

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Lygia Pape e Hélio Oiticica:
conversações e fricções poéticas

Fernanda Pequeno da Silva

Rio de Janeiro
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Fernanda Pequeno da Silva

Lygia Pape e Hélio Oiticica:
conversações e fricções poéticas

Dissertação de Mestrado em Artes, Área de
Concentração: Arte e Cultura Contemporânea,
apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes do Instituto de Artes, da Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, como requisito para
obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Professora Doutora Vera Beatriz Cordeiro Siqueira

Rio de Janeiro
2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S586 Silva, Fernanda Pequeno da.
Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas /
Fernanda Pequeno da Silva. – 2007.
118 f. : il.

Orientador : Vera Beatriz Cordeiro Siqueira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Pape, Lygia, 1929-. 2. Oiticica, Helio, 1937-1980. 3. Poesia
visual – Teses. 4. Arte moderna – Séc. XX – Teses. I. Siqueira, Vera
Beatriz Cordeiro, 1960-. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036(81)

Fernanda Pequeno da Silva

Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas

Dissertação de Mestrado em Artes, Área de Concentração: Arte e Cultura Contemporânea, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Professora Doutora Vera Beatriz Cordeiro Siqueira

Professor Doutor Roberto Luís Torres Conduru - UERJ

Professor Doutor Rodrigo Figueira Naves - CEBRAP

SUPLENTE:

Professor Doutor Marcus Alexandre Motta - UERJ

Aprovado em: _____

Agradecimentos

Ao meu pai, pela ausência;

A minha mãe, pela presença e rigor;

A minha irmã, pela poesia e pela aspiração ao e inspiração do Grande Labirinto;

Ao meu irmão, pela seriedade e incentivo;

Ao Raphael, pela alegria;

A Alice, pelas impressões;

Ao André, pelo suporte, tão silencioso quanto incentivador;

A Zezé, por tudo;

Aos meus avós maternos, pela gravidade;

Aos meus avós paternos, pelos domingos;

A Idalina, pelas conversas e leituras;

Ao Rafael, pelo Ivan Cardoso e por outros filmes e discos;

Ao Ricardo, por toda força, sempre;

A Daniela, pela humanidade;

Ao Álvaro, pelos computadores;

A Daniele, pelo avesso e pela compreensão;

Ao Pontogor, a Carol e ao Contente por todos os papos e copos;

A Bianca, pela verbosidade e pelos jantares;

Ao BG e a Juliana, pela paciência e pelo carinho;

A Isabel, pela amizade;

A Marina, pelos desesperos mútuos;

A Inês, por toda sabedoria e ajuda;

A Lídice, pelas caronas e pelos diálogos;

A Ana, Cristina, Eliane, Elisa, Francini e ao Nelson, pelas trocas;

Ao Sandro, pela grandeza;

A minha tão admirada orientadora Professora Doutora. Vera Beatriz Cordeiro Siqueira, por toda liberdade e exatidão, por toda confiança e perseverança e por ter me ensinado tanto;

Ao Professor Doutor Roberto Conduru, pelo rigor, por todas as críticas e dicas sempre tão amedrontadoras quanto pertinentes e por Aby Warburg;

Ao Professor Doutor Rodrigo Naves, pela leitura atenta e pela cuidadosa avaliação do trabalho;

Ao Professor Doutor Marcus Alexandre Motta, por ter me apresentado Stanley Cavell e por ter fortalecido em mim uma escrita passional e própria;

A Professora Doutora Sheila Cabo, pela historiografia e pelas relações entre arte e política;

Ao Professor Doutor Roberto Corrêa, pelo cuidado ao olhar o meu trabalho durante o exame de qualificação e pelas indicações de leitura;

Ao Professor Mestre Ricardo Basbaum, pelas leituras e escritas, ainda na graduação;

A Anna Bella, pelas tardes e pelo aprendizado sobre a Arte e a Vida;

Ao Colégio Pedro II, por em grande parte ter possibilitado que me tornasse o que sou hoje;

Aos meus alunos, pelos risos e pelos choros;

A FAPERJ, pela curta, porém salvadora concessão da bolsa;

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes, pela oportunidade única;

RESUMO

SILVA, Fernanda Pequeno da. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. 2007. 118 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Este trabalho visa examinar as obras: *o ovo*, *divisor*, *roda dos prazeres*, *tecelares*, *tteia nº 1*, *caixa de baratas*, *caixa de formigas*, *caixa brasil*, *ballets neoconcretos*, *new houses* e os filmes e vídeos experimentais de Lygia Pape, em conexões poéticas com os *parangolés*, *penetráveis*, *bilaterais*, *relevos espaciais*, *metaesquemas*, *núcleos*, *bólides*, *cosmococas* e a *tropicália* de Hélio Oiticica. A análise é feita a partir do interesse antropológico dos citados artistas, do seu comprometimento com a formação de uma linguagem-Brasil e do forte experimentalismo de suas proposições; enfoca o movimento, a questão cromática, a construção de “mundos”, o papel do espectador em seus trabalhos, além da presença da adversidade brasileira como estímulo para as suas produções. Sendo assim, obras como o *divisor*, as *tecelares*, a *tteia nº 1*, os *parangolés* e *penetráveis* são referidas em diferentes momentos do texto, uma vez que lidam com várias das questões propostas, enquanto trabalhos como os *metaesquemas*, as *bilaterais* e os *relevos espaciais*, aparecem somente em um capítulo, sendo analisadas por apenas um viés, embora existam outras possibilidades. Para embasar as leituras visuais, são utilizadas como fontes bibliográficas os textos e entrevistas dos artistas, além de escritos dos teóricos Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Stanley Cavell, Vilém Flusser, Ronaldo Brito, Guy Brett, Rodrigo Naves, Paola Berenstein Jacques, Michel Collot, entre outros.

Palavras-chave: Lygia Pape; Hélio Oiticica; conexões poéticas.

ABSTRACT

This work objects to exam Lygia Pape's pieces: *ovo*, *divisor*, *roda dos prazeres*, *tecelares*, *tteia nº 1*, *caixa de baratas*, *caixa de formigas*, *caixa brasil*, *ballets neoconcretos*, *new houses*, films and experimental vídeos, in poetic connections with Hélio Oiticica's *parangolés*, *penetráveis*, *bilaterais*, *relevos espaciais*, *metaesquemas*, *núcleos*, *bólides*, *cosmococas* and *tropicália*. The analysis is made from the anthropological interest of those artists, their engagement with the formation for a Brazil-language and the strong experimentalism in their proposals; it focus the movement, the chromatic question, the construction of "worlds", the spectator's role in their works and the presence of Brazilian's adversity as a incentive for their productions. Therefore, pieces like *divisor*, *tecelares*, *tteia nº 1*, *parangolés* and *penetráveis* are referred in different moments of the text, since they deal with many of the questions proposed, while works like the *metaesquemas*, the *bilaterais* and the *relevos espaciais* appear only in one chapter, being analyzed only by one perspective, although there are other possibilities. To support the visual readings, are used bibliographic sources, as well as writings of theoreticians like Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Stanley Cavell, Vilém Flusser, Ronaldo Brito, Guy Brett, Rodrigo Naves, Paola Berenstein Jacques, Michel Collot, among others.

Keywords: Lygia Pape; Hélio Oiticica; poetical connections.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	09
2. O APOCALIPSE COMO HIPÓTESE	13
2.1 Do confronto ao contato. Do contato ao confronto	18
2.2 O movimento como metáfora da adversidade	21
2.3 O conflito é a lei que rege o trabalho	28
2.4 Recomeçando do começo	32
3. EXPERIMENTAR O EXPERIMENTA L.....	38
3.1 O individual e o coletivo como instâncias participativas	39
3.2 Abrigar: verbo poético	44
3.3 O girar da roda	48
3.4 <i>Tropicália e New House s</i>.....	51
3.5 O dentro é o fora e o fora pode ser o dentro	56
3.6 A adversidade como dado produtivo	60
4. POR QUE CINEMA?	65
4.1 Por que não cinema?	66
4.2 Luz e movimento	74
4.3 Horizontalidade e Verticalidade	77
4.4 Invenção e Inversão	81
4.5 Herança Romântica?	85
4.6 Seja marginal, seja herói	95
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
ANEXO A	108

1. INTRODUÇÃO

Em 2003, quando era estagiária do Departamento Cultural da Universidade do Estado do Rio de Janeiro indaguei minha futura orientadora sobre as possibilidades de pesquisa em Artes, sendo que já havia descoberto o prazer da crítica de arte, como bolsista do citado departamento, ao escrever textos sobre as exposições em cartaz nas Galerias Cândido Portinari e Gustavo Schnoor.

Foi dessa maneira que a Professora Doutora Vera Siqueira - até então coordenadora das exposições do Departamento Cultural - me apresentou seu projeto de pesquisa intitulado “Estilo e Instituição: Iberê Camargo, Hélio Oiticica e Antonio Manuel” e me convidou para ser bolsista de iniciação científica, tendo que escolher, portanto, um artista ou algum aspecto a ser pesquisado e redigir um mini-projeto onde deveriam constar as intenções e justificativas de pesquisa. Como já havia ficado instigada com a produção de Hélio Oiticica através de exposições visitadas anteriormente, resolvi escolhê-lo.

Ao longo dos estudos sobre o artista carioca muito material iconográfico e bibliográfico foi levantado e analisado e o que prevaleceu nas discussões com a orientação e nos *papers* produzidos durante a pesquisa, para além do enfoque na relação de Oiticica com as instituições, foi a análise crítica de seus trabalhos.

Deveríamos renovar a bolsa em 2004 e eu solicitei a minha orientadora que incluíssemos mais um artista em nosso projeto e através de discussões chegamos ao nome de Lygia Pape que, além de contemporânea de Hélio Oiticica, era uma artista com produção considerável, mas que ainda não havia tido estudos à altura de suas obras. Como meu contato com o trabalho de Lygia Pape havia se dado de maneira muito particular, através de sua exposição no Centro de Arte

Hélio Oiticica em 2002 que muito me marcara, comecei a pensar em que tipo de aproximação poderia estabelecer com Oiticica e a primeira a surgir foi uma comparação entre o uso da cor e da luz nos artistas. Frutos desse primeiro diálogo entre os dois, surgiram inúmeros outros...

Dessa forma, cheguei à conclusão de que gostaria de trabalhar não apenas com as afinidades, mas também com as disparidades entre as suas linguagens e, assim, surgiu a idéia de que seria possível estabelecer conexões entre as poéticas dos citados artistas sem recorrer a recortes cronológicos ou estilísticos.

Para além da motivação óbvia pelas produções de Pape e de Oiticica, havia a justificativa historiográfica para o trabalho, já que os dois integraram um dos mais importantes movimentos de arte do país, o Neoconcretismo, além do fato do enfoque pretendido ser inédito, visto que normalmente o nome de Hélio vinha acompanhado do de Lygia Clark, sendo as aparições de Lygia Pape ainda um pouco tímidas.

Ao terminar a graduação, ainda sob a orientação da Professora Vera Beatriz Cordeiro Siqueira, redigi meu projeto de conclusão de curso e intitulei-o “Lygia Pape e Hélio Oiticica: possíveis conexões poéticas” e, com as devidas adaptações, enviei o projeto para a seleção do Mestrado, que agora termino. Há dois anos atrás acreditava – e hoje ainda acredito - que havia descoberto um terreno muito fértil de pesquisa e que ainda havia caminhos de análise e estudos, de estabelecimento de aproximações e de distanciamentos entre as linguagens dos artistas escolhidos, visto que as possibilidades não haviam se esgotado na graduação.

Ao entrar no Mestrado da Universidade do Estado do Rio Janeiro, cursei disciplinas que foram de grande importância, pois adensaram intuições e ofereceram outros recortes, além de terem consolidado a escrita, tornando-a mais rigorosa, porém, não menos apaixonada e próxima das proposições de Pape e Oiticica. Além disso, a metodologia de pesquisa envolveu a observação de obras, a visita a exposições e à sede do Projeto Lygia Pape para visualização de

seus filmes, além de levantamento e estudo de material iconográfico e bibliográfico, pesquisados no Centro de Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na Biblioteca e no Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, na Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Programa Hélio Oiticica (site do Itaú Cultural), na Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e na Biblioteca e Videoteca do Itaú Cultural, em São Paulo.

Assim, a presente dissertação - posta a história acadêmica e afetiva de envolvimento com os objetos de estudo - tem como mote as convergências e as divergências entre as poéticas de Hélio Oiticica e de Lygia Pape. Partindo de questões próprias às obras dos artistas escolhidos, o trabalho estrutura-se em três capítulos.

O primeiro capítulo intitula-se “O Apocalipse como Hipótese” em referência ao evento Apocalipopótese ocorrido em 1968 no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro. Nesse capítulo enfatiza-se a preocupação dos dois artistas com a formação e a consolidação de uma ou mais histórias do Brasil, a partir da máxima de Hélio Oiticica propositora de que “da adversidade vivemos”, presente numa *capa-parangolé* de 1966 e no texto escrito para a mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No mesmo capítulo, enfocamos o interesse antropológico de Pape e Oiticica pelo marginal e pelo popular, e a dança e o movimento, presentes em diversos de seus trabalhos, como metáforas e formas de lidar com o conflito e a adversidade.

O segundo capítulo intitula-se “Experimentar o experimentar”, fazendo referência ao texto homônimo de Hélio que data de 22 de março de 1972. Novamente baseando-se em ambivalências, o texto estrutura-se em alguns pares de opostos para analisar o papel do espectador nas proposições de Pape e de Oiticica, a importância da cor e da luz em alguns de seus

trabalhos, o viés político de sua produção e a construção de “mundos” proposta por seus projetos ambientais.

Já no terceiro e último capítulo intitulado “por que cinema?”, analisamos as experiências cinematográficas de Hélio Oiticica e de Lygia Pape e sua opção pelo fragmento em negação à narrativa clássica. Nesse tópico analisamos os filmes, vídeos e *slides* dos artistas em comparação a conceitos e séries de obras, alguns dos quais já mencionados anteriormente.

É importante salientar que a presente dissertação não visa dar um panorama sobre a produção dos citados artistas, nem se propõe a um recorte por décadas ou fases e séries de trabalhos. Nesse caso, obras como *o ovo*, *o divisor*, *teia nº 1* e *tecelares* de Lygia Pape e os *parangolés* e *penetráveis* de Hélio Oiticica, por exemplo, surgem em diferentes momentos do texto, sendo analisadas por diferentes vieses – possíveis abrigos, a questão cromática, o movimento - e apontando, assim, para as diferentes possibilidades de visão sobre um mesmo trabalho. Dessa forma, a irregularidade e a aparente redundância dessas “aparições” longe de soar como repetições, apontam que estamos interessados em estabelecer entre as produções de Pape e de Oiticica as vinculações e as demarcações poéticas.

2. O APOCALIPSE COMO HIPÓTESE¹

Se partirmos da máxima de Hélio Oiticica enunciadora de que, no Brasil, “da adversidade vivemos”, poderemos intuir alguns aspectos de sua poética e, de forma mais ampla, da linguagem plástica de Lygia Pape, para assim também compreendermos a tensão que acompanha a produção dos artistas. Mais ainda, poderemos apreender a espécie de contra-senso intrínseco à cultura brasileira que oscilaria entre a sua jovialidade e o seu desejo de história, numa espécie de “recolecção de opostos” (MOTTA in MALEVAL & PORTUGAL, 2003).

O citado artista cria a partir da década de 1960 uma série de obras intituladas *parangolés*, que abarcam questões cromáticas, corporais e as idéias de dança, de participação coletiva, entre outras. Numa capa-parangolé de 1966, criada para ser literalmente vestida, Oiticica proclama que “da adversidade vivemos” (ver Anexo A, página 108). A tensão proposta pela legenda cria um interessante atrito cômico de seu papel motriz de mudança e movimento, ao mesmo tempo consciente enquanto problema de identidade e autoconhecimento. A referida frase aparece, ainda, como conclusão-síntese (também levantada como lema ou grito de alerta) do texto que Hélio escreveu para a exposição coletiva Nova Objetividade Brasileira, realizada em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, apontando, dessa forma, para a diversidade da produção do período. Como poderia, então, uma constatação dessa envergadura ser a diretriz para a atuação do artista e funcionar como uma espécie de pressuposto ético para seus contemporâneos?

O uso desta e de outras frases imperativas, neste e em outros *parangolés* (sejam capas, bandeiras ou estandartes), são deflagradores de movimento. Tais palavras de ordem funcionam como conscientizadoras e estimulantes de mudanças e oscilações, sendo que Hélio as utilizou em

¹ Referência ao evento Apocalipopótese, ocorrido em 1968 no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro.

diferentes obras. A bandeira / estandarte com o *slogan* “seja marginal, seja herói” aparece pela primeira vez em 1968, numa manifestação na Praça General Osório, em Ipanema, no Rio de Janeiro, junto com trabalhos de outros artistas (Anexo A, pg. 108). Essa bandeira seria exibida mais tarde, no cenário de um show de Caetano Veloso, fato que acarretou a interdição do espetáculo pela polícia.

Para agravar ainda mais a situação, o uso de frases de efeito não parou por aí. Houve, ainda, os *parangolés* “Estou Possuído”, de 1966 e “Incorporo a Revolta”, de 1967, que colocavam direta ou indiretamente questões de constituição de identidade e posicionamento ético-político. Segundo Renato Rodrigues da Silva, as frases não forneceriam o significado da proposição; durante a *performance*, elas catalisariam as energias dispersas, conectando a subjetividade do espectador com o contexto.

Tais circunstâncias nunca foram deixadas de lado por Hélio Oiticica que criou obras que colocavam em xeque a condição de um Brasil-problema. Dessa maneira, seus trabalhos (e seus textos) lidaram com questões da cultura local, sempre de uma ótica muito particular e crítica, entendendo-a como o chão que pisamos, o qual nos fornece os impulsos necessários para alçarmos vôos mais altos e ambiciosos. Ou, melhor dizendo, o confronto e a adversidade foram férteis materiais com os quais o artista trabalhou.

