos modernos negociar e articular uma relação com o passado, o que significa uma relação com o transitório e com a morte, incluindo a nossa própria (HUYSEN, 1996, p. 226).

A crítica institucional ao museu não esgota os seus múltiplos efeitos. Algumas estratégias que um dia foi subversivo agora foram institucionalizadas e fazem parte da História e das narrativas propostas pelo museu.

A preservação de obras de anti-arte é um fator que interfere no processo de leitura dessas obras. A valorização cria as condições de preservação das obras, as instituições interferem nas novas possibilidades de leitura ao propor a remontagem de certos trabalhos. Esses são re-semantizados e redefinidos de acordo com as estratégias dos curadores e diretores de museu. Preservar seria dar inteligibilidade como coloca Cristina Freire:

Certo está que a valorização cria as condições de preservação na arte. No entanto, neste terreno de definições por fazer, onde as categorias tradicionais não podem mais abarcar as poéticas, preservar significa, fundamentalmente, dar inteligibilidade. Ou seja, inserir os mais diferentes trabalhos dentro de um contexto que lhes dê significado, compartilhar um pouco da espessura de seus propósitos simbólicos e conceituais. Nessa perspectiva, não é possível interrogar o significado dos trabalhos sem pensar a instituição que os legitima (FREIRE, 1999, p. 41)

O museu enquanto espaço disciplinar e instaurador de aspectos taxonômicos condicionam a experiência do espectador. Por mais radical que seja a proposta que se encontre em seus corredores, seu espaço influirá nas leituras dos espectadores. Existe toda uma série de procedimentos para se portar no museu. É uma instituição que propõe um direcionamento do espaço que isola a obra de arte de tudo o que possa prejudicar a sua apreciação em si mesma (O' DOHERTY, 2002). O tempo é linearizado com a predisposição das

obras numa evolução sucessiva. O raciocínio cronológico constrói as relações espaços-temporais de maneira que o mundo exterior e a experiência cotidiana não interfiram nesta experiência. O espectador está longe da “impureza” do mundo e mergulha num ambiente neutro. Como nos coloca Cristina Freire:

Além desses fatos que contribuíram para a definição de uma instituição a ser criado, de maneira mais geral e abrangente, o museu como instituição disciplinar, tal quais as demais instituições do século XIX, regulamenta as condutas de seus visitantes através do treinamento e controle social. Neste sistema de poder, o tempo também é visualizado como uma série de estágios, uma evolução linear que o visitante deve seguir. Além do princípio da galeria progressiva, adotada pelos museus de arte, onde as obras são apresentadas reiterando sua cronologias de sua realização,, a preocupação com o percurso é fator fundamental. Longe das referências mais cotidianas e habituais do mundo, o visitante não iniciado no discurso da arte se desorienta nesse espaço neutro. Agarra-se, portanto a um percurso determinado pelas obras em sua seqüência cronológica e faz de sua visita ao museu um passeio regulamentado uma volta ordenada. É precipitado para a frente, impreterivelmente (FREIRE, 1999, p. 50).

Esta experiência no interior do museu é carregada de pressupostos ideológicos. O espaço da galeria ou do museu possui superfícies intocadas pelo tempo e suas vicissitudes. O objeto de arte paira sobre uma eternidade de exposição onde o tempo parece não fazer efeito. A arte assume uma autonomia como se tivesse “vida própria”. Sem sombras, branco, limpo artificial o espaço modernista transpõe a percepção e a vida para os valores formais (O'DOHERTY, 2005, p. 4)

A obra de Oiticica convive, hoje, dentro desses paradoxos. Não que não convivesse antes, já que mesmo Dada e Duchamp já haviam percebido que a burguesia é capaz de absorver qualquer choque ou transgressão, por mais radical que esses possam parecer. Porém, Oiticica apesar de ainda manter proximidade com certos procedimentos de vanguarda, tentou ultrapassar essa condição bem como o negativo que ela carrega. Tentou fazer isso com o Experimental, condição que pressupõe um novo modo de existir, ao invés de simplesmente fundir arte com a vida ou estetizá-la.