Lygia Pape, por sua vez, sempre cultivou interesse por manifestações da chamada cultura popular sem, contudo, lançar um olhar que apontasse para o exótico. Ao contrário, as invenções populares observadas sempre serviram como alimento para o processo de produção da artista, que possuía uma visão de arte incisiva e muito peculiar, negando a incerteza das abordagens vagas e idealistas que encaravam a produção como coisa simplesmente bela:

“Tudo o que observo pode me alimentar e até servir de subsídio para uma manifestação ou invenção que eu vá fazer, mas não no sentido idealista de achar que a arte é algo vago, simplesmente belo. Acho que é mais incisiva, é uma linguagem. É a minha forma de

conhecimento do mundo” (CARNEIRO & PRADILLA, 1998: 22).

Com sua *caixa brasil*, de 1967 / 68 (ver Anexo A, página 108), a artista armazena diferentes tipos de cabelo que seriam representantes das distintas etnias que compõem a identidade brasileira. Numa grande caixa de madeira com seu interior forrado de veludo vermelho, estão impressas em prateado as seis letras que compõem o nome do país e armazenados pêlos de diferentes colorações, tamanhos, texturas e cujas origens também diferem entre si. Esse recipiente divide com outros objetos produzidos por Lygia Pape à mesma época a marca da ironia, da concretude, das referências locais e mesmo do humor negro, sendo este último, sobretudo, explorado na *caixa de baratas* e na *caixa de formigas*, ambas de 1967, onde Pape coloca a tensão da arte entre morte e vida, atração e repulsão (Anexo A, pg. 112).

Curioso é o fato de a artista estar interessada em formatos fechados, como o da caixa e do livro, quando suas proposições debruçavam-se cada vez mais em situações abertas, da vida. A inclinação pelos veículos restritos, contidos e continentais e suas óbvias associações a bibliotecas e arquivos poderia ser explicada pela noção de memória e história que suportes dessa natureza suscitam e também pela possibilidade ordenadora que tais objetos propiciam. Dessa forma, um entendimento participativo e emancipador da arte, ao mesmo tempo fazia-se autoconstituente da cultura e da arte no Brasil, numa espécie de busca por uma ou mais histórias e a conseqüente responsabilidade de sua escrita ou reconstrução. Assim, a arte, ao interagir com a vida, com as pessoas, e ao se relacionar com tópicos contextuais e culturais, põe em movimento processos de transformação. Segundo o crítico inglês Guy Brett, no Brasil dos anos 60 “parecia possível que uma transformação social revolucionária se combinasse com emancipação cultural. E parecia possível que tal emancipação coincidissem com o sonho, incorporado na abstração, no construtivismo, no neoplasticismo, no suprematismo e no neoconcretismo, de limpar o caminho e começar de novo ou, ao menos, reunir relações ancestrais, primordiais, com as futuras” (BRETT,

2005: 267). Dessa maneira, as proposições artísticas transformavam-se, também, em estratégias micropolíticas, em impulsos emancipadores, poéticos, críticos e, em alguns casos, terapêuticos.

A escolha de Lygia Pape, e de outros artistas da época, pelos formatos da caixa e do livro – refiro-me, por exemplo, aos *bólides* de Hélio Oiticica, às *urnas quentes* de Antonio Manuel, às caixas utilizadas por Cildo Meirelles, ao *livro de carne* de Artur Barrio, entre outros –, recursos que a artista explorou muito intensamente, talvez tivesse sua razão de ser no fato de que tais suportes trariam consigo a contradição da ordenação frente à realidade incontável ao seu redor. O caráter administrável de um recipiente vazio e de uma página em branco forneceriam um interessante contraponto ao caos permanente em que se encontrava o Brasil. Talvez interessasse mais ainda a ironia, ou mesmo o paradoxo envolvido em extrair do vazio calmo e manipulável de tais meios, a possibilidade de controle de uma realidade sócio-cultural e política adversa e confusa, quase apocalíptica. Como diz Guy Brett, “o impulso da vanguarda no Brasil nesse período era, tanto quanto ‘conter o caos’, liberar os paradigmas de ordem herdados por intermédio do influxo de vivências” (BRETT, 2005: 152).

O movimento neoconcreto – cujo manifesto é de 1959 – influiu o construtivismo numa crítica ao racionalismo. Articulado os antigos participantes do Grupo Frente (congregado em torno de Ivan Serpa no Rio de Janeiro, em 1954), recolocou o problema da subjetividade e da autonomia da pesquisa artística e não é à toa que a “teoria do não-objeto”, de autoria do poeta Ferreira Gullar, tornou-se fundamental. O eixo de interesse havia sido deslocado e o Neoconcretismo, apoiando-se em Mondrian, Malevitch e Merleau-Ponty, não segregou a questão da subjetividade.

A hipótese de que Hélio Oiticica e Lygia Pape ofereceriam possibilidades menos ortodoxas frente a uma arte geométrica a princípio parece óbvia. No entanto, seria inconsequente apartar a dimensão “apolínea” das linguagens dos artistas, já que Pape e Oiticica, apesar de serem

viscerais em suas propostas e colocarem os espectadores em situações-limite (comumente entendidas como “exemplos” da desmesura dionisíaca), o fizeram através de abordagem ética e estrutural, explicável até mesmo pela sua filiação construtiva.

A própria Lygia Pape, nos fala que:

“Todo mundo gosta de dizer que o Brasil é barroco. Eu acho que nós brasileiros somos é fundamentalmente construtivos. Vá a qualquer lugar nesse interior do País e olhe uma porta, um carrinho de pipoca, qualquer coisa assim. Se há pintura neles, é geométrica. É uma coisa que está entranhada”. (DE MORAES, 2000: s/p.)

Assim sendo, essa tensão seria uma entre tanta(s) outra(s) adversidade(s), quiçá ambigüidade(s) que perpassa(m) as poéticas de Oiticica e de Pape que, como artistas brasileiros, pensaram e problematizaram seu espaço de atuação e sua inserção num certo Brasil (político, cultural e economicamente distinto e específico).

Como nos diz Carlos Zílio, apesar de as proposições de Hélio Oiticica soarem como anárquicas, podemos notar uma “lógica construtiva estruturando todos estes elementos” (ZILIO, 1982: 31). Além disso, por mais libertárias que fossem, suas propostas e as de Lygia Pape sempre carregam consigo indicações, *scripts* e roteiros de ações. O espectador experimentaria as obras, porém deveria recorrer ao percurso sugerido pelos artistas. Como fica claro, Oiticica propunha vivências sem, contudo, ser a favor de catarses ou psicodramas e acreditava que seus trabalhos seriam estruturas de elaboração e não entregues ao público para que ele as aniquilasse.

2.1 Do confronto ao contato. Do contato ao confronto

Frederico Morais nos diz que “contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’” (MORAIS in BASBAUM, 2001). O citado texto nos permite a tomada de alguns conceitos como o de retorno aos ritmos vitais do homem, a uma arte muscular, apesar de o autor abordar, entre outros artistas e movimentos, somente Hélio Oiticica e Lygia Clark, e não mencionar Lygia Pape. Ou ainda, como quer a própria Clark – contemporânea e amiga dos dois artistas abordados – o conceito do “Homem como suporte” também se torna muito pertinente.

Assim, poderíamos abordar as obras de Lygia Pape e de Hélio Oiticica como significantes e não como significados, uma vez que para que se realizem, as proposições precisam da presença física do espectador para que possam ser efetivadas, transformando o corpo do mesmo em suporte artístico. Dessa forma, algumas questões poéticas dos artistas são abordadas sob o viés dionisíaco – devido à radicalidade das proposições que colocam os espectadores (transformados agora em participantes) em situações de re-configuração corporal, existencial, psíquica e social – sem que se exclua a matriz apolínea. As questões da dança e do movimento, enfocadas como fornecedoras de impulsos, levam em consideração a sua capacidade de proporcionar uma redefinição de identidades, já que novas entidades seriam criadas.

Esse interesse pelo outro, pela sua imagem, levou-me a aproximar os dois artistas do historiador da arte Aby Warburg, seu interesse “antropológico” e sua visão visceral da arte. Georges Didi-Huberman, há algum tempo vem se dedicando aos estudos do citado historiador. Em suas palavras, Warburg teria fornecido à história da arte uma dimensão antropológica fundamental, que seria a dimensão do *sintoma*, entendido como movimento dos corpos. Ainda nas palavras de Didi-Huberman: "a imagem não é um campo de um saber fechado. É um campo

em turbilhão e centrífugo. Não é nem mesmo talvez um ‘campo de saber’ como um outro. É um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo" (DIDI-HUBERMAN in MICHAUD, 1998: 14).

Podemos traçar paralelos entre o interesse de Pape e Oiticica pelas questões da dança e o conceito de movimento formulado por Aby Warburg, que revolucionou a História da Arte com sua teoria que enfoca o Clássico não enquanto harmonia, mas enquanto *pathos*, como tensão e contradição. Para tal, o historiador usa uma abordagem cênica e temporal das obras, aproximando-as da dança e entendendo o gesto congelado não como signo e sim como marca, memória. Para o autor, as idéias de movimento e de pulsão são muito preciosas, e essas questões permeiam várias de suas análises.

Georges Didi-Huberman, tenta localizar e resgatar uma história da arte de matriz nietzscheana e visceral, empreendendo análises das teorias de Warburg, valorizando o movimento “como objeto e como método” (Op. Cit. Pg. 10), ao localizar assim, a própria teoria de Warburg como um saber-movimento. Em suas palavras: "O pensamento de Warburg, para pôr a história da arte em movimento, teve que fazer sobre si próprio a experiência, e mesmo a prova, desta mobilização” (Op. Cit. Pg. 12).

Dessa maneira, Warburg enfoca o conhecimento como possibilidade de vertigem, que, inclusive, incorpora intuições. Para ele, o campo de saberes da imagem seria turbulento e centrífugo e não segregaria a criatividade e assim também pensavam Oiticica e Pape. Warburg possuía um entendimento amplo, plural e não-sistemático da arte, o que permitiria associações com as compreensões artísticas de Lygia e de Hélio. Segundo Didi-Huberman:

"Antes, portanto, que Panofsky nos tranquilize quanto ao estatuto da história da arte como disciplina humanística – estatuto ilustrado pela figura de um Kant capaz de transcender pelo *ethos* sua própria decrepitude física, Warburg, quanto a ele, se abandonou ao risco de uma inteira perda de si, segundo a imagem de Nietzsche lançando-se no pescoço de um cavalo". (Op. Cit. Pg. 14)

Em estudos sobre os índios Pueblo do Novo México, Warburg inferiu que a dança não era encarada pelos nativos como jogo infantil, mas como forma de entendimento do por que das coisas serem como são. Assim, o “ritual” possuía além do sentido existencial, também um viés cosmológico, de busca de respostas: “Os índios Pueblo haviam se convencido que suas danças mascaradas não eram brincadeira de criança, mas um modo pagão primário de resposta para as grandes e impressionantes perguntas do porquê das coisas” (WARBURG in PREZIOSI, 1998: 202).

O ensaísta americano Hal Foster no texto “O artista como etnógrafo” deteve-se sobre a importância do viés antropológico da arte. Para o autor, o paradigma etnográfico da arte contemporânea substituiria a figura do artista / produtor pela do etnógrafo e, assim, o local de transformação política se confundiria com o próprio local de transformação artística. Comprometidos com a alteridade cultural e / ou étnica, os artistas empenham-se na apropriação do outro – básica para grande parte do modernismo, e que sobreviveria, ainda, num método pós-moderno. Segundo Foster, existiriam muitos engajamentos diante do outro na arte do século XX, sendo a maioria deles primitivista, com estreitas ligações com a política da alteridade: no surrealismo, onde o outro é expressamente figurado nos termos do inconsciente; na *art brut* de Jean Dubuffet, onde o outro representa um recurso redentor anti-civilizacional; no expressionismo abstrato, onde o outro se mantém como primeiro exemplar para todos os artistas; e diferente na arte das décadas de 60 e 70 (a alusão à pré-história em alguns trabalhos de *site specific*, o mundo da arte como um sítio antropológico, a arte conceitual e institucionalmente crítica, a invenção dos locais arqueológicos e das civilizações antropológicas por Anne e Patrick Poirier, Charles Simonds e muitos outros). Assim, a preocupação maior com a resistência e a inovação aponta para a prevalência de relações imanentes mais do que de eventos transcendentais e também para o deslocamento da arte para o campo ampliado da cultura.

2.2 O movimento como metáfora da adversidade

Prosseguindo em nossa análise, podemos inferir que as experiências corporais propostas por Hélio Oiticica e Lygia Pape favorecem transformações nos espectadores, não somente a nível sensorio-perceptivo (subjetivo), como também na esfera sócio-política, uma vez que funcionaram como espécies de rituais contemporâneos em que a subjetividade dá lugar à coletividade e a preocupações de indivíduos atuantes no mundo. Segundo Hélio Oiticica, haveria “uma violação do seu estar como indivíduo no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo ‘coletivo’, para o de ‘participar’ como centro motor, núcleo, mas não só ‘motor’ como principalmente ‘simbólico’, dentro da estrutura-obra. É esta a verdadeira metamorfose que aí se verifica na inter-relação espectador-obra (ou participador-obra)”. (OITICICA, 1986: 71)

A essa pluralidade de significados e potencialidades, talvez, se deva a não-adaptação dos trabalhos de Pape e Oiticica ao contexto institucional, ou mesmo à consagração da história da arte tradicional. Pelo contrário, seu local de ação parece ser a rua, lugar onde se tecem as lutas sociais e onde o jogo político se mostra declaradamente aberto. Dessa forma, a dança passa a funcionar como metáfora do movimento social que propõe: dinamização e consciência para posteriores mudanças e, assim, as experiências com o movimento e a dança seriam capazes de desencadear uma autoconsciência corporal, psíquica e social, propiciando conseqüentemente, câmbios que se fizessem necessários em cada uma dessas esferas.

Os *penetráveis* de Oiticica (1960) parecem ser exemplos da primeira preocupação literal do artista em relação a movimento e percurso do corpo (Anexo A, pg. 108), embora trabalhos como os *relevos espaciais* (1959) (Anexo A, pg. 109) ou mesmo os anteriores *metaesquemas* (1958) (Anexo A, pg. 109) já propusessem uma tensão ou mesmo um transbordamento.

Os *relevos espaciais* e as *bilaterais* (ambos de 1958-59), caracterizados como radicais transições da tela para o espaço ambiental, são estruturas de madeira cortadas em formas irregulares – menos finitas que as formas regulares tais como quadrado, círculo ou triângulo, pintadas com cores vibrantes (vermelho, laranja, amarelo) de forma a preencher o espaço com cor. Porém, aqui a expansão se dava no sentido de rompimento com a bidimensionalidade e o conceito tradicional de quadro, numa interessante tensão entre exterioridade e interioridade.

Nos *metaesquemas* (espécie de síntese dos mestres da Arte Moderna cujo aprendizado, por parte de Oiticica, havia se dado no Grupo Frente (1954) com Ivan Serpa e que apontavam um planejamento rigoroso e uma aceitação dos pressupostos construtivos) havia a materialização do projeto de estruturação planar do espaço bidimensional. Nos trabalhos dessa série, o que fornecia a idéia de movimento era o desalinhamento dos retângulos e a quebra com o vocabulário geométrico tradicional, numa espécie de sensibilização e subversão do vocabulário geométrico assimilado anteriormente, numa proposição de outros possíveis esquemas.

Os *penetráveis* buscavam uma reintegração do espaço e das ações cotidianas através de estímulos multisensoriais. São ambientes, labirintos, espaços de vivência do espectador-participante nos quais este pode recriar hábitos ordinários, oferecendo-lhes outros significados. Não há privilégio de apenas um dos sentidos, uma vez que cheiros se mesclam a gostos e imagens, cores e visões se misturam à percepção de diferentes texturas. Em ambientações, Hélio Oiticica recria atos triviais, ressemantizando-os. Ao deslocar os hábitos de ver televisão, ouvir música, tomar suco de laranja, pisar em pedras ou em água para dentro de seus trabalhos, o artista permite que o espectador entre, ande, durma e habite a cor singularizando, assim, as experiências rotineiras e transformando-as em ações extra-ordinárias. Possibilitando uma visão global, a obra favorece uma integração completa, quando o espectador se coloca no centro dela, sendo a idéia de percurso, de movimento, portanto, já fortemente colocada. Nessas proposições existe também

uma tomada de posição muito clara, já que haveria, por parte de H.O., uma despretensão estética, ou, melhor dizendo, uma compreensão de que a estética, assim como a vida social ou a política, seriam instâncias próximas, cotidianas, familiares. Isso significa, nesse projeto cultural, social e político do artista, uma inversão da idéia tradicional, que marcava o sistema de arte brasileiro, de que a arte é uma experiência diferenciada, de que os objetos artísticos são especiais, de que o próprio artista é um ser especial.

Os *núcleos* (1960) são formados por placas de madeira pintadas e organizadas em grupos coesos, formando uma espécie de “labirinto” suspenso. Dispostos de forma a ficarem pendurados, esses agregados despertam tanto o girar em torno deles, a multiplicidade do olhar, quanto o balançar pelo vento (ou pelo toque), numa ocupação concreta do espaço pela cor. O *grande núcleo* de 1960 (formado por placas de madeira cobertas com tinta óleo) – embora já propusesse movimento, balanço e uma participação do espectador no sentido do andar e girar em torno da obra – funcionava mais como expansão da pintura e ocupação do espaço através da cor (ver Anexo A, pg. 109). Nesse caso, a participação era essencialmente visual (o que nunca deixará de ser), apesar de cada vez mais o artista propor uma integração das percepções na sua busca pelo que denominou de Supra-sensorial.

Todo esse Programa Ambiental de Hélio Oiticica terá sua formulação-síntese com os *parangolés* da década de 1960. A formulação do *parangolé* nasceu da preocupação ambiental, da necessidade de ocupar o espaço social com a cor e através de posições ético-políticas definidas. Os três primeiros *parangolés* eram compostos por tendas, estandartes e bandeiras e muitos traziam frases e palavras de ordem (anteriormente analisadas), enquanto que o *parangolé* P4 viria a ser a primeira capa colocada sobre o corpo, em 1964 (Anexo A, pg. 109). A capa incorpora uma espécie de vir-a-ser, uma vez que a obra só se realiza efetiva e temporariamente no corpo do outro. Ao vestir o retângulo de pano, o sujeito passa de observador a participante, uma vez que a

obra só ganha vida com a sua movimentação. O indivíduo veste, dança, se observa: a obra se faz nele. O próprio ato de vestir já é deflagrador de movimento enquanto que o da dança é propiciador da dinamização cromática, da reverberação da cor no espaço. Mas cabe esclarecer que, da mesma forma com que a obra permanece inconclusa após ser criada pelo artista, sustenta essa incompletude perenemente, ou seja, apenas a combinação de capa e uso a faz existir, mas essa existência é precária, momentânea. Ela se realiza, sim, de forma provisória e efêmera, pois precisa preservar esse devir, essa capacidade de nunca se realizar. E aí podemos pensar tanto na questão do valor histórico de H.O. – manter essa abertura para o futuro – como na dimensão conceitual, de pensamento desse trabalho cuja materialidade desafia a própria idéia de obra.

O interesse de Lygia Pape pelo movimento também é localizável ainda em suas primeiras obras. Nas xilogravuras da década de 1950 nomeadas *tecelares*, observamos o sangrar das linhas e da luz para além dos limites efetivos da matriz e do papel, o que sugere uma expansão ritmada, numa espécie de intuição da dança, com a qual a artista vai dialogar posteriormente. Nessas gravuras, as paralelas e perpendiculares, convergentes e divergentes parecem contrair-se e expandir-se de forma compassada e ritmada. Interessante, nesse caso, é a sutil afirmação do choque de opostos. O rigor geométrico se mistura a linhas fluidas, obtidas pela impressão direta da textura dura da madeira sobre o fino papel japonês. Tal “subversão” foi muito explorada pela artista que transitou entre as fronteiras das disciplinas institucionalizadas, recombina-as à sua própria maneira, usando as convenções de uma forma no contexto de outra, dinamizando ambas de modo contraditório (Anexo A, pg. 110).

Já a dança como suporte literal aparece nos *ballets neoconcretos* de 1958 e 1959 (Anexo A, pg. 110). Neles, a artista utiliza o motor do corpo humano para animar sólidos geométricos. O primeiro *balett* data de 1958 e foi montado em parceria com o poeta Reynaldo Jardim no Teatro do Copacabana Palace, no Rio, utilizando a música de Pierre Henri. Os bailarinos eram quatro

cilindros e quatro paralelepípedos movidos por pessoas invisíveis ao olho do espectador localizadas no interior das figuras geométricas. As luzes incidiam diretamente nas formas, enquanto o fundo era todo preto lembrando, assim, uma tela de Caravaggio em que as incidências de luz e movimento na e das figuras são bruscas, uma vez que o fundo é muito escuro ou mesmo negro, de maneira que os esforços das personagens colocam tudo em estado de latência, proporcionando uma forte oscilação / junção entre os últimos planos e o espaço entre a tela e o espectador. É lógico que no caso dos *ballets neoconcretos* o movimento é muito simplificado, resumindo-se à diagonal “coreografia lenta e retilínea de avanços e recuos, cruzamentos, separações e fusões” (BRETT, 2005: 144).

O segundo *ballet*, de 1959, colocava claramente a questão neoconcreta da bidimensionalidade, uma vez que nessa nova experiência Pape utilizou formas planas. Assim, os movimentos reduziram-se consideravelmente, uma vez que qualquer ação que não fosse realizada na ortogonal, deixaria à mostra o lado posterior das figuras geométricas e, conseqüentemente, os bailarinos apareceriam. Esse segundo *ballet*, apresentado no Teatro Gláucio Gil no Rio de Janeiro, também foi realizado em parceria com Reynaldo Jardim, utilizando música de sua autoria. As duas placas exigiam frontalidade e movimentos de ir para o lado, para trás, para frente, para o outro lado. Assim, esse *ballet* nº 2 constituiu-se mais simplificada tanto na coreografia proposta como em seus elementos constituintes.

Nos dois casos, o fundo preto favorecia a noção de bidimensionalidade, no abandono do problema de diferenciação entre figura e fundo, tão caro ao Neoconcretismo. O que interessava era a percepção do movimento – que muitas vezes trazia consigo certas surpresas e ambigüidades acentuadas pelos efeitos de cor e luz – conseguido pelo pulsar do corpo escondido dentro ou atrás das formas.

Se nos trabalhos anteriores o que lhes dava vida era o movimento de bailarinos localizados no interior de figuras geométricas, com *o ovo* (1968) e *divisor* (1968) vê-se uma preocupação com o movimento do corpo do espectador, de forma que esse passe a figurar como co-autor das obras (Anexo A, pg. 111). Nesses trabalhos, já não existem caminhos pré-estabelecidos que deveriam ser percorridos, mas sim uma preocupação com o movimento do corpo desse observador.

No dia 18 de agosto de 1968 acontece no Aterro do Flamengo (Rio de Janeiro) o evento Apocalipopótese, que reuniu os trabalhos de Hélio Oiticica, Rogério Duarte, Lygia Pape e Antonio Manuel. A manifestação coletiva integrou capas de Hélio Oiticica, os *ovos* de Lygia Pape, as *urnas quentes* de Antonio Manuel, o *dog's act* de Rogério Duarte e inúmeros outros poetas, cineastas, intelectuais, sambistas da Mangueira e artistas.

Em *ovo*, Lygia propõe movimentos de rompimento “das cascas” (estruturas cúbicas de madeira cobertas com plásticos coloridos) para uma chegada ao mundo, numa dinâmica de ruptura do isolamento e chegada a uma congregação, numa metáfora do nascimento do indivíduo enquanto ser social. Oiticica em texto sobre o Apocalipopótese nos fala que “os ‘ovos’ de Lygia Pape seriam o exemplo clássico de algo puramente experimental, por isso mesmo diretamente eficaz; *estar, furar, sair* o contínuo ‘reviver’ e ‘refazer’, na tarde, na luz, na gente: o ovo é o que de mais generoso se pode dar: é nascer e alimentar, aqui também – o ovo do ovo” (OITICICA, 1986: 129). O que nos interessa aqui, portanto, é a idéia de processo, de uma passagem de dentro para fora, conseguida pelo rompimento, pelo furo de um ou mais lados da estrutura cúbica. Como nos diz Oiticica, dessa vez em texto de 1973: “OVO não tem lugar como algo estático no espaço e no tempo: é processo: vital e inconcluso: limite entre o feito e o não-feito...” (OITICICA in PAPE, 2000: 302). Diferentemente dos *parangolés*, os *ovos* são rompidos. Nesse caso, a ação do espectador é um ato final, que deixa rastros ou marcas e após seu uso, a obra permanece como

memória – daí existirem os registros fotográficos. Comporta, assim, a dimensão temporal da duração, típica do próprio ovo – como processo, ou preparação para algo.

Com o *divisor*, a artista enfatiza as noções de movimento e de coletivo. Sua primeira montagem, nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, data de 1968, sendo que esse trabalho teve inúmeras outras apresentações em diferentes lugares e contextos, havendo, inclusive, alusões a apresentações do mesmo em favelas. Alguns textos consultados² afirmam a referida montagem em 1969, o que seria perfeitamente plausível dentro da atuação de Lygia Pape à época, sem, no entanto, precisar em qual comunidade teria ocorrido tal apresentação. A proximidade da artista com a comunidade da Mangueira é conhecida, além de ser perceptível o seu contato com outra favela carioca, a partir das inúmeras referências que faz à arquitetura de palafita na Maré na entrevista que forneceu a Ileana Pradilla e a Lúcia Carneiro.

Seja como for, a proposição do *divisor* só acontece quando um grande número de pessoas se dispõe a integrá-la, animando-a através da ocupação dos espaços vazados no pano de 30 por 30 metros de comprimento com suas cabeças, gerando, assim, grandes ondas através do levantar de seus ombros, braços, mãos. Para tal, os espectadores-participadores devem agitar o tecido branco, onde aparecem apenas suas cabeças, gerando, assim, grandes movimentos. Qualquer semelhança com as atuais “olas” que as torcidas de times de futebol realizam nos estádios em dias de jogo, não seria mera coincidência uma vez que Lygia Pape sempre manteve relações próximas com manifestações populares, embora não haja evidências de que as olas já ocorressem à época do *divisor*. Além do mais, o trabalho lida com a noção de co-autoria, o que implica uma posição interessante despretensiosa de Lygia Pape no que diz respeito ao papel do artista como mediador. A própria Pape, ao ser indagada por Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla sobre a influência exercida em alguns jovens artistas comenta as apropriações que o trabalho teria sofrido por duas

² Entre eles a cronologia de Lygia Pape contida no site <http://www.artbr.com.br/casa/biografias/pape/index.html>.

escolas de samba cariocas como dados positivos do mesmo (CARNEIRO & PRADILLA, 1998: 67). Anteriormente, Pape já havia afirmado, no mesmo livro, que o que lhe interessava naquele momento era um trabalho que fosse coletivo, que as pessoas pudessem repeti-lo sem que ela estivesse presente. Em suas palavras: “o ovo e o divisor são estruturas tão simples que qualquer pessoa pode repetir. Ideologicamente este tipo de proposta seria uma coisa muito generosa, uma arte pública da qual as pessoas poderiam participar” (Op. Cit. Pg. 45). Novamente aparece aqui a idéia de simplicidade, de negação, uma espécie de anulação da genialidade, como pressuposição de uma proposta participativa. A noção de nascimento também poderia estar colocada na proposição, o que fica claro através da foto da remontagem do trabalho em 1983 no Museu de Arte Moderna do Rio, onde vemos crianças “rompendo” as fendas (Anexo A, pg. 111). Nas palavras de Guy Brett:

“*Divisor* traz uma das imagens poético-políticas memoráveis dos anos 60. Um grande pedaço de tecido, 30 X 30 metros, mantendo juntas, embora separadas, dezenas e dezenas de pessoas cujas cabeças se projetam através de buracos igualmente espaçados. Era uma metáfora ambivalente, pois se referia a uma atomização à ‘massificação do homem, cada um dentro do seu escaninho’, e à comunidade, ‘o plano está vivo através do movimento de cada um. Espraia-se energia sobre todo este plano primordial de luz’. E a dialética divisão-união se estende para baixo, em cada corpo individual, pois o imenso tecido separa a cabeça dos braços, das pernas e do tronco...”. (BRETT, 2005: 149)

2.3 O conflito é a lei que rege o trabalho

Insistimos, aqui, no interesse antropológico pelo marginal e pelo popular que tanto Oiticica quanto Pape mantiveram ao fazerem incursão sobre mitos do povo. Nesse sentido, poderíamos convergir as preocupações dos dois, e utilizar a formulação de Carlos Zílio (ZILIO,

1982: 29), embora no referido texto o autor aborde somente as intenções de Hélio Oiticica. Sendo assim, os dois amigos objetivariam desarticular a estrutura de certos eventos, de maneira a provocar uma tensão interna que produzisse um questionamento por parte de seus participantes. Dessa forma, inferiam que a relação travada com a arte é de libertação, ou melhor, como na constante citação da formulação de Mário Pedrosa, “a arte como um exercício de liberdade”.

Segundo Ricardo Basbaum, em texto sobre Lygia Clark e Hélio Oiticica, ao qual podemos acrescentar também Lygia Pape sem prejuízo de significado, uma nova entidade seria formada quando uma pessoa veste, manipula, anima uma capa *parangolé* de Oiticica, um objeto relacional de Clark ou o *divisor* de Pape. Essa nova entidade seria formada “ao mesmo tempo pela adição do corpo + objeto de arte, tecidos biológicos + materiais manufaturados / industrializados. Como se você tivesse uma ferramenta em suas mãos, uma extensão de seu corpo, mas para trabalhar em você mesmo”.³ Assim, a tradicional divisão você (espectador) X eu (artista) seria sensorialmente revertida.

Se o *divisor* de Lygia Pape proporcionaria uma experiência contraditória de “comunidade” ou de “atomização social”, ou ambas, os *parangolés* e *penetráveis* (1960’s) de Hélio Oiticica também são uma paradoxal mistura de solidão e sociabilidade e não somente (ou não simplesmente) núcleos de lazer, fato esse que será abordado no próximo capítulo. Tanto um quanto o outro são sinônimos de confrontação, bipolaridade e fusão, numa fluidez de transferência entre blocos lógicos.

³ BASBAUM, Ricardo. "Clark & Oiticica," in *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica* (org.) Paula Braga, edição especial da *Revista do Fórum Permanente* (www.forumpermanente.org) (ed.) Martin Grossmann.

Hélio Oiticica e Lygia Pape atuaram como mediadores culturais entre mundos sociais diversos e especificamente seus *parangolés* e seu *divisor* foram deflagradores não somente do contato entre asfalto e morro, mas também de pessoas com funções sociais distintas.

Hermano Vianna em seu texto “Não quero que a vida me faça de otário!” aborda o problema que foi a recepção dos *parangolés* na inauguração da mostra Opinião 65, pelo fato de H.O. ter levado para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, uma ala de passistas da favela e da escola de samba Mangueira para que apresentassem em seus corpos, os estandartes e capas que ele havia confeccionado. Embora o trabalho prescindisse da influência das pessoas e da arquitetura da Mangueira para que tivesse sido criado, tal fato não foi levado em consideração pela instituição na hora do polêmico veto.

A estranheza da apresentação havia sido tamanha que a direção do museu não permitiu a entrada dos sambistas dentro de suas instalações. Hélio Oiticica, então, revoltado com a proibição saía junto com os passistas para irem exhibir-se do lado de fora, nos jardins, onde teriam sido aplaudidos pelos críticos, artistas, jornalistas e parte do público que lotavam as dependências do MAM. Ao fazer seu discurso inflamado, por ter sido impedido de entrar no museu, Oiticica ressaltou o caráter reacionário da atitude da instituição. Uma instituição que, diga-se de passagem, lhe era íntima. HO viria a ser responsável por inúmeros dos eventos ali realizados, como a célebre exposição Nova Objetividade Brasileira, algum tempo depois desse evento. O que parece ter levado a direção do Museu de Arte Moderna, que tanto admirava Oiticica a barrar a entrada dos passistas com seus *parangolés* foi, talvez, o fato de essas obras conterem uma crítica direta e incisiva aos museus enquanto destino das obras de arte. Coisa que até hoje permanece como problema, vide as tentativas sempre precárias de exhibir os *parangolés* nas mostras de arte contemporânea. O samba, deslocado de seu sentido habitual, causou um atrito revelador no momento em que se tentou introduzi-lo num dos templos do sistema. A cultura institucionalizada

retrocedeu frente à proposta de integração social, revelando seus mecanismos, que visavam perpetuar uma dada visão de mundo e uma concepção de arte moderna marcada, em alguma medida, pela noção de arte como relíquia ou objeto raro e especial.

Se o *parangolé* veio a público em 1965 sob o signo do escândalo, com as obras de Pape os entendimentos foram menos traumáticos e autoritários. Lygia Pape, ao falar de suas intenções deixa claro que o que importava era trabalhar com o espaço real e com pessoas, além disso, por ter sido realizada no Aterro do Flamengo e por exigir a entrada de um grande número de pessoas, também podemos falar, no caso do *divisor*, de uma mediação entre diferenças, rumo à criação de um corpo coletivo: a multidão mantinha-se unida, mas ao mesmo tempo separada, numa metáfora ambivalente. Segundo Guy Brett, as associações com a natureza – ondas de mar e luz – estariam presentes nas fotos do *divisor*, mas elas teriam surgido espontaneamente de uma obra que trataria essencialmente do corpo, qualquer corpo. O *divisor*, assim, focaliza as pessoas como sendo individual e socialmente constituídas, na criação experimental do que Lygia Clark chamaria, posteriormente, de um “corpo coletivo” (BRETT, 2005: 150). Pape radicaliza também ao propor co-autoria uma vez que as citadas obras são de simples execução, podendo, portanto, ser recriadas ou re-montadas pelo próprio espectador, em benefício próprio.

Dessa forma, os artistas conceberam arte e cultura como totalidade e, ao proporem trabalhos coletivos, estavam levando em consideração não somente os indivíduos participantes, engajando-se numa posição ética e mesmo política de “desalienação”, como também estavam considerando a cultura brasileira, muitas vezes demonstrando interesses que contemporaneamente seriam chamados de antropológicos quer pelo marginal, quer pelo popular, sem nacionalismos ou buscas de “raízes brasileiras”. Suas ações, portanto, são muito pontuais e mesmo anárquicas, diferente de outros grupos que atuavam na época em busca de “folclore” ou de uma “arte genuinamente brasileira”. Os enfoques que Pape e Oiticica lançam não são olhares

que apontam para o exótico, são olhares sintéticos que abarcam produções diferentes, e mesmo contradições. Carlos Zílio aborda a questão da arte e da cultura brasileiras referindo-se a Hélio Oiticica e diferenciando sua atuação das do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e de outros grupos da época, que possuíam uma visão mais restritiva e purista. Nesse caso, façamos destas palavras também referências para Lygia Pape, de maneira a entender as proposições dos artistas enquanto críticas culturais devido principalmente à forte ligação que eles propunham entre arte e vida.