Com a posteridade parece que o Programa Ambiental deixa de ser uma promessa de reinvenção da vida. Parece que ficam expostos os seus limites. A saída do labirinto torna-se evidente dentro do cubo branco. O tempo como imanência não é mais possível dentro de uma lógica historicista e de um espaço ideologicamente comprometido.

A condição assumida por essa obra, atualmente, é de arquivo. Trata-se de, agora, permanecer sob a custódia de várias entidades e seus funcionários na forma de documentos, manuscritos e obras. Ironicamente, toda a plêiade, todo o manancial de textos produzidos pelo artista, bem como suas maquetes e projetos servem hoje a estratégia musicológicas de reconstrução e reconstituição. Será que o artista previa sua ausência e lançava “garrafas” com mensagens ao oceano? Será que ele previa esse destino póstumo do programa desdenhando de velhos vícios metafísicos de pensamento, como intencionalidade, presença e origem? Isso nós nunca vamos saber. Só podemos constatar o paradoxo do arquivo como nos aponta Jacques Derrida:

É, portanto a primeira figura de um arquivo, pois todo arquivo – tiraremos daqui algumas conseqüências – é ao mesmo tempo instituidor e conservador. Revolucionário e tradicional. Arquivo neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas não de um modo natural, isto é, fazendo a lei (*nomos*) ou fazendo respeitar a lei que é a da casa (*oikos*), da casa como lugar, domicílio, família ou instituição (DERRIDA, 2001, p. 17).

Porém, não podemos perder de vista o fato de que a obra do artista, bem como outros trabalhos das neovanguardas e mesmo das vanguardas históricas ainda trazem todas essas indagações colocadas nessa dissertação. Mesmo institucionalizadas essas proposições ainda inquietam. Nem tanto pelo choque ou pela transgressão. Mas somente pelo fato de jazerem dentro do contexto museológico já trazem uma melancólica perplexidade. Talvez tenha sido esse o legado da aventura das vanguardas: propor paradoxos, charadas que não tenham uma solução, mas que instaurem a dúvida:

A tarefa da vanguarda é, então, continuar a existir como antes, proporcionando para aqueles que ainda estão presos a velhas

formas de discurso um mito que irá desconstruir a si mesmo. O que ainda é particular tornar-se geral, isto é, nós exigimos a construção de uma nova "subjetividade". Uma vez que a crença for identificada como o "nosso" inimigo, torna-se possível para "todos" sair dos sistemas de referência proporcionados pela arte, a religião e a filosofia. Isso deve necessariamente tomar a forma do que a "cultura" desacreditada considera fraude e imitação. Em vez de tentar "resolver" contradições, a "vanguarda" as coloca para "trabalhar" como o motor de mais uma "desordem" desconhecida (HOME, 2005, p.186).

A lição nos lega a possibilidade de pensar novos modos de vida, novas possibilidades de pensamento e novas formas de resistência. O museu também já não é mais o mesmo, assim como os espectadores. O primeiro teve seus limites expandidos com as experiências compartilhadas pelos últimos. Destruir essas instituições não é mais o caso. Abrir-se à imanência das possibilidades e a experiência do limite para afirmar a vida. Uma vida ainda possível dentro de um sentido de inacabamento.

Ao final deste trabalho acadêmico, temos a certeza de que a maioria das questões postas não resulta em respostas prontas. Este é o céu e o inferno de uma pesquisa na área de artes, o campo das incertezas.