“A visão de Hélio Oiticica revela a compreensão da cultura brasileira dentro de uma globalidade. Daí a abertura do seu trabalho a diferentes tradições culturais. Demonstra ainda a compreensão política de como operam os centros de poder existentes no interior da cultura universal. Estes, graças a poderosos aparelhos culturais montados em torno de núcleos universitários e de um sistema de arte solidamente estruturado, mantêm o domínio do saber e uma relação de supremacia cultural. O que Oiticica propõe é a superação da dependência não pelo fechamento em si, mas pelo confronto crítico com estas culturas”. (ZÍLIO, 1982: 40)

2.4 Recomeçando do começo

Nuno Ramos no texto de 2001 intitulado *À Espera de um Sol* apresenta uma interpretação bastante interessante da poética de Oiticica, afirmando que as obras do artista estão o tempo inteiro numa tensão, lidando com ambigüidades, com o que lhe é diverso e essa característica seria, na realidade, o seu “caroço poético”. Segundo o autor, também artista (é preciso salientar), adormecemos nos trabalhos de HO para, de lá, **descobrirmos um mundo novo**, sempre nesse movimento que abarca o dentro e o fora, a saliência e a reentrância. Ramos nos fala, ainda, da concretização e da realização no espaço real (efetivamente), por Oiticica, das promessas virtuais das vanguardas construtivas. Haveria, assim, nos trabalhos de Hélio e de Lygia Pape, “muito de

país novo nesse assalto ao real, nesta passagem para o outro lado do espelho, muito de Brasília na solidão do Planalto” (Op. Cit. Pg. 04).

Vilém Flusser faz uma interessante distinção entre os conceitos de *novo* e *jovem* no capítulo intitulado “Retorno” de seu célebre livro *Pós-História*. O conceito de “novo” estaria ligado à Europa, ao velho Mundo, rico em tradições e realizações. Tal mundo estaria gestando um novo homem com pensamento e comportamento novos e, por isso, seria senil, visto que já teria passado por fases atualmente percorridas pelo “jovem”.⁴ O conceito de “jovem” estaria vinculado à América do Sul, ou mesmo a países que abrigam “virtualidades não realizadas” (FLUSSER, 1983: 162), ou seja, que teriam a potência de realizações, mas ainda não as efetivaram:

“A diferença entre as duas sociedades não é que as jovens se movimentem mais. (...) A diferença é que as jovens sociedades *querem* fazer história, enquanto as velhas já a têm, não mais querem fazê-la, mas a *fazem* automaticamente. (...) Para o jovem, o problema é o futuro a ser conquistado. Para o velho, o problema é o futuro realizado, a morte. O jovem visa realizar-se, o velho faz face à meta da realização: à realidade da morte”. (FLUSSER, 1983: 163)

Tais considerações acerca do jovem e a constituição de suas possíveis histórias nos levam a re-considerar a vontade construtiva no Brasil e a leitura (profundamente culturalizada) que o Grupo Neoconcreto fez, a partir de 1959, de Mondrian, por exemplo. A influência sobre Hélio Oiticica é clara, no entanto, a apropriação que o brasileiro faz se dá em termos estruturais. A ortogonalidade e o estruturalismo que permeiam todos os trabalhos de H.O. – mesmo as proposições mais “anárquicas”⁵ – seriam fruto dessa influência. Enquanto o artista neoplástico reduziu seus quadros às linhas verticais e horizontais e às cores primárias, Oiticica buscou a

⁴É necessário chamar atenção para a distinção que o autor faz entre primeiro e terceiro mundos, associando o primeiro ao novo e o último ao jovem. O uso de tais termos hoje seria anacrônico, por isso, optou-se por não reproduzir tais noções ao longo do texto.

⁵ O artista sempre dá instruções e / ou fornece limitações para a participação e a atuação dos espectadores. Seja através de percursos sugeridos, espaços delimitados, Hélio não permite que o participante aniquile ou simplesmente realize catarses com as obras. Assim, o artista funciona como um mediador entre o público e os trabalhos e suas proposições – mesmo as que parecem mais desordenadas ou caóticas - apresentam sempre esse viés objetivo e construtivo, funcionando, portanto como “**estruturas** de elaboração”.

economia (social e formal) das construções da Mangueira para erguer os seus próprios *penetráveis, ninhos e barracões*. Da mesma maneira, as formas pelas quais Lygia Pape e artistas como Ivan Serpa, Alfredo Volpi e Milton Dacosta foram influenciados pelo artista são particulares, passando a funcionar, no entanto, como força-motriz no processo de constituição da cultura brasileira. Pape interessava-se, sobretudo, pela síntese e pela economia de Mondrian e por sua geometria e rigor, além dos problemas de espaço que o artista colocava.

Rodrigo Naves, em seu texto *O Azar Histórico*, chama atenção para o problema histórico da indistinção de critérios entre a arte internacional e a arte brasileira. Enquanto muitos autores tendem a abordar a arte que era produzida no Brasil nessa época como antecipadora do que viria a ser proposto internacionalmente, outros tendem a vê-la apenas como espelho do que vinha sendo produzido fora do país. O autor, então, salienta a necessidade de diferenciação entre as categorias e as circunstâncias específicas do meio e da produção de arte no Brasil, e o imperativo de que a relevância e o significado de movimentos como o Neoconcretismo sejam enfatizados.

“A descoberta como fundamento”⁶ nos anuncia, portanto, um novo mundo, como abandono do velho. Daí proviria também um gosto pelo provisório tão latente em Pape e Oiticica. Esse apego ao caráter provisório e a uma certa imprevisibilidade seriam marcas da capacidade inventiva e de improvisação brasileiras. Segundo Nuno Ramos, a aspereza das madeiras de compensado usadas em várias obras de Hélio, e a utilização de tons e matizes (e não cores puras) em outras, seriam exemplos da opção pelo intermediário que serve de ponto de partida. Com Lygia Pape, temos a valorização do fragmento, da cena, do episódio, sendo suas *performances* e proposições sempre circunstanciais e dependentes de uma espécie de instabilidade ou irregularidade. Esse viés repentino e de inadvertência era um campo de atuação muito fértil, até mesmo pelo seu poder de desautomatização, tendo sido muito explorado pela artista. Essa

⁶ Referência ao título de um dos capítulos de *Essa América Nova, Ainda Inabordável* de Stanley Cavell.

inclusão, nas obras, do que lhe é diverso, faz com que o seu interior dilate-se constantemente. E é, então, que tanto para Lygia quanto para Hélio, o apocalipse aparece como hipótese.

Ou seja, há a necessidade de resistência e de matéria exterior com a qual o trabalho possa se medir. Essa identidade reiterada no limite, faz com haja uma espécie de ode à mudança e à transitoriedade, criando sempre novas possibilidades a partir de re-inícios. Quer pelo cinetismo do corpo do espectador que muitas vezes aciona os trabalhos (*bólides, parangólés, divisor, ovo, roda dos prazeres*), quer pelo desalinhamento dos retângulos dos *metaesquemas*, ou pelo balançar dos *amazoninos* (1990) o que vemos é uma constante movimentação.

Outro autor convidado a integrar nosso diálogo é Stanley Cavell, filósofo norte-americano que em seu livro *Esta América Nova, ainda Inabordável*, coloca questões pertinentes para a discussão da “construção americana”. É óbvio que Cavell está claramente abordando a América do Norte, porém, a constituição de sua filosofia é extremamente pertinente para pensarmos a condição da jovialidade e da impossibilidade / dificuldade dessa abordagem do e no Brasil.

A partir de Ralph Waldo Emerson, ensaísta, filósofo e poeta norte-americano do século XIX, Cavell apropria-se da idéia de um começo que parta ao invés de chegar ou, nas palavras de Lyotard, de uma tradição que se baseie em inaugurações. Complexa colagem de diferentes referências, a filosofia de Cavell enfoca a possibilidade de abordagem de uma América, ainda inabordável. Entre as diferentes investidas de Stanley Cavell, nos interessa sua percepção do ordinário e sua conexão com a idéia de lar.

Tendo como pressuposto a noção de que é possível renunciar a tudo para erguer algo e de que não há nada a se herdar, a tarefa americana seria a de fundar o seu próprio fundamento, se re-descobrir o tempo inteiro. Daí a força das proposições de Hélio Oiticica e de Lygia Pape que, ao pensarem o seu local de ação e a sua inserção, também se comprometem com a construção de um Brasil (teórico, artístico e cultural, mas também político e social), embora saibamos claramente

de sua herança construtiva e de maneira subliminar de uma influência romântica, nas suas opções pelo fragmento e pelo provisório, que serão analisadas no último capítulo. Nesse caso, os modelos não apontariam para a morte, como sugerem Flusser e Cavell, mas seriam deglutidos, antropofagicamente, para possibilitar re-inícios e quiçá inaugurações.

As proposições culturais de Oiticica e de Pape não são normativas, mas sim formativas: elas são mais “anárquicas”, pois se dão a partir do sujeito, trabalhando na sua constituição. A criação de obras inseridas no mundo, na cultura faz com que as mesmas funcionem como intervenções efetivas na realidade política e social. Assim, os trabalhos de H.O. e L.P. não são somente experiências sensoriais (ainda que não apartem tal viés), mas criadores de elos culturais efetivos. Sujeito e objeto se fundem mutuamente e se misturam e daí provém a sua maior ambivalência, a diretriz dialética que norteia a produção.

Seguindo essa lógica, portanto, a profecia brasileira, ou mesmo sul-americana, seria a de “declinar a ruína do tempo no presente da narrativa” (MOTTA in MALEVAL & PORTUGAL, 2003: 360), ou seja, parar e recomeçar ou, melhor dizendo, conjugar infinitamente os verbos redescobrir e reiniciar. A singularidade cultural do Brasil estaria calcada, portanto, em novas e nunca ouvidas histórias, em virtualidades (potências, e não atos) e incompletudes. E é preciso que atentemos para o plural de tais adjetivos.

A própria idéia de experimentação como tradicional conceito científico aponta para a impossibilidade de previsão de resultados e para a abertura para um futuro ainda inabordável. A entrada num campo de infinitas possibilidades, no entanto, nada possui de reconfortante, visto que as incertezas e dúvidas causam uma ânsia por previsibilidades e por incessantes modificações e reformulações.

Segundo Marcus Alexandre Motta, o “sublime do verbo redescobrir (rebatimento lingüístico dos Descobrimentos portugueses como iniciador de um novo mundo)” (Op. Cit. Pg.

367) seria a marca da nossa singularidade cultural. Assim, a velha pergunta “onde nos encontramos?” (EMERSON in CAVELL, 1997: 125) volta a reverberar e passa a ser a força motriz que impulsiona Oiticica e Pape a prosseguirem em suas construções. Afinal, os trabalhos são linhas de força que indicam o processo através do qual os artistas demarcam e problematizam o território onde se localizam suas ações artísticas. A adversidade e o subterrâneo, assim, ofereciam-lhes, mesmo que difusos, uma borda, uma fronteira. E parece não ser à toa que em seu “Esquema Geral da Nova Objetividade” Oiticica tenha enunciado como item número um que caracteriza a produção brasileira a “vontade construtiva geral” (OITICICA, 1986: 85-86).

3. EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL ⁷

“E- Hélio, desde os anos 50 você vem fazendo experiências de ruptura diante dos códigos estabelecidos da arte. Você considera isso uma atuação política? Como, e em que nível?

H- Bom, eu acho que sempre é uma atuação política, mas não num nível de ativismo político porque as pessoas que têm um ativismo político, têm que se dedicar totalmente a ele. A meu ver, a arte sempre tem um caráter político, principalmente quando é uma coisa altamente experimental, que propõe mudar. Uma proposta de mudança das coisas sempre tem um caráter político”.

A presente citação foi retirada da entrevista com Hélio Oiticica realizada por Heloisa Buarque de Holanda e Carlos Alberto Messeder Pereira para o livro *Patrulhas Ideológicas* também disponível no *site* do Programa Hélio Oiticica no sítio do Itaú Cultural⁸. É notável que a citação diz respeito a esse viés político não panfletário da produção de Hélio com ênfase no experimentalismo e nos processos de mudança.

Se pudermos pensar em atuação política nesses termos, a produção de Lygia Pape também seria emblemática, uma vez que subverte certos conceitos e valores da Arte na chamada do espectador para dentro do trabalho, no uso de certos materiais e na inclusão da temática “popular” na produção de uma arte “erudita”.

⁷ Título do texto de Hélio Oiticica escrito em 1972, publicado no catálogo da exposição *Grupo Frente e Metaesquemas*. Galeria São Paulo, 20 de março a 21 de abril de 1989. Também disponível no *site* do Programa Hélio Oiticica:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tipo=2>

⁸ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0059.80%20p01%20-%2076.JPG

3.1 O individual e o coletivo como instâncias participativas

Se no capítulo anterior nos detivemos sobre o interesse antropológico de Lygia Pape e de Hélio Oiticica pelo “outro”, cabe aqui pensarmos que outro é esse, e torna-se importante também considerar que para além das discussões contemporâneas sobre a fragmentação e a descentralização do sujeito (Stuart Hall) e sobre a morte do autor (Barthes), pode ter existido um movimento de saída de si por parte dos artistas / autores e uma incorporação de categorias que lhes são exteriores, por parte dos espectadores, dependendo, para isso, da vivência / experiência da proposição artística.

Dessa maneira, seria salutar evocar a figura conceitual de um “sujeito lírico fora de si”, proposta por Michel Collot, uma vez que tanto os artistas – no caso Pape e Oiticica –, quanto os participantes de suas propostas pressupõem interioridades e subjetividades instituídas para só então migrarem para uma congregação, para uma coletividade.

Como já foi posto, se for cabível pensar num viés político da produção de Lygia e de Hélio, esse se daria a partir e através da construção e do fortalecimento de sujeitos imanentes e não através da vinculação a grupos ou a partidos políticos propriamente ditos, como foi o caso de Ferreira Gullar que, ao se vincular ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes em 1962, praticamente passou a negar suas experiências anteriores. Mas por hora prossigamos com nossa análise acerca dos sujeitos e deixemos as implicações políticas para mais adiante, por mais que os dois sejam indissociáveis, sobretudo no caso de Pape e de Oiticica.

Nesse sentido, o texto “Sujeito Lírico Fora de Si” do francês Michel Collot pode ser de grande valia para pensarmos esse movimento de “saída de si” do sujeito, uma vez que tal tensão não significa negação ou perda completa de sua interioridade, de sua subjetividade. Dessa forma,

o texto de Collot visa ultrapassar as dicotomias que tradicionalmente figuram (corpo X espírito; sujeito X objeto; matéria X idéia; emoção X conhecimento; dentro X fora) para pensar que o sujeito lírico só pode se constituir na sua relação com o objeto.

Se partirmos do texto de Collot, podemos utilizar a categoria literária de “sujeito lírico fora de si” – no texto vinculada aos escritores modernos – para pensarmos a questão da autoria e, assim, analisarmos Hélio Oiticica, Lygia Pape e suas proposições que levam em consideração a noção de compartilhamento das subjetividades dos espectadores para a construção de uma identidade plural e mesmo de uma comunidade pública e anônima.

Nesse caso, o próprio Merleau-Ponty (autor muito apreciado pelo Neoconcretismo, que inclusive figurou entre os pilares conceituais do movimento, estando presente no seu Manifesto) e sua Fenomenologia são indispensáveis para que analisemos as noções de autoria e de subjetividade, uma vez que a Fenomenologia não considera mais o sujeito apenas em termos de interioridade e de identidade, mas em seu contato direto com um fora que o modifica permanentemente.

Cabe aqui também atentarmos para o já mencionado interesse de Pape e de Oiticica por indivíduos atuantes no mundo, o que difere suas atuações do viés terapêutico de certas proposições da contemporânea e amiga Lygia Clark. Apesar de os três terem aproximações devido ao experimentalismo do período pós-Neoconcretismo, Clark a partir de 1966, com suas propostas sensoriais, terá uma visada mais individualista e psicológica de seus “pacientes”, enquanto Pape e Oiticica terão uma atuação cada vez mais social e política, pois seus interesses se davam sobre a “exterioridade” desses indivíduos, sua atuação no real. Enquanto as propostas de Lygia Clark teriam um fim em si mesmas – nas quais o significado é a própria experiência –, as de Hélio e Lygia Pape vêem essas vivências sensoriais como estímulos à abertura da consciência do espectador, para que sua atuação no mundo seja criticada e revista.

Para pensarmos tal situação, talvez seja interessante a imagem que a própria Lygia Clark menciona, presente nas correspondências que manteve com Hélio⁹, enunciativa de que enquanto ela (Clark) seria o lado de dentro de uma luva, Hélio se identificaria com o lado de fora da mesma e que a presença dessa luva só faria sentido a partir do momento em que existe alguém para calçá-la, nesse caso o espectador.

Se Collot nos fala de um lirismo “na terceira pessoa do singular”, podemos pensar numa identidade cambiante que parte de sujeitos mas que visa se constituir em um lirismo de 1ª pessoa do plural:

“A certos olhares, nada mais narcisista do que o antilirismo contemporâneo, cujo sujeito às vezes se compraz no deleite moroso, não parando mais de contemplar seu próprio desaparecimento no espelho de uma escrita que não cessa de se voltar sobre si mesma. Quis sugerir que existia um outro caminho, mais positivo e transitivo, pelo qual, saindo de si, o sujeito moderno, abrindo-se à alteridade do mundo, das palavras e dos seres, pode se realizar nesse desapossamento” (COLLOT, 2004: 175-176)

Esse movimento de “saída de si” por parte de Oiticica, por exemplo, é atribuído por Guy Brett à experiência do artista no Morro da Mangueira e toda a idéia romântica de uma comunidade anônima implícita na constituição mesma da favela, além do contato com o samba e a conseqüente desarticulação de pressupostos calcificados.

A arquiteta Paola Berenstein Jacques nos enuncia em seu *Estética da Ginga* que “para Oiticica, a descoberta da dança mítica é a descoberta do êxtase, no sentido do **estar fora de si**; o artista sai de seu mundo intelectualizado e burguês para descobrir um outro bem popular; na embriaguez da descoberta, através do samba, encontra nova lucidez, a lucidez da imanência” (JACQUES, 2003: 73). A autora chama atenção, ainda, para o fato de os *parangolés* terem sido as primeiras obras a serem influenciadas pela favela, pelo ritmo e pela improvisação do samba e por toda idéia de que a Mangueira é uma comunidade baseada em uma coletividade anônima.

⁹ FIGUEIREDO, Luciano (org). *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

Nas próprias rodas de samba, é notável o fato de as pessoas dançarem sozinhas, mesmo que dentro de um grupo, como se a dança individual se complementasse na troca de passos com o outro. Além do mais, há fortemente a presença do improvisado, uma vez que não há coreografias preestabelecidas.

Esse misto de sociabilidade e solidão, público e privado, presente nas favelas e no samba aparece tanto nos *parangolés* de Oiticica (Anexo A, pgs. 108 e 109) como em seus *penetráveis* (Anexo A, pg. 108), pois seu caráter “público” só se mostra no interior dessas construções. A experiência com o samba foi, com certeza, pedra fundamental e gerou conseqüências profundas no trabalho de Oiticica, sendo as capas a síntese de tal envolvimento. O conceito de *parangolé*, como já foi posto, abarca desde as bandeiras e estandartes à tenda, sendo que as capas seriam a plena realização das questões da manifestação ambiental da cor e da participação do espectador, transformado agora em participador. Hélio, inclusive, se apegou à noção de INCORPORAÇÃO, negando o corpo como suporte da obra e enfatizando contaminação e incorporação mútuas entre obra e corpo através de uma ação. Nos filmes do cineasta Ivan Cardoso (*H.O.* e *Heliorama*, de 1979 e 2004 respectivamente) são notáveis as falas de Hélio acerca de uma dada ação do corpo (in-corpo-ação), de sua dança no espaço, de tal modo que chegamos à situação interessantíssima em que o espectador assiste e se visualiza ao mesmo tempo em que veste a obra. Essa indiferenciação entre o ver e o dançar, seria própria da análise que Gadamer faz em *A Atualidade do Belo. A arte como jogo, símbolo e festa*. Em tal livro, o autor traz para a arte – sobretudo moderna – a “responsabilidade” lúdica, simbólica e festiva, de modo a vermos que o jogo é um fazer comunicativo, no qual se desconhece a distância entre aquele que joga e aquele que se vê colocado frente ao jogo e no caso da arte “o espectador é notadamente mais que um mero observador que vê o que se passa diante de si; Ele é, como alguém que “participa” do jogo, parte

dele” (GADAMER, 1985: 40). Para Gadamer, “cada obra deixa como que para cada um que a assimila um espaço de jogo que ele tem que preencher” (Op. Cit. Pg. 45).

Ou ainda na citação a seguir, retirada do mesmo livro:

“A introdução do conceito de jogo teve como ponto alto mostrar que qualquer um, num jogo, é parceiro. Isto se presta também ao jogo da arte, mostrar que em princípio não há separação entre o todo da obra propriamente e aquilo a partir de que esta obra é vivenciada.” (Op. Cit. Pg. 45)

Como já foi posto, no caso das capas-*parangolé*, não se trata do corpo como suporte da obra, mas de incorporação do corpo pela obra e da obra pelo corpo e nesse sentido o espectador transforma-se no próprio ativador do trabalho de arte, pois seu corpo atua como o motor que impulsiona a obra. Se Hélio coloca o espectador como a figura central do trabalho, por outro lado precisa auto atribuir-se um certo anonimato, uma despreensão radical que vê no trabalho um tudo e um nada. Ao mesmo tempo suas proposições podem originar experiências estéticas fabulosas ou as mais prosaicas sensações – e tudo isso é incorporação poética, sem qualquer hierarquia ou prevalência de uma ou outra.

Se for possível pensar num espaço intercorporal criado pelo desdobramento vivencial da obra – e literal da capa no ambiente –, talvez não seja tão absurdo pensar na criação de intersubjetividades para percebermos o quanto a noção de uma arte ambiental é cara a Hélio Oiticica, passando mesmo a funcionar como sinônimo de social, uma vez que esse “ambiente” não é o do museu ou da galeria de arte, mas o próprio real. A posição que Oiticica chama de “social-ambiental” é incompatível com qualquer lei “que não seja determinada por uma necessidade interior definida, leis que se refazem constantemente – é a retomada da confiança do indivíduo nas instituições e anseios mais caros” (OITICICA, 1986: 79). Para Hélio, o “Museu é o mundo; é a experiência cotidiana” (Op. Cit. Pg. 79).

Guy Brett construiu um texto baseado em contradições para analisar as tensões existentes nas capas de Hélio. Nas palavras do crítico inglês, “a Capa é, a um só tempo, a bolsa amniótica que contém o corpo até o nascimento e a mortalha que envolve após a morte” (BRETT, 2005: 66). Seja como for, ela é abrigo, mesmo que provisório e, sobretudo, construção (como na bricolagem que é feita através do acúmulo de fragmentos e mesmo na construção de barracos nas favelas) da mesma maneira que os seus labirintos o são.

3.2 Abrigar: verbo poético

A experiência de Oiticica na Mangueira, como já vimos, desencadeou muitas descobertas simultâneas, tais como a do ritmo através do samba, e sobretudo do corpo. O contato com outra forma de sociedade não burguesa, livre e também marginal possibilitou que Hélio livremente construísse uma visão lírica de favela muito menos individualista e muito mais comunitária e anônima. Segundo Paola Berenstein Jacques, houve, ainda, a descoberta de outra arquitetura, de uma forma diferente de construir, com materiais precários, instáveis e efêmeros. Hélio, portanto, traz para as suas experiências artísticas questões culturais locais, da mesma maneira que Lygia Pape o faz, em suas citações acerca da arquitetura das favelas e esse enfoque pode, inclusive, nos fazer perceber um sentido político das construções dos dois artistas.

Se a realidade brasileira constituía-se desfavorável à produção e mesmo à vida comum (subdesenvolvimento econômico e social, cerceamento das liberdades individuais, sobretudo após o golpe de 1964), caberia a algumas obras oferecer proteção e abrigo, mesmo que provisórios e

possibilitar o enfrentamento entre realidades sócio-culturais conflitantes, que até então ou eram segregadas da produção ou eram encaradas através de um viés folclorizante.

Se assim é, também se torna perfeitamente cabível retornarmos à análise do *divisor* de Lygia Pape, para encará-lo como um manto, um cobertor, um abrigo. Para tal, faz-se necessário reproduzir três parágrafos do já citado livro de Paola Berenstein Jacques. Por mais longa que possa ser a citação, ela também será pertinente mais à frente, quando formos analisar o conceito de “espaço poético” de Pape. Vamos então à discussão que Jacques propõe sobre os barracos das favelas como abrigos:

“O termo abrigo vem de abrigar (*apricare*), que significa resguardar dos rigores do tempo, proteger, pôr em lugar coberto; a idéia de abrigar equivale à de cobrir, de revestir de uma matéria para se proteger, de se esconder ou de se esquentar num interior. A lógica da construção de um abrigo numa favela é a mesma que preside a fabricação de uma colcha de retalhos, feita com pedaços de tecidos disparatados, costurados uns nos outros (*patchwork*).

Abrigar é criar um interior para nele entrar, **é constituir uma delimitação entre exterior e interior**. Essa separação pode existir em diversos níveis, iniciando com o próprio corpo, ou seja, com o sujeito a ser abrigado: há primeiramente as vestimentas, depois as cobertas, o abrigo, a casa, o quarteirão, a cidade...

(...) Assim como os abrigos construídos pelos favelados estão mais próximos da bricolagem (e do vestuário) que da arquitetura, sua maneira de viver se aproxima mais da idéia de abrigar que de habitar. Isso muda a relação de temporalidade, já que a grande diferença entre abrigar e habitar vem do fato de que abrigar é da ordem do temporário e do provisório, enquanto habitar é da ordem do durável e do permanente. O abrigo é provisório mesmo que ele deva durar para a eternidade; a habitação, ao contrário, é durável, mesmo que vá desmoronar amanhã. É essa relação com a temporalidade que faz a diferença. Por exemplo, habitamos nosso corpo com permanência, mas o abrigamos provisoriamente com uma vestimenta...” (JACQUES, 2003: 26)

Sabemos que a separação do Grupo Neoconcreto já vinha ocorrendo, mas se efetivou em 1963.¹⁰ No entanto, sob diversos aspectos, os artistas aqui abordados continuaram lidando com questões construtivas, geométricas e com a própria noção de duração, tão cara ao Neoconcretismo, até mesmo pelo fato de já estar incutido no movimento Neoconcreto um caráter fortemente experimental. A idéia de experiência, de vivência que ocorre numa dada espaço-temporalidade é reconhecida por Ronaldo Brito em seu livro *Neoconcretismo. Vértice e Ruptura*

¹⁰ Para tal, ver, sobretudo as entrevistas que Lygia Pape concedeu a Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale contida no livro *Abstracionismo Geométrico e Informal* e a Ileana Pradilla e Lúcia Carneiro contida no livro *Lygia Pape*.

do Projeto Construtivo Brasileiro como característica do movimento, mas veremos como esses conceitos continuaram norteando as produções de Pape e de Oiticica. Além do mais, a grande liberdade artística e de produção dos artistas dentro do movimento desencadeou, desde sempre, forte experimentalismo.

A análise de uma experiência artística da duração também é empreendida por Rosalind Krauss no capítulo “Balés Mecânicos: Luz, Movimento e Teatro” de seu livro *Caminhos da Escultura Moderna*. Ao invés de simplesmente negar a interioridade da forma e dos sujeitos (artista e espectadores), como faz ao tratar das experiências de Donald Judd no capítulo anterior intitulado “O Duplo Negativo”, em “Balés Mecânicos” Krauss fala de uma continuidade “entre o mundo do observador e a ambientação do trabalho” (KRAUSS, 1998: 273).

Para tal, a autora remete-se ao primeiro capítulo de seu citado livro, intitulado “Tempo Narrativo: a questão da *Porta do Inferno*” para falar de um eu construído na experiência, não sendo, portanto, anterior a ela. Cabe ressaltar, no entanto, que a dimensão temporal que Krauss estabelece tanto em relação a Rodin, quanto a que aqui estabelecemos em analogia a Pape, Oiticica e mesmo ao Neoconcretismo em geral, nada tem a ver com uma narrativa. Pelo contrário, ao enfatizar a superfície como “a fronteira entre o que consideramos interno, particular, e o que reconhecemos como externo e público” (Op. Cit. Pg. 36), sendo esta a sede do significado da escultura de Rodin, Rosalind enfatiza a falta de premeditação e o sincronismo tanto da constituição do significado da obra quanto do próprio eu do espectador com relação à vivência do trabalho.

Se a metáfora da superfície na escultura de Rodin como construtora do significado nos atém à importância de uma membrana, como uma zona limítrofe, retornamos à obra de Lygia Pape. Da mesma forma, se levamos em consideração a constituição de um eu na própria experiência, surge de imediato a *roda dos prazeres*, trabalho de Lygia Pape de 1968 que coloca

problemas de ordem para os diferentes sentidos, para a nossa percepção (Anexo A. pg. 111). Se esse Eu do espectador é construído na própria experiência artística, da mesma maneira a obra passa a existir somente a partir do momento em que é animada pelo espectador, a partir do momento em que é ativada por ele – e, novamente, só nesse momento, o que implica numa idéia de duração nunca plenamente realizável.

Nesse sentido, o *divisor* aparece novamente como uma obra emblemática. Falar do trabalho implica em noções de sociabilidade e de solidão e a idéia de uma comunidade anônima levantadas por Paola Berenstein Jacques em seu já explorado *Estética da Ginga*. Essa idéia de participação coletiva também é suscitada pelo fato do trabalho trazer em si algumas tensões. Se ele ao mesmo tempo em que se mostra como uma forte possibilidade de abrigo (individual e coletivo), que fornece proteção a seus participantes, devido a sua aparência de grande manto, por outro lado mostra-se como uma membrana que limita, separa, divide. Seja como for, não há cisão entre esses “opostos”, uma vez que as pessoas, como já vimos, são individual e socialmente constituídas e essa membrana existente é permeável.

Que tipo de abrigo seria esse que os trabalhos de Lygia e de Hélio forneceria? Como já foi posto, o abrigo é da ordem do provisório e mesmo do precário e do primário. Dessa forma, o *divisor* e o *ovo* de Pape e as capas e labirintos de Oiticica levariam os participantes a uma redescoberta das sensações básicas, nucleares, porque anteriores à vida pública.

Cabe aqui uma pequena alusão ao vídeo *Sedução III*, de 1999, no qual Pape coloca alguns abismos existenciais, uma vez que cada uma das pessoas que aparece no vídeo é alheia, estranha e desconhecida à existência e à presença da outra, surgindo novamente nesse trabalho as articulações entre individual e coletivo, entre público e privado (Anexo A, pg. 112).

3.3 O girar da roda

Da mesma maneira, a *roda dos prazeres* (1968) inverte, com seu círculo de cores, as expectativas que o espectador traz ao mesclar sabores desagradáveis a cores atraentes (Anexo A, pg. 111). Nesse sentido, deixa de haver um *a priori* já que o participante do trabalho vai buscar complementar através de um outro sentido (o paladar) aquilo que lhe chamou atenção visualmente e para isso explora o caminhar, o movimento em torno da roda formada por tigelas continentais de líquidos coloridos.

Em meio a tantas possibilidades, são inseridos gostos também repulsivos e que causam sensações como adormecimento, ou que fazem a boca tremer, fazendo-nos acreditar que estamos envenenados. Segundo a artista, o que estaria em jogo não seria participação em si, que chegaria à radicalidade, caso houvesse veneno em alguma das cores. Para Pape o que interessava era a possibilidade do participante usar aquilo para si mesmo, reproduzindo a proposição, caso se fizesse necessário. Reaparece, aqui, a preocupação de Lygia com sensações básicas, nesse caso, da ordem do paladar. Que tipo de risco ou prazer o provar determinados gostos (e cores) representaria? Lygia Pape engaja-se em colocar essa e outras perguntas para o espectador, fazendo, novamente, com que a roda gire. Para Marcio Doctors, está implícita na *roda dos prazeres*, assim como no *divisor*, uma vontade de desfazer, onde e quando há um questionamento do sistema tradicional de percurso da obra, incluindo aí tanto o percurso institucional da mesma, quanto a ação, o movimento do espectador diante do trabalho (DOCTORS, 1989: 137-138).

Crítica interessante Lygia Pape faz à instituição-arte com suas *caixa de baratas* e *caixa de formigas* (Anexo A, pg. 112), ambas apresentadas na mostra Nova Objetividade Brasileira ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967. Com esses trabalhos, Lygia colocava as noções de morte e de vida, contrapondo formigas vivas e baratas mortas, em

referências à arte viva presente no mundo e à arte morta que é exposta em museus. O fato de serem duas caixas distintas que foram mostradas juntas numa mesma exposição chama atenção para a antítese e a complementaridade entre ambas. Não que as formigas sejam os animais mais atraentes do mundo, porém, se analisarmos sua vida em sociedade, sua organização, chegaremos à conclusão que elas se encontram, de alguma maneira, próximas dos princípios ordenadores do Construtivismo, por mais que seja absurdo atribuir esses princípios de ordem a uma “racionalidade” do mundo animal. E, ironicamente, formigas estão associadas positivamente, no nosso imaginário, ao mundo do trabalho, coisa que a fábula da Cigarra e da Formiga exemplifica. Além do mais, as formigas foram expostas vivas, em movimentos constantes de interação inclusive com outros trabalhos presentes na mesma mostra, sendo alimentadas por um pedaço de carne colocado dentro da mesma caixa. Para que elas conseguissem respirar e não morressem, a artista precisou deixar uma brecha, mas o que acontecia é que as mesmas fugiam e subiam pelas paredes, trepando nos trabalhos expostos.

Já as baratas, para além de seus simbolismos de sujeira, degradação e morte, foram postas numa caixa de acrílico com seu interior espelhado, que propicia uma repulsa ainda maior ao espectador que se depara com ele mesmo como uma figura asquerosa, em meio a animais que causam tanta aversão. Mas o fato é que as baratas estão pregadas num princípio ordenador muito mais fechado que as formigas vivas – que se encontram em constantes movimentos –, até mesmo pelo fato de encontrarem-se imóveis porque sem vida. A forma, nesse caso, é entendida como uma morte, pois encerra, delimita, enquanto a vida sempre desafia a proposição formal, objetual, pois está em constante processo de transformação. Seja como for, o que temos é uma tentativa de guardar e armazenar esses animais segundo uma lógica e dentro de um suporte que é continente (a caixa), mesmo que seja para contrapor tais situações de morte e vida, repulsão e atração, movimento e impassividade.

A lógica da coleção – e mais particularmente da coleção de história natural, cuja presença no Brasil tem forte penetração desde o início da colonização –, através da organização dentro de uma caixa chama atenção para a atitude da artista frente a uma realidade cruel, uma vez que o Brasil encontrava-se sob forte ditadura militar. Para Paulo Herkenhoff, as caixas de humor negro, como a *caixa de formigas* e a *caixa de baratas* foram apresentadas num período em que essas estruturas atraíram muitos artistas no Brasil. Sendo assim:

“Lygia Pape organiza numa caixa de acrílico translúcido - qual tesouro de um entomólogo - uma série de baratas em ordem, como se indiciassem um discurso científico, isto é, como se tivessem sido instrumentalizadas pela razão. (...) O sentido aparentemente anárquico do projeto da *Caixa de Baratas* já trazia inclusa uma estratégia política. Em tempos de ditadura os museus, enquanto instituições oficiais, passam a ser pequenos espaços alegóricos e diagramas do próprio sistema de poder, que no Brasil significava então a escalada da repressão da ditadura de 1964. Os artistas montavam processos traumáticos de desnudamento das instituições do Estado autoritário, revelando esse braço repressivo ou construtor de opacidade sobre a cultura da consciência crítica. Nessa estratégia, a *Caixa de Baratas* pertence ao ciclo de embate artista/instituição no qual se encontram obras como *O Porco Empalhado* (1967c.), de Nelson Leirner, ou a performance de Antonio Manuel no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970, quando inscreve seu corpo como uma obra e à revelia das autoridades culturais apresenta-se nu no evento. Dilemas e estratégias de resistência numa ditadura. Abjeção e escatologia são armas que ocupam o espaço das promessas utópicas do construtivismo russo ou da Bauhaus, idealizações renovadas no concretismo”. (HERKENHOFF, 1995: s/p.)