A capa da dissertação é, de fato, o sentido final procurado. Na foto de Ivan Cardoso (*Heliogramal*, 1978) exposta na última bienal de São Paulo, em 2006, vemos no reflexo do vidro a exposição que se apresenta no saguão; a meta-imagem não é nítida, os contornos de uma outra obra, as esquadrias de vidro e os jardins do parque – não revelo a autoria da foto da foto. Ao centro, do fundo de um artefato de palha, Oiticica nos observa como se através de um poço profundo ou uma clarabóia no céu ele nos perguntasse ironicamente: terei sido sacralizado? Meus *Parangolés* receberam a áurea? O que é tudo isso? Que faço aqui, na Bienal?

Zecabaleiro, na sua profunda sabedoria canta: *poeta bom, meu bem, poeta morto!*

BIBLIOGRAFIA

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- ADORNO, Theodor. *Dialéctica Negativa*. Madrid: Taurus, 1986.
- AMARAL, Aracy. *Arte para que?: A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BASUALDO, Carlos (org.). *Hélio Oiticica: Quase Cinemas*. New York: Kolnischer KunstVerein, 2001.
- _____. *Tropicália: a Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutividade Técnica*. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- BORDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. e HACKE, Hans. *Livre Troca: Diálogos entre Ciência e Arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- BRETT, Guy. *Brasil Experimental*. Rio de Janeiro: Editora Contra capa, 2002.
- _____. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- BRITTO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BURGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota, 1989.
- CASA NOVA, Vera. *O corpo em movimento: Lygia Clark e Hélio Oiticica*. In: *Texturas:*

ensaios. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-graduação em Letras, Estudos literários/ PUC Minas, 2002.

CASA NOVA, Vera. *O corpo objeto de Hélio Oiticica*. In: *Texturas: ensaios*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-graduação em Letras, Estudos Literários/ PUC Minas, 2002.

COELHO, Teixeira. *Moderno e Pós-moderno*. São Paulo: L&PM Editores, 1996.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma Vanguarda Nacional*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

CHACON, Paulo. *O que é Rock*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CÍCERO, Antônio. *Hélio Oiticica e o Supermoderno*. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias*. Rio de Janeiro: RiosAmbiciosos, 2001.

CLARK, Lygia e OITICICA, Hélio. *Cartas: 1964-74*. Rio de Janeiro, Editora Ufrj, 2000.

CLIFFORD, James. *Colecionando arte e cultura*, in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico*, n.23 - 1994.

CRIMP, Douglas. *The Museum's Ruins*. Boston: The MIT Press, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. *Michel Foucault*. Barcelona: Gedisa, 1990.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro; Contraponto, 2005.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *Arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, Mercado de Letras, 1994.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2000.

FRASCINA, Francis (et alii). *Modernidade e Modernismo: A Pintura Francesa no século*

XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. *Ditos e Escritos III Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2001.

_____. *Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.

_____. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Trad: Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

_____. *Microfísica do Poder*. Trad: Roberto Machado. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1979.

_____. *Vigiar e Punir*. Trad: Ligia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

FOSTER, Hal. *Recodificação*. São Paulo: Cultrix, 1997.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

FRIED, Michael. *Arte e Objetividade*. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo: Ática, 1996.

GULLAR, Ferreira (org.). *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

_____. *Cultura posta em Questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1997.

_____. *Seduzidos Pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora. 2004.

JACQUES, Paola Bernstein. *Estética da Ginga: A Arquitetura da Favela através da Obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____(org.) *Apologia da Deriva: Escritos sobre a cidade*. Rio de

Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LAGNADO, Lizette. *Hélio Oiticica: O Mapa do Programa Ambiental*. (Tese de Doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

LYOTARD, O *Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MAYER, Arno. *A Força da Tradição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MELENDI, Maria Angélica. *A imagem cega: arte, texto e política na América Latina*. (Tese de doutorado). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

MORAIS, Frederico e SERAFIM, Silvana (organizadora). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

HOME, Stewart. *Assalto à Cultura*. São Paulo: Conrad, 2004.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

_____. *A escultura no campo ampliado*. In: *Revista Gávea n. 1*. Rio de Janeiro, 1987.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Situação da Vanguarda no Brasil*. In: PECCININI, Daisy. *Objeto Na Arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: Ensaio de Biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PERNIOLA, Mário. *Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte e Mundo*. São Paulo, Studio Nobel, 2000.