Ou nas palavras da própria Pape:

“No caso da caixa de baratas e da caixa de formigas, o ponto de partida é um conceito claro. É uma crítica à arte trancada e morta dentro dos museus. Não queria um resultado meramente discursivo; buscava criar uma situação de asco, de nojo mesmo. Nada melhor que baratas para isso, não? Em vez de apresentar uma coleção de borboletas, todas lindas e presas com alfinetes, algo que sempre me irritou muito, fiz uma caixa com baratas. E dava realmente um asco horrível. Ao lado desta, operando como seu contraponto, fiz uma outra caixa, de formigas vivas, que continha um pedaço de carne e onde estava escrito: “a gula ou a luxúria”. Era a idéia da devoração sexual e da fome”. (PRADILLA & CARNEIRO, 1998: Pgs. 28-29)

3.4 *Tropicália e New Houses*

Pela falta de local institucional para proposições vivenciais e performáticas e para a participação do espectador, houve necessidade de que os artistas criassem o seu próprio lugar. A incipiência de instituições, ou a crítica à sua atuação fez com que Lygia Pape e Hélio Oiticica criassem os seus próprios espaços, suas próprias arquiteturas. Mesmo provenientes de diferentes momentos e contextos, podemos aproximar as Casas que Pape criou em 2000 e 2001, da *tropicália* de Oiticica, apontando para a necessidade, por parte dos artistas, de erigirem seus próprios “mundos”, já que o Brasil não era propriamente um lar à época da criação dos trabalhos de Oiticica, sobretudo.

Na mesma exposição coletiva (a importantíssima mostra Nova Objetividade Brasileira) em que Lygia Pape apresentou suas caixas de humor negro em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Hélio Oiticica expôs a *tropicália* (Anexo A, pg. 113), uma obra particularmente importante, cuja formação se dava através de construções labirínticas com uma série de informações e estímulos sensoriais. Os diferentes penetráveis que compõem a *tropicália* são estruturas de madeira recobertas com arame, chita, plásticos coloridos e divididas por cortinas e palha. Além de o chão ser recoberto por brita, areia e outros materiais, há diferentes poemas escondidos entre os comigo-ninguém-pode, espadas de ogum, guinés e gravatás que, junto com as araras, formam a alegoria folclórico-tropical.

Seja como for, o espectador é bombardeado por imagens, sons, estímulos táteis e olfativos de maneira a ser obrigado a se descalçar para ter a “sensação de estarmos de novo pisando na terra” (OITICICA, 1986: s/p.). O ruído frente a uma construção tão cabível de Brasil seria fornecido pela presença da televisão localizada no final do trabalho e constantemente ligada, que

colocava em xeque a visão romantizada de uma nação “primitiva” ao mesmo tempo em que trazia para a ordem dos acontecimentos a discussão acerca da imagem.

Segundo Carlos Zílio, “o cálculo implícito neste trabalho é provocar a explosão do óbvio. Isto é, a ruptura com as tentativas de atualização do realismo da ideologia nacional e popular. Como na música de Ary Barroso, ele realça o óbvio: o coqueiro que dá coco mas agora, com o objetivo de desconstruir o empírico. Explorar a pregnância da imagem e apelar para todos os sentidos. Propor o salto do concreto para o abstrato, da aparência para uma reflexão sobre aquilo que se oculta e determina esta aparência” (ZILIO, 1982: 30).

Ainda segundo Zílio, a relevância da proposta residiria no agenciamento que ela faz dos elementos cotidianos e do simbolismo patriótico e pela presença desarticuladora da televisão que, como núcleo do trabalho, teria salientado o seu papel propagador e constituinte na formação do olhar contemporâneo. Mesmo estando situada no centro do labirinto, ela invadiria, assim como nas cidades, todos os ambientes.

A representação da cultura brasileira deu-se através de “modelos”, tais como os odores de cultos e tradições e pela presença de imagens “típicas” como a arara e as plantas comuns e abundantes nas casas simples brasileiras, seja para uso no banho, medicinal ou mesmo para afastar mau-olhado. Mas tal construção, apesar de toda a lógica ordenadora que estrutura tais elementos, é traspassada por um riso irônico e desconcertante.

A diferença entre uma arte do Brasil em contraposição a uma arte no Brasil já vinha sendo levantada desde o Modernismo. No trabalho de Oiticica, no entanto, ela ganha maturidade, uma vez que Zílio localiza uma quebra entre o modelo externo e a produção artística do e no Brasil nesse momento. Segundo o autor, a deturpação do sentido visual da *tropicália* e sua recuperação anedótica por parte da ideologia nacional-popular que precisava se atualizar é referida pelo próprio artista:

“O próprio termo Tropicália era para definitivamente colocar de maneira óbvia o problema da imagem... Todas estas coisas de imagem óbvia de tropicalidade, que tinham arara, plantas areia, não eram para ser tomadas como uma escola, como uma coisa para ser feita depois, **tudo que passou a ser abacaxi e Carmem Miranda e não sei o que passou a ser símbolo do tropicalismo, exatamente o oposto do que eu queria. Tropicália era exatamente para acabar com isso;** por isso é que ela era até certo ponto dada, neo-dadá; sob este ponto de vista era a imagem óbvia, o óbvio ululante... **Foi exatamente o oposto que foi feito, todo mundo passou a pintar palmeiras e a fazer cenários de palmeiras e botar araras em tudo...**”¹¹.

O uso dessas imagens óbvias poderia funcionar como uma espécie de *ready-made* de uma tropicalidade existente, apropriada e re-significada. Mas, por outro lado, as imagens cumpririam uma função formadora, de serem incorporadas para serem suplantadas. Nesse caso, o próprio “fracasso” da estratégia de H.O. seria ele próprio emblemático, uma vez que apontaria para uma crença romântica na possibilidade transformadora da arte e incorporaria um descompasso entre o artista e a cultura a que quer pertencer.

De alguma maneira, a apropriação do termo por parte dos músicos na constituição do Movimento Tropicalista foi mais próxima à noção crítica e antropofágica de Oiticica para a constituição de uma linguagem-Brasil do que o processo de cooptação do termo pelas artes visuais, daí a referência que tanto o próprio Oiticica, quanto Carlos Zílio fazem em relação à forma como o conceito de *tropicália* foi incorporado pelas artes plásticas. Seja como for, a *tropicália* acabou se tornando “o grito do Brasil para o mundo” (OITICICA, 1986: 125).

Em entrevista a Jorge Guinle Filho¹², Hélio cita a estrutura fixa geométrica dos penetráveis que lembra as casas japonesas mondrianescas e podemos acrescentar mesmo as noções de vielas estreitas, das quebradas dos morros e dos becos sem saída das favelas. Essa vontade de encontrar Mondrian seja nas casas japonesas, seja na arquitetura das favelas cariocas, mostra como HO e LP ampliam a idéia de arte, não entendida mais nos limites de uma linguagem plástica – encontrar Mondrian em experiências que lhe são alheias ou anteriores significa apontar

¹¹ OITICICA, Hélio. “Entrevista à Funarte”, 1977 apud ZILIO, Carlos. Op. Cit. Pg. 31.

¹² GUINLE FILHO, Jorge. “A última entrevista de Hélio Oiticica”. In *Interview*, abril 1980.

a qualidade cultural da forma, a instância pública e total da arte, uma outra ordem de universalidade, distinta da ilusão européia ou ocidental. Para salientar esse viés de Oiticica como *bricoleur*, sobretudo através da sua já referida experiência com o samba e o morro da Mangueira, citaremos um trecho da entrevista de Lygia Pape a Ilena Pradilha e Lucia Carneiro:

“Puxar biombos para abrir e fechar espaços tem muito da casa japonesa que, por sua vez, também tem grande identidade com o espaço incrível do cubo da favela, que pude conhecer melhor quando freqüentava a Favela da Maré e suas palafitas. Durante os dias elas funcionavam como cubos totalmente abertos, com um fogão aqui, uma mesa ali, e eventualmente uma cama. À noite, como são várias famílias a dividir o espaço, eles puxavam umas cortinas em forma de cruz para formar diversos compartimentos. Em cada um desses compartimentos estendiam uma cama, transformando o espaço exíguo em casas isoladas, um espaço particular e privado. De dia, abriam o cortinado, aquela chitazinha colorida pendurada por um fio de arame, e aquele espaço voltava a ser comum para todos circularem. (...) Gosto da economia de Mondrian, na medida em que ele vai fazendo uma síntese do real até chegar às soluções ortogonais”. (PRADILLA & CARNEIRO, 1998: 37)

Análise interessante sobre a *tropicália* também é empreendida por Waly Salomão no livro *Hélio Oiticica. Qual é o parangolé e outros escritos*. Além de também localizar a *tropicália* ou mesmo os penetráveis em geral como “mapas cartográficos, astrolábios, bússolas e sondas da imersão Oiticiquiana no novo mundo” (SALOMÃO, 2003: 87) da Mangueira, Waly enuncia que a *tropicália* não seria um efeito passivo-naturalista das andanças de Oiticica, nem a natureza em si, mas sim um **ambiente construído**. Para tal, chama atenção para o fato de sempre ter havido, por parte de Oiticica, uma busca e uma questão do espaço, além de enfatizar a posição não simplória do artista com relação ao questionamento dos lugares-comuns e mesmo do cotidiano e dos atos corriqueiros rumo à colocação de questões mais profundas e menos óbvias. Nas palavras do escritor, a *tropicália*, ao invés do clichê seria:

“Um filtro de ascensão sensorial porque você é obrigado a tirar seus sapatos porque você é levado a se limpar do entulho do lixo que ofusca sua sensibilidade. (...) Tem sempre essa atitude de tirar os sapatos para sentir brita, pedra, no espaço onde aquilo é construído. Um filtro sensorial que questiona e corrói o exótico enquanto estereótipo. Não é uma orgia de feijoada com caipirinha, o Brasil-diarréia que ele tanto criticava. Não é um espaço submisso ao empírico. É como se fosse a quintessência alquímica do Rio e do Brasil” (Op. Cit. Pgs. 68-69).

Como já foi mencionado, a referida obra de Hélio Oiticica tornou-se um marco não somente em termos visuais, mas também porque passou a nomear um movimento cultural fundado sobretudo na música, mas que envolvia também o comportamento, a moda e uma postura frente à ideologia de esquerda.

Segundo o próprio Oiticica, a *tropicália* viria contribuir na objetivação de uma imagem brasileira, no movimento de derrubada do mito universalista da cultura brasileira, calcada na Europa e na América do Norte. Mas, para tal, chama atenção para o fato de que “o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua idéia principal” (OITICICA, 1986: 109).

De outra ordem é a arquitetura que Lygia Pape erige com suas *new houses* do ano 2000 (Anexo A, pg. 113). Nesse caso, temos um sentido muito mais objetual, pois nossa entrada no ambiente é vedada. Há, no entanto, certa ambigüidade, uma tensão entre construção e destruição, ruínas e edificação, rigor geométrico e caos e o trabalho não deixa de nos convidar à participação. As *new houses* de Lygia Pape podem perfeitamente ser entendidas não como guaridas, mas sim como abrigos(-passagem) entre o interior e o exterior, entre o individual e o coletivo, o público e o privado. No caso da instalação realizada para o Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude no Rio de Janeiro, os vidros permitem, ainda, o interessante fluxo-refluxo entre natureza e cultura. Já a *new house*, de 2000, que foi exposta no Centro de Arte Hélio Oiticica em 2001/2002, é uma casa que não exala a docilidade de um refúgio ou asilo, pelo contrário, funciona como o resto, o lixo e o entulho, como depósito dos destroços do que um dia foi um lar.

Novamente aqui cabe perguntar que ordem de experiência as obras dessa natureza oferecem. Elas protegem o sujeito? De quê? Isolam-no? Confortam-no? Elas cobrem?

Encobrem? Mostram? Essas perguntas não exigem respostas reducionistas, mas um dos caminhos possíveis de se apontar é o da crítica à arquitetura moderna, além da já citada necessidade de edificação de “mundos”. O questionamento em relação à arquitetura moderna anunciou-se através do interesse pelas construções populares de HO e LP, uma vez que no Brasil da ditadura, o discurso arquitetônico moderno acabou servindo como propaganda de Estado, tanto como os museus. Nesse caso, a busca de um outro construtivismo, mais engajado nas questões sociais, como nas favelas e casas populares, seria uma forma de manter o compromisso de ambos com a arte construtiva, sem descambar para a ideologia edificante da arquitetura que era realizada oficialmente à época. Assim, mais uma vez os trabalhos de Lygia Pape e Hélio Oiticica aparecem como alternativas que surgem à margem de certos padrões artísticos de produção.

3.5 O dentro é o fora e o fora pode ser o dentro

Da mesma maneira que as contradições oscilantes entre individual e coletivo parecem ser as forças motrizes do *divisor* de Lygia Pape, de forma semelhante sua *tteia* nº 1, com primeira versão de 1977 / 78 (Anexo A, pg. 114), parece ora mostrar-se francamente, ora esconder-se, fazendo com que sua aparição dependa da localização do espectador no espaço e da incidência de luz sobre seus fios dourados, numa interessante oscilação entre velamento e aparição, interioridade e exterioridade, mistério e franqueza. Essa aparição, no entanto, surge como uma espécie de exterioridade misteriosa, ambivalente, pois sempre em tensão com seu oposto, o velamento, o nuclear. E nesse sentido, o espectador exerce papel interessante como um agente de

potencialização, como um iluminador e é então que o trabalho torna-se um processo de formação em diversos níveis e não mais objeto ou forma.

Essa quase indistinção entre dentro e fora, interior e exterior aparece na *teia n° 1*. O trabalho cuja primeira versão data de 1977-78, como já foi posto, a cada montagem ganha uma nova configuração. Essa obra apresenta uma dinâmica de revelação e mistério e movimentos de ascendência e descendência. A metáfora da teia como possibilidade de preservação da geometria em cantos grosseiros e situações precárias subjaz à franqueza de sua exterioridade, a seu despuddorado mostrar-se. Por outro lado, esse movimento de exteriorização não ocorre o tempo inteiro, mas sim permanece em tensão com o de esconder-se, velar-se, uma vez que as linhas de luz que formam a obra dependem tanto da incidência da iluminação artificial sobre seus fios dourados, quanto da localização do espectador no espaço. Seja como for, é como se o trabalho permanecesse invisível, até que se mostra em toda a sua latência, com toda a sua força. A primeira vez em que a artista mostra a *teia* é na exposição individual intitulada “Espaços Poéticos” na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 1977. O conceito que dá título à exposição foi formulado pela própria artista e diz respeito a um espaço do Homem, na tentativa de oferecer-lhe outras possibilidades, ou mesmo atenuar as dificuldades que esse Homem enfrenta.

Os fios de cobre estão dispostos de forma a sugerir a aparência aberta de uma teia, de maneira a incitar a participação. Aqui, porém, como nos *penetráveis* de Oiticica, as forças centrífuga e centrípeta parecem agir em concomitância: ao mesmo tempo em que se é convidado a penetrar a obra, ela se mostra como uma interferência, como uma espécie de ruído no espaço. Mais uma vez o legado construtivo aparece na geométrica e rítmica repetição desses fios que, estrategicamente dispostos como teia enquanto forma que não possui um núcleo gerador, nos fazem pensar na relevância da superfície que Rosalind Krauss atribui à escultura de Rodin.

A *tteia* possui – para além de seu rigor construtivo – uma rica aliança com a exploração cromática e espacial gerando uma espécie de poética da dispersão. Uma vez que parece estar em estado de latência, a *tteia* espera pelo momento da revelação problematizando, assim, o par transcendência-imanência, até mesmo pelo fato de ser gerada por ranhuras e estrias que formam (es)quinas. Segundo a artista, a *tteia* seria uma espécie de gravura feita apenas no pensamento e que no real surge em fios de cobre, como um projeto arquitetônico, uma potência dinâmica entre o visível e o invisível.

A Fita de Moebius, utilizada por Lygia Clark em seu *caminhando* de 1966 (Anexo A, pg. 114), onde o dentro é o fora e o fora é o dentro parece caber aqui perfeitamente, assim como em relação aos projetos cromático-ambientais de Hélio Oiticica, com ênfase em seus *penetráveis*.

Se para Lygia Pape, a linha é luz (*tecelares*, *tteia* nº 1), para Oiticica a cor é saturação, é matéria. Porém, tanto em um quanto no outro a superfície parece ser palavra de ordem, mesmo que seja a membrana que tensiona, limita (ou funde) interior e exterior, dentro e fora. Seja como for, as referidas forças centrífuga e centrípeta atuam nas *tecelares* e *tteias* de Lygia Pape, da mesma maneira que na escolha das cores por parte de Oiticica, havendo claramente nos dois artistas um sentido espacial, de reverberação no espaço seja da linha-luz, seja da cor-energia. Sabemos que a cor para Hélio Oiticica possuía um sentido vivencial: o participante devia abrigar-se na cor ou deixar-se penetrar por ela, devia manipulá-la, incorporá-la seja bebendo-a - suco de laranja no Projeto Filtro de 1978 – (Anexo A, pg. 108), tocando-a - *bóides* e *penetráveis* - ou pisando nela - alguns *penetráveis*. Dessa maneira, Oiticica optou pela cor em seu sentido contraditório e oscilante, uma vez que ao mesmo tempo em que a cor te puxa para um “mergulho”, para uma experimentação efetiva, também te repele por ter se mostrado de primeira, por ser de extrema franqueza e exterioridade.

Os *bólides* também apresentam tensões uma vez que as oposições sintético X orgânico e dentro X fora estão em latência nesses trabalhos. No caso das caixas, elas nos mantêm a certa distância e nem sempre os seus interiores revelam-se por inteiro, pois seus espaços internos se perturbam, já que são remotos e praticamente inacessíveis em sua totalidade. Em alguns casos, inferimos e intuímos o que se encontra dentro das gavetas ou garrafas, mas não necessariamente sentimos ou alcançamos tais materiais, muitas vezes devido à impossibilidade física de manipular um conteúdo que se encontra dentro de uma garrafa com gargalo estreito ou nos confins de uma gaveta. Em outros casos, o espelho fornece um interessante rebatimento da cor, fazendo-nos pôr em suspenso a existência de significados mais profundos e interiores. Ainda assim, a idéia de um recipiente que receberá materiais diversos tais como terra, pigmento, conchas é uma tentativa clara de dar-lhes uma nova presença como parte da continuidade da Terra, do mundo, do cosmos e a própria ação de remoção e isolamento desses objetos (cubas de vidro, bacias) e materiais (terra, pigmentos, conchas) mundanos é por si só contraditória e qualquer tentativa de contenção é ambígua.

No entanto, a lógica construtiva não deixa de estar presente seja por seu princípio ordenador implícito na idéia de contenção (mesmo que paradoxal), seja na opção pelas cores amarelo, vermelho, laranja que aparecem na maioria dos *bólides*, seja, ainda, na referência direta a Mondrian. No *bólide B 17 Vidro 5 [homenagem a Mondrian]*, de 1965 (anexo A, pg. 114), por exemplo, temos uma inversão interessante: uma garrafa de gênio com gases vaporosas, num contraponto à ortogonalidade de Mondrian. No entanto, para além do líquido colorido (amarelo) haveria uma sofisticada ordem de influência de Mondrian nas obras de Hélio, combinando depuração formal, qualidade abstrata da forma e afirmação da unificação da arquitetura, escultura e pintura para a criação de uma nova realidade, através de ambientes e não mais por meio de objetos separados.

Lygia Pape no texto “Morar na Cor”¹³ que também é parte de sua dissertação de mestrado, nos enuncia que nas áreas suburbanas ou rurais do Rio de Janeiro encontramos um expressar-se no espaço coletivo. Para a artista, essa abertura ao mundo, esse virar-se para fora seria próprio das moradias construídas nessas áreas. Segundo Pape, “o morador que vive o espaço interno dessas casas é o mesmo que se expressa com vigor e sensualidade para fora, gesto franco de ‘morar na cor’” (PAPE, 1988: 29). Para Lygia, nessa arquitetura não haveria distinção entre o dentro e o fora, tal como na fita de Moebius ou como a abertura ao mundo de uma fruta que rompeu a casca, sendo que essa vontade decorativista, esse desejo cromático refletiria “uma escolha cultural e mítica: a cor como pintura da casa que é o corpo-próprio do morador, em questão” (Op. Cit. Pg. 30).

3.6 A adversidade como dado produtivo

Sonia Salzstein, ao falar da arte brasileira diferenciando-a da americana no ensaio *Uma Dinâmica da Arte Brasileira: Modernidade, Instituições, Instância Pública*, afirma que por não existir uma dimensão pública ou um entendimento cultural da arte no Brasil, os próprios trabalhos introjetariam questões que seriam de ordem externa, exterior. Para tal, a autora argumenta que o fato de os trabalhos artísticos brasileiros lidarem, segundo ela, com dimensões mais privadas, nucleares, familiares possuiria uma justificativa cultural.

¹³ PAPE, Lygia. “Morar na cor”. In *Arquitetura Revista*. Publicação semestral do Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU / UFRJ. Vol. 6, 1988.

Seria pelo fato de o Brasil ainda estar em formação, em consolidação? O apreço por essa “interioridade” da forma seria a resposta artística pela “jovialidade” brasileira, para retomarmos um conceito trabalhado no capítulo anterior. Nesse sentido, também o apelo à ética e a ênfase no indivíduo e em sua potência pessoal e o próprio autodidatismo dos artistas (que tiveram que criar eles próprios seus “laboratórios” já que o meio artístico não era profissional) seriam espécies de grãos de força, estímulos e não simplesmente justificativas, como se essa realidade adversa novamente aparecesse como possibilidade efetiva de experimentação e construção, não apenas no campo artístico, mas também no ético, social e político.

Dessa maneira, o descompasso institucional em relação à produção brasileira dos anos 1960 e 1970 fez com que os artistas erigissem mundos e trouxessem para dentro dos trabalhos as discussões de ordem ética, muitas vezes em detrimento mesmo de um viés estético. Esse fenômeno de desestetização já fora explorado por Harold Rosenberg e outros na tentativa de dar conta da diversidade da produção contemporânea. É interessante, no entanto, perceber que no caso dos artistas brasileiros esse ímpeto crítico viria junto ou sempre em tensão ou contraposição com o viés construtivo. Ora os citados artistas parecem insistir numa tomada de posição diante do problema da Modernidade, em seus preceitos e palavras de ação e ordem, chegando mesmo à busca de uma ou mais vanguardas brasileiras; por outro lado, os mesmos Hélio Oiticica e Lygia Pape, apesar desse diálogo com a tradição artística européia, foram buscar no popular as suas referências, engajando-se em certo tipo de discurso politicamente comprometido porque preocupado com o Homem, além de irem buscar materiais, suportes e temas extra-artísticos, o que caracterizaria a ampliação do campo da Arte na contemporaneidade, através de processos de contaminação, além também da já explorada abertura ao experimental. A título de referência, cabe citar que autores como Celso Favaretto e Maria José Justino já haviam anteriormente

apontado para a dúbia presença de Modernidade e Contemporaneidade nas obras de Oiticica e aqui esgarçamos tais abordagens de maneira a abarcarmos também a produção de Lygia Pape.

Ronaldo Brito em entrevista publicada pela revista *Concinnitas* nº 7 fala de uma atuação crítica não apenas em termos de escrita, mas também em relação a um real, chamando atenção para o amadorismo do meio de arte no Brasil. Para tal, Brito aponta a relação entre a crítica escrita e a atuação do crítico, entre a produção teórica e a ação crítica, constatando a incipiência da constituição de um consenso, de um valor público, construído social e historicamente e insistindo na formação de laboratórios de troca entre críticos e artistas e em sua dimensão política dentro do mundo da arte. Roberto Conduru complementa a colocação de Brito, chamando atenção para o laboratório como uma “ambiência profícua” e citando a boemia como uma possível fomentadora desse processo, como uma condição mais vaga e ampla de aprendizado e troca, exemplificando com o caso da Factory e de Andy Warhol, já explorados por Thierry De Duve em seu texto *Andy Warhol or The Machine Perfect*.

Essa dimensão mais informal, mais diluída poderia, inclusive, proporcionar que pensássemos na atuação de Lygia Pape e de Hélio Oiticica dentro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e encarar esse espaço como um lugar de convergência, como ponto de encontro e de trocas sociais e artísticas (se pensarmos no laboratório no sentido menos formal como uma forma de atuação crítica e política, inclusive). Apesar de o MAM do Rio de Janeiro não se constituir como um laboratório tão informal, justamente por ser uma instituição museológica, sabemos que desde o começo da década de 50, havia uma boemia artística na cidade. Lygia Pape em entrevista a Ileana Pradilla e Lúcia Carneiro, inclusive, alude às viagens e às festas do grupo que mais tarde formaria o Grupo Frente.

Se for possível pensar num viés político das linguagens de Pape e de Oiticica esse passaria necessariamente por essa opção pelas viagens, pela festa, pelo não-trabalho capitalista e

pragmático. Gadamer em *A Atualidade do Belo. A arte como jogo, símbolo e festa* enuncia que a temporalidade da festa é de outra ordem, uma vez que, com a sua própria festividade, com sua própria celebração, ela faz parar o tempo, levando-o a demorar-se e nisso se constituiria o festejar. O autor chama atenção para o caráter de “feriado” que os dias de festa possuem, de negação do trabalho e de suas características de divisão e especialização para enfatizar a reunião e a coletividade que recusariam qualquer isolamento para celebrar a festa e seu caráter de tempo não-pragmático. A própria idéia de proposições coletivas e de experiências de duração que os trabalhos de Hélio Oiticica e de Lygia Pape colocam, deixaria clara essa opção pelo outro, pela celebração e pelo convívio.

Se assim é, o contraditório e a tensão em H.O. também salientariam o viés político de sua produção, ou seja, haveria uma indistinção entre o dentro e o fora, o público (do mundo) e o privado (individual, subjetivo). Ao lermos a citação de Guy Brett isso se evidencia:

“A natureza dialógica da invenção de Hélio, entretanto, é uma diferença significativa entre essas duas criações. Ela era algo que permitia simultaneamente a *extroversão* – performance, projeção de uma mensagem a quem estivesse atingindo – e a *introspecção*, a exploração, de forma absorta, das convoluções do material pela própria pessoa. A dança – outra combinação dessa intro/extroversão, em especial o samba das favelas do Rio, no qual Hélio mergulhara nessa mesma época (e ao qual voltarei a me referir) – é inseparável do Parangolé. Algumas dessas capas têm estruturas complexas. Não podem ser completamente abertas, nem arrumadas de maneira organizada. Não possuem começo ou fim óbvio e se baseiam na fita de Moebius. (...) Em Hélio Oiticica, o interior e o exterior sempre estavam combinados” (BRETT, 1998: 56).

O político em Pape possui variadas nuances: seja através de um viés ora alegórico, “panfletário” (como por exemplo, em trabalhos como *narizes e línguas, não pise na grana, is your life sweet?*, ambos de 1996), ora poético-antropológico (*carandiru*, de 2001, *divisor* e *ovo*, de 1968), ora irônico e subversivo (*roda dos prazeres*, objetos de sedução, filmes), no entanto, todos parecem convergir para a metáfora do jogo e da festa e suas implicações propostas por Gadamer e pelos jogos de palavras e trocadilhos perniciosos trabalhados por Marcel Duchamp e

sua opção pelo xadrez como jogo de estratégia. E podemos mesmo dizer que o próprio interesse antropológico dos artistas – analisado anteriormente – possui esse sentido lúdico, de lidar com peças de um tabuleiro cultural, de mexer com as regras desse jogo cultural. Interessante perceber como para a própria artista os conceitos poético e antropológico seriam equivalentes, uma vez que para Pape, o espaço poético, é o espaço do Homem.

Seja como for, o que vemos por parte de Hélio Oiticica e de Lygia Pape é um ímpeto utópico de experimentação mesmo frente a uma realidade política, social, cultural e institucional devastadora, num rompimento claro com as lógicas discursivas que até então norteavam a relação artista-obra-público-instituições. Daí termos a insistência na necessidade de um manto, que dá proteção, aconchego e conforto, uma vez que a realidade mostrava-se perigosa e mesmo apocalíptica.

4. POR QUE CINEMA?

Nossa chegada às obras cinematográficas de Lygia Pape deu-se de maneira enviesada. Ao invés de provir de curiosidade própria pela linguagem cinematográfica, veio de questões anteriormente presentes na poética da artista, tais como as de movimento e de luz. Por outro lado, o caminhar de Pape em direção ao cinema também parece ter se dado de uma maneira transversal, não tendo sido, portanto, resultado de uma opção programática.

Segundo a artista, no dia em que fez uma gravura toda branca, teria parado, pois havia chegado à luz, então, resolveu fazer cinema. Sendo assim, diversos filmes seus dividem com outras séries realizadas na mesma época aspectos e questões relevantes para as análises. Desse modo, muitas obras aqui integrarão diálogos com filmes e vídeos na medida em que, não tendo sido a pesquisa cinematográfica de Pape divulgada tampouco estudada, caberá colocarmos perguntas da ordem da contextualização, da validade e da pertinência de tais experimentos. Teriam sido eles pontuais, datados!? Ou seriam, ainda hoje, suscetíveis a análises, trazendo realmente efetivas contribuições para o pensamento acerca da linguagem cinematográfica?

A aproximação com o caso-cinema de Hélio Oiticica foi um pouco diferente, mas não tanto. Seus *quasi-cinema* são proposições cuja força e polêmica parecem ser tão grandes, que são encarados quase como um hiato na produção do artista. Forte silêncio institucional cercou, durante muito tempo, as obras da série *cosmococas* e escasso material de pesquisa é encontrado, muitas vezes com confronto de informações, de maneira que certa névoa parece cobrir o *programa-in-progress* do artista. Apesar de ter sido extremamente prolixo no que diz respeito a sua produção, a divulgação dessas obras e de seus escritos acerca das mesmas é ainda incipiente. O acesso a documentos (manuscritos, projetos etc.) só é parcialmente possível pelo *site* do Itaú

Cultural (Programa Hélio Oiticica) ou quando os mesmos são disponibilizados em exposições, além de haver relativamente poucos textos críticos sobre o assunto, assim como iniciativas de difusão dessa série de trabalhos.

Há algum tempo, exposições têm sido realizadas, principalmente em São Paulo, mas nenhuma delas foi capaz de mostrar os *quasi-cinema* em conjunto. Recentemente uma exposição (de curta duração) das cinco *cosmococas*, produzidas em parceria com Neville D’Almeida em Nova York no ano de 1973, foi apresentada no Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro e tentou suprir tal lacuna, sendo parcialmente feliz em tal empreitada. A mostra possibilitou a visualização das cinco obras na íntegra, algumas até então inéditas. No entanto, diferente de montagens anteriores em São Paulo, por exemplo, que foram acompanhadas de discussões (palestras) e material gráfico (folder, catálogo), a exposição carioca não contou nem com debates nem com material impresso.

4.1 Por que não cinema?

No Brasil, a partir do Neoconcretismo (o manifesto é de 1959), houve uma forte mistura de linguagens, em que a pintura, por exemplo, deixou de ser somente pintura e passou a tratar de questões a princípio escultóricas, tais como a ordem literal do espaço, etc. Tal mudança programática justificou o trânsito de muitos artistas da época – entre eles Lygia Pape e Hélio Oiticica – entre diferentes meios expressivos e impulsionou a experimentação com variados suportes.

A “teoria do não-objeto” de autoria de Ferreira Gullar coloca problemas como a quebra das categorias e a ambigüidade dos *não-objetos* neoconcretos como dados positivos, a serem buscados e alcançados. A moldura e o pedestal deveriam ser abolidos para que a pintura e a escultura se aproximassem e, assim, não haveria mais suporte, já que tudo seria linguagem. Segundo Gullar: “pode-se dizer que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento” (GULLAR in COCCHIARALE & GEIGER, 2005: 240). Comprometido com a defesa de uma arte abstrata, encarada como sinônimo de Modernidade que se opunha aos pintores figurativos – como Di Cavalcanti e Cândido Portinari, por exemplo - , o autor propõe a arte como formulação primeira do mundo e a autonomia da experiência e do “objeto” artísticos. Sua visão, portanto, insiste nas qualidades formais dos *não-objetos* e prevê uma certa regularidade, ou mesmo progressão no desenvolvimento dessa arte. Ainda mais, a “teoria do não-objeto” assume ares de manifesto, com colocação de problemas e proposições futuras, até mesmo pelo fato de ter sido escrita à época da II Exposição Neoconcreta, o que indica claramente com que tipo de arte Gullar está afirmando o seu comprometimento.

Há uma tendência, hoje praticamente hegemônica, de se pensar uma oposição entre modernismo e contemporaneidade a partir dessa questão da autonomia e de sua crise. Sendo assim, se o Modernismo “internacional” caracterizava-se, como propunha Clement Greenberg – comprometido com a legitimação do Expressionismo Abstrato norte-americano e com a eleição de certos movimentos como o Cubismo –, pela pureza e pela especificidade dos meios que propiciariam uma autoconsciência cada vez maior, a Contemporaneidade se afirmaria, por contraste, pela multiplicidade de suportes (já partindo de uma condição pós-midiática) ou, como quer Rosalind Krauss, pela reinvenção e rearticulação de meios (KRAUSS, 2000). Segundo a

historiadora norte-americana, estaríamos hoje na Idade da Condição Pós-Meio ou, como quer Vilém Flusser, na Pós-História, época caracterizada pelo uso de *tecnoimagens* (conceito que será trabalhado mais adiante). A metáfora da posição pós-meio, portanto, seria similar à imagem de um campo expandido, com inúmeras possibilidades.

Se já não podemos afirmar a eficácia desse tipo de pensamento polarizado no contexto internacional, que dirá no Brasil, onde tal processo se deu de forma diferenciada. É necessário, portanto, que se atente para a distinção entre os critérios adotados para a arte brasileira e para a arte internacional, sem que se caia em qualquer armadilha ou enquadramento que compreende a produção artística do Brasil ou como “premonitória” ou como reflexo de algo que lhe é exterior. Não que aqui, como lá, não tenha havido, ampliação do campo. Porém, a forma com que os artistas lidavam com tal situação era diversificada, pois ainda partiam das estruturas e da especificidade de cada meio para então, colocá-las em xeque, tendo sido a opção por tal “ecletismo” de linguagens entre os artistas brasileiros, no entanto, criticamente fundamentada, visto que diversos contemporâneos de Pape e Oiticica também experimentaram diferentes vocabulários plásticos.

Enquanto Oiticica criou e nomeou as suas próprias categorias de *não-objetos* (ou *transobjetos* como preferiu chamar ao referir-se a seus *bólides*), encarando-os enquanto desenvolvimento estrutural, Pape transitou livremente entre literatura (poesia e confecção de livros), *design*, escultura, pintura, gravura, dança e cinema, sem deixar que tais manifestações perdessem os elos de ligação entre si e vendo cada uma das experiências específicas como possíveis ligações com os experimentos anteriores. Ambos - cada um com seu modo singular - lidaram com o problema da abstração e desenvolveram-no de diferentes maneiras: partindo do plano, chegaram ao corpo e a uma arte ambiental como tentativa de fugir do compromisso figurativo ou objetual, pregando sempre uma atuação efetiva no real. Tal confluência de meios

não funcionava exatamente como crítica aos suportes tradicionais ou à autonomia dos campos, mas sim como possibilidade totalizadora e de articulações diversas.

Se a arte neoconcreta buscava quebrar as categorias tradicionais, subjetivando a geometria e aproximando arte e vida, Pape e Oiticica são os que mais conseguem fazê-lo, atuando, experimentando e mesclando diversas linguagens, meios, suportes e despertando todos os sentidos, ao incitar a percepção do espectador de diferentes maneiras. Dessa forma, os artistas realizaram o que Mário Pedrosa definiu como um “exercício experimental da liberdade”. Partindo da geometria, os artistas – através de sua filiação construtiva – vão lidar primeiramente com o plano para daí partir para o espaço real, numa espécie de desenvolvimento anteriormente previsto.