PLAZA, Julio. *Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção*. In: *Revista do Instituto de Artes da Uerj/ vol.4,n.4(mar.2003)*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

ROSENBERG, Harold. *A Tradição do Novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte: Anos 1960*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1997.

SALOMÃO, Waly. *A praia da tropicália*. In: *Amarinho de miudezas*. Salvador: Fundação da Casa de Jorge Amado, 1993.

SALOMÃO, Waly. *Qual é o Parangolé?*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

SANTIAGO, Silvano. *Vanguardas: um conceito e possivelmente um método*. In: ÁVILA, Affonso (org.), *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva.

SEVCENKO, Nicolau. *Configurando os Anos 70*. In: VÁRIOS AUTORES. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2001.

WALKER, John. *A arte desde o pop*. São Paulo: Editorial Labor, 1980.

WOOD, Paul (ET alii). *Modernismo em disputa: Arte desde os Anos Quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

Textos em catálogos

BASUALDO, Carlos. *Waiting for the Internal Sun: notes on Oiticica's Quase-cinemas*. In: Hélio Oiticica, *Quasi-Cinemas*. Germany: 2001 (Catálogo de exposição, Hatje Cantz Publishers, 2001)

BRETT, Guy. *Exercício Experimental da Liberdade*. In: Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: 1992 (Catálogo de Exposição, Projeto Hélio Oiticica, 1992).

CAMERON, Dan. *Through the Glass Darkly*. In: Hélio Oiticica, *Quasi-Cinemas*. Germany: 2001 (Catálogo de exposição, Hatje Cantz Publishers, 2001)

DAVID, Catherine. *O Grande Labirinto*. In: Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: 1992 (Catálogo de Exposição, projeto Hélio Oiticica, 1992).

FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: Cor, Imagem, Poética*. In: Hélio Oiticica: *Cor, Imagem, Poética*. Rio de Janeiro, 2003 (Catálogo de Exposição, Centro de Arte Hélio Oiticica, 2003)

FIGUEIREDO, Luciano. *Introdução*. In: Hélio Oiticica: *Obra e Estratégia*. Rio de Janeiro, 2003 (Catálogo de Exposição, Museu de Arte Moderna, 2002)

RAMÍREZ, Mari Carmen – *The Embodiment of Color – from the Inside Out, Body of Color*. Houston, 2007 (Catálogo de Exposição, Museum of Fine Arts, 2007)

LAGNADO, Lisette. Introdução. 27ª Bienal de São Paulo, Como Viver Junto. São Paulo: 2006 (Guia da Exposição, Fundação Bienal, 2006)

Artigos em revistas

FIGUEIREDO, Luciano. Na Trilha da Navilouca. Sibila, São Paulo, n.7, p-185-214, 2004.

Discos

BOWIE, David. Alladin Sane. London: Rhino!974.

_____. Hunky Dory. London: Rhino!974.

HENDRIX, Jimi. Eletric Ladyland. New York: MCA, 1968.

REED, Lou. Transformer. Nova York: RCA, 1992.

The Rollin Stones. Hot Rocks. London: ABKO Records, 2002.

_____. Let It Bleed. Lodon: Decca, 1969.

Cybergrafia

MATTOSO, Glauco. Skinheads e Gays. Disponível em www.rizoma.com/internaphd?id=134&seção=desbunde. Acesso em junho de 2007.

OITICICA, Hélio. Arquivo HO. Disponível em www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia-index.cfm?. Acesso em maio de 2007.

VAZ, Suzana. HO/ME, Hélio Oiticica e Mircea Eliade: Tendência para o Concreto: Mitologia Radical de padrão Iniciático. Disponível em www.forumindependente.com.incubadora.FAPESP.br/portal/.painel/coletânea-ho/. Acesso em maio de 2007.