No que diz respeito à especificidade e à singularidade locais, podemos chamar atenção para a leitura muito particular que Lygia Pape faz do Brasil no filme *Catiti Catiti* de 1978 (Anexo A, pg. 115). Nele, a artista faz uma paródia do descobrimento do país, numa interpretação completamente autoral e particular. Com fins políticos, a artista aproxima elementos a princípio tão díspares como o lendário jogo de xadrez de Marcel Duchamp, músicas indígenas, imagens da Baía de Guanabara, e realiza uma verdadeira releitura do processo antropofágico em variadas situações culturais.

Pape modifica a Carta de Pero Vaz de Caminha – valioso documento histórico que narra a chegada dos portugueses à “terra nova” e suas impressões de viagem – de maneira que a versão que é lida em *off* no filme, é repleta de trocadilhos. Com o subtítulo de *Xadrez de Palmeiras* o filme faz referência ao jogo de xadrez de Duchamp e ao poema *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias. Marcel Duchamp era apaixonado por xadrez e entendia as partidas do jogo como coisas visuais e plásticas por sua mecânica, pelos gestos dos jogadores que movimentam peões,

considerando, inclusive o jogo de xadrez como a obra de arte ideal (CABANNE, 2002: 27-29). Gonçalves Dias, poeta brasileiro da primeira geração romântica, escreveu em 1843 a *Canção do Exílio*, quando estava se graduando em direito na Faculdade de Coimbra, em Portugal. Considerado o principal poeta dessa geração, Gonçalves Dias ajudou a formar uma literatura de feição nacional, principalmente com seus poemas de temática indianista e patriótica. Faz-se necessário, portanto, que atentemos, desde já, para a relação que se estabelece entre a artista e o Romantismo, contato esse que será abordado mais à frente.

Em *Catiti Catiti* há associações entre as imagens da costa brasileira e o advento da navegação portuguesa e sua chegada à “Terra de Vera Cruz”. Sendo assim, a artista prossegue com sua piada visual, e mescla – como símbolo da miscigenação – o índio (através de inúmeras referências, tais como música e a própria antropofagia que ela mesma propõe), o branco (que aparece como torcedor vascaíno numa metáfora da origem portuguesa) e o negro (que surge como o marginal mascarado). Além do mais, Pape lança mão de notícias de jornal sobre a ditadura e o sobre o Ato Institucional nº 5 de 1968, que cerceou ainda mais a liberdade no país que já vivia sob regime militar desde 1964.

Os objetivos da artista são claramente políticos, mas não são apresentados através de panfletos, e sim através da paródia. O xadrez como jogo de estratégia que representa táticas de manipulação e mesmo a antropofagia que a artista cita e, de certa forma, propõe, são referências sutis e alusivas. Além disso, a artista parte de tipos socialmente determinados. Para além da questão étnica (índio, branco e negro), há uma preocupação com a configuração social dos personagens (canibal, popular, marginal) que aproxima a artista de uma determinada concepção romântica de povo.

No primeiro capítulo desta dissertação, abordou-se a questão antropológica e o interesse da artista pela cultura popular. Aqui, portanto, nos deteremos sobre a prática antropofágica que visava deglutir não somente o corpo, mas sugar as forças e as virtudes daquele que estava sendo devorado, já que o inimigo deveria ser absorvido.

Oswald de Andrade em 1928 escreve o *Manifesto Antropofágico* enfatizando que a antropofagia seria o único caminho possível para uma união social, política e filosófica. Oswald alude ironicamente ao lendário episódio do naufrágio de um navio em que viajava um bispo português, seguido de sua morte por ter sido devorado por índios antropófagos. No manifesto, Andrade cita um trecho de *O Selvagem* (1876), do escritor mineiro Couto de Magalhães (1837-1898). Magalhães foi quem iniciou os estudos folclóricos no Brasil e suas viagens pelo interior do país lhe renderam fluência em inúmeros dialetos indígenas. Em *O Selvagem*, Couto trata dos costumes, da religião e da origem do indígena brasileiro, trazendo para a Antropologia dados e fatos novos de extraordinário interesse, apresentando também valioso estudo acerca da teogonia indígena e da importância da lua cheia (cairé) e da lua nova (catiti) como elementos auxiliares do deus do amor (Rudá). Assim, inferimos a rica gama de significados que Lygia Pape trabalha em seu filme, principalmente no título, com a alusão e proposição de mudança e transformação que a “Lua nova, ó lua nova”¹⁴ representa.

Todavia a visão de Pape não advém diretamente da antropofagia de Oswald de Andrade, mas se forma na mediação com outro importante texto que trata dessa questão: o *Brasil Diarreia*, escrito por Hélio Oiticica em 1970. Neste, o artista critica o processo de diluição do caráter construtivo brasileiro e exige que se assumam uma posição crítica. Diagnosticando um “policiamento” cultural feito pelas instituições, H.O. salienta a urgência de criar uma “linguagem-

¹⁴ Tradução da expressão tupinambá “Catiti, catiti”, que dá título ao filme da artista. Presente também em *O Selvagem* de Couto de Magalhães e citado no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade.

Brasil", exigindo a reformulação dos problemas locais dentro de um contexto universal, na qual a questão do consumo ocupa um lugar inalienável e tangenciando, ainda, o problema da "cultura de exportação". Oiticica enfatiza também a experimentalidade comum aos países novos e seu caráter mutável, chamando atenção para o fato de que a posição construtiva surgiria de uma ambivalência crítica:

“É preciso entender que **uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências**; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que **valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades**; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente; -envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos, paternalismos etc); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de **assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-la em questão. Eis a questão.**” (OITICICA, 1980: 26 e 27. grifos nossos)

Em suma: a "diarréia" seria, ao mesmo tempo, a posição criticada e a única saída possível. Se por um lado, a diarréia significa a diluição dos elementos construtivos brasileiros, por outro precisaríamos dissecar as tripas, literalmente “mergulhar na merda” (Op. Cit. Pg. 27), para de lá ascendermos. Oiticica, dessa maneira, apresenta a sua leitura muito singular do *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade e mostra a sua versão de Modernidade e de tentativa de superação de uma condição provinciana estagnatória.

Paulo Sergio Rouanet faz uma síntese muito interessante da cultura tupinambá, diferenciando-a da caeté em seu texto *Manifesto Antropofágico: 70 anos depois*¹⁵:

“Contra a antropofagia caeté, pela antropofagia tupinambá. Os caetés nunca saíram do lugar. Os tupinambás viajaram muito. A antropofagia dos caetés é provinciana. A antropofagia dos tupinambás é cosmopolita. (...) Os tupinambás têm uma grande fome, que não recua diante da própria cultura tupinambá. Antropofagia autofágica, heterofágica, panfágica: antropofagia da grande taba do mundo”. (ROUANET, 1998: s/p.)

O autor prossegue, no mesmo texto, em sua categorização e afirma a sua predileção pelos tupinambás, por sua capacidade de serem os nativos ao mesmo tempo em que são os exilados que

¹⁵ Publicado originalmente no caderno "Idéias/Livros" do *Jornal do Brasil* de 22.08.98. Acessado pelo site: <http://www.geocities.com/HotSprings/Villa/3170/Rouanet2.htm> em 09 de maio de 2006.

vêm tudo de fora. Sendo assim, lhes caberia as características internas próprias que são a contradição e a ambigüidade:

“(…) Só nos interessa o que não é nosso. (...) Não comemos para formar nossa identidade, mas para desfazê-la e refazê-la. Identidade nômade. Inacabada. Nossa antropofagia é artigo do bom e do melhor. Devoramos Hegel, e por isso nossa dialética é produto fino, com certificado de qualidade assinado pelos melhores peritos alemães: comer, para nós, significa *aufheben*, isto é, negar, preservar e transcender, o que equivale, em língua de antropófago, a mastigar o alimento, recebê-lo no estômago e transformá-lo. Nossa antropofagia consiste em negar todas as particularidades, em preservá-las e em integrá-las, dialeticamente, num universalismo concreto que conserva e transcende as diferenças. Caetés precisam de raízes. Tupinambás precisam de asas. Ou de guelras. De preferência as duas coisas, como aqueles peixes voadores que Hans Staden viu quando embarcava para o Brasil, onde quase virou comida de índio. Desterritorializado, esse clã vai ocupar em breve o mundo inteiro. Porque fome de tupinambá é grande demais”. (Op. Cit. s/p.)

O título *Catiti Catiti* e toda a simbologia tupinambá que o envolve, tão caros à Lygia Pape, aparecem também em sua dissertação de mestrado em filosofia, que a artista defendeu em 1980 na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sob o nome de *Catiti-Catiti, na terra dos Brasis*, o trabalho trata da tarefa “do terceiro mundo de assumir a liderança criadora, no domínio das artes” (PAPE apud MATTAR, 2003: 43). Para tal, a artista utiliza a categoria de “artistas-inventores” como experimentadores do novo que caracterizariam as áreas emergentes e substituiriam as decadentes vanguardas. O próprio Brasil, nesse caso, faria uma devoração cultural e espiritual do que lhe é exterior para indicar que “a tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude” (Op. Cit. 47). Nas palavras da própria Pape:

“(…) Como bons descendentes dos povos primitivos desta terra dos brasis – os tupinambás – devoraremos tudo, deglutiremos todos os bispos sardinha que encontrarmos, e devolveremos, ou melhor, já começamos a devolver, há muito nossa profunda fúria de criação nova”. (Op. Cit. Pgs. 28-29)

Sendo assim, a pretensão re-constitutiva e rearticuladora de Lygia Pape, ao ler o *Manifesto Antropofágico* pela mediação de Hélio Oiticica (*Brasil Diarréia*), traz consigo toda a alusão às rupturas empreendidas pelas vanguardas européias e pelo Modernismo no Brasil e aponta para a

já mencionada culturalização desse e de outros processos ocorridos, além de salientar o seu comprometimento com a efetivação e o fortalecimento da arte produzida no país.

4.2 Luz e movimento

O jornal *Diário de Pernambuco* de cinco de maio de 2004, em reportagem sobre a morte de Lygia Pape, afirma que: “Sua guinada rumo ao cinema tinha como objetivo explorar as relações da luz e das cores em movimento. Essa experiência interferiu bastante em seu trabalho como artista plástica, despertando seu interesse na materialização da luz que via nas telas: **‘Uma coisa cortada, fragmentada, com possibilidades infinitas e, ao mesmo tempo, momentos únicos’**, explicou, nos anos 90”.

Problemas da ordem da luz e do movimento estão presentes em diferentes obras da artista. Desde as *tecelares* (Anexo A, pg. 110), xilogravuras dos anos 1950 que levam ao trabalho na horizontal, surgem percepções diferenciadas de espaço. A sua relação com a madeira era diferente da relação com a pintura, por exemplo. Com a primeira o contato era direto e, ao abrir frestas de luz na mesma, Lygia Pape faz emergir da própria materialidade da gravura os espaços que trazem o branco. O plano inicial de horizontalidade, repouso e escuridão leva à luz, que é informação plena.

No cinema, apesar de saber que a luz que incide no telão vem do projetor localizado atrás de seu corpo, o espectador tem a noção de que tal materialidade emerge ou brota da própria tela. Seria justamente essa a qualidade cinematográfica contida na gravura de Lygia Pape e de

Oswaldo Goeldi - artista que, inclusive, influenciou a composição e a fotografia de diversos filmes do Cinema Novo e teve alguns filmes que enfocavam a sua produção realizados na mesma época das experimentações de Lygia Pape?

Nas *tecelares* Lygia incorpora as fibras da madeira na composição de desenhos onde cheios e vazios se mesclam. Com traços sensíveis e sempre modulados, a artista respeita invariavelmente os veios e a textura da tábua onde os brancos são cortados, sem violentá-la, e criando, dessa maneira, uma congruência entre linha e luz. Tal confluência gera um ritmo tão especial à gravura, que os grafismos parecem querer continuar sua reverberação e ocupar o espaço e, não é à toa que possamos colocar, além do cinema, a *teia n° 1* – analisada anteriormente - como uma espécie de “desenvolvimento” de elementos que já estavam latentes nas *tecelares*.

Entre outros filmes dirigidos por Pape destaca-se, sobretudo, *O Guarda-Chuva Vermelho*, realizado em 1971 (Anexo A, pg. 115). Experiência poética por excelência, o filme traz imagens das diversas fases pelas quais o gravador Oswaldo Goeldi passou, explorando a própria luz que emerge da gravura, vinda de seus brancos e vazios.

As gravuras surgem, parecendo advir do próprio telão, e têm seus significados potencializados através da narração de Hélio Oiticica e de Manuel Bandeira, que recitam poemas do próprio Bandeira e de Murilo Mendes. A obra que fornece o título ao filme é a primeira a aparecer e o vermelho é amplamente explorado, uma vez que o curta-metragem começa e termina com essa cor, iniciando-se no *close* de um guarda-chuva vermelho e encerrando-se num peixe de mesmo tom.

As gravuras que tratam de morte e trazem esqueletos e figuras fantasmagóricas são intercaladas com as belas palavras do poema *Vou-me Embora pra Pasárgada* de autoria de

Manuel Bandeira. Há também música de Villa Lobos perpassando as imagens de peixes e pescadores e das noites silenciosas e solitárias que os gatos habitam.

A concepção cinematográfica de Pape como algo que pôde reunir elementos culturais diferenciados como o artista Oswaldo Goeldi (1895-1961), o músico Villa Lobos (1887- 1959) e o poeta Manuel Bandeira (1886-1968) aponta, para além do já mencionado desejo moderno de reunião e experimentação de diferentes linguagens artísticas (ver Picasso, por exemplo), para a ênfase num certo Modernismo empreendido pelos três artistas (praticamente contemporâneos) e um certo gosto pelo popular. Goeldi, por um lado, buscou uma espécie de exílio voluntário e cultivou a prevalência pela noite carioca, optando por representar prostitutas e pescadores, bêbados e mendigos; Villa Lobos teve forte influência dos temas populares e indígenas na construção de sua música erudita; e Manuel Bandeira escreveu poemas sobre o carnaval, festas de São João e outras manifestações populares.

Segundo Arthur C. Danto, filósofo norte-americano, a condição contemporânea da arte seria a da falta de paradigma regente. Na arte “pós-histórica”, portanto, qualquer tradição pode ser confrontada, questionada ou apropriada e qualquer material (inclusive cocaína, para falarmos de Hélio Oiticica) ou tema passa a ter relevância artística.

A cocaína, no *work in progress*, para além de seus sentidos óbvios de desconstrução de um modelo tradicional de razão (fruto da herança romântica que será abordada mais à frente) é o pigmento escolhido pelo artista. Aqui, também ela funciona como linha e luz. Se em outros trabalhos, Hélio lidou com a simbologia do pigmento escolhido (como a terra, por exemplo), nas *cosmococas* Oiticica leva ao extremo a capacidade de entorpecimento da substância, sem deixar de encará-la enquanto material que abrirá frestas de luz e reconstruirá as silhuetas das personagens, maquiando-as e dando, assim, uma nova versão da imagem.

4.3 Horizontalidade e Verticalidade

O crítico alemão Walter Benjamin, em seu texto *“Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque”*, aborda questões de horizontalidade e de verticalidade. Para Benjamin, “pode-se falar de dois cortes na substância do mundo: o corte longitudinal da pintura e o corte transversal de alguns grafismos. O corte longitudinal parece ser aquele da representação, de certa maneira ele contém as coisas. O corte transversal é simbólico, ele contém os signos” (BENJAMIN, 1990: 13). Prosseguindo em suas análises, Benjamin propõe a horizontal como a dimensão do descanso, da eternidade e também do espaço, sendo a vertical a dimensão histórica por excelência, pois é típica da natureza humana, de sua temporalidade, sendo, portanto, a que dignifica o Homem. Tais questões também foram trabalhadas pela historiadora norte-americana Rosalind Krauss, em diversos capítulos do livro *The optical Unconscious*, especialmente no capítulo sobre Clement Greenberg e Jackson Pollock. Enquanto as experiências de horizontalidade seriam da ordem da potência, do Caos, da Natureza, da desmesura, os eventos de verticalidade estariam na ordem do ato, da organização, da história, da realização, da construção e também de uma certa hierarquização.

Segundo Hal Foster (2005), a opção por trabalhar horizontalmente – num movimento sincrônico de problema social a problema, de debate político a debate – mais do que verticalmente – num comprometimento diacrônico com as formas disciplinares de gêneros ou meios dados – aponta para um giro de um modelo vertical da tela-como-janela para um modelo horizontal da tela-como-texto e de um paradigma “natural” da imagem como uma paisagem emoldurada para um paradigma “cultural” da imagem como uma rede de informações.

Os experimentos cinematográficos de Lygia Pape e de Hélio Oiticica estariam ambos – cada um a seu modo – nessa ordem de horizontalidade. Uma vez que lidam com o cinema de maneira interdependente e como intermediação e não de forma linear ou narrativa, os filmes e vídeos de Lygia Pape e as *cosmococas* realizadas em 1973 por Hélio Oiticica e Neville d’Almeida quebram a idéia de narração fílmica, desmontando a experiência cinematográfica, tanto em termos de realização quanto de visualização.

Wampirou (Anexo A, pg. 115) de Lygia Pape, por exemplo, traz os artistas Antonio Manuel no papel principal e Jackson Ribeiro como o *marchand* que tomará a identidade do vampiro-artista. Além deles, temos a presença da própria Pape, de Lygia Clark e de Waly Salomão na cena do banquete (“santa ceia”) na qual o vampiro tenta “catequizar” os participantes. Tal escolha enfatiza a opção pela realização coletiva, além da experimentação e sua já abordada abertura ao múltiplo, a inúmeras possibilidades. Partindo da clássica história do conde Drácula, Pape faz a sua releitura valendo-se de elementos brasileiros, como o casario do período colonial que serve de moradia para o vampiro.

Nesse filme quase cômico de 1974, o vampiro aparece como inofensivo ou mesmo ingênuo, pois só consegue realizar sua tarefa vital em sonhos, além de estranhamente só andar durante o dia. O filme começa com um homem trajando uma capa na praia, bebendo sangue em conta-gotas, nos fazendo lembrar a *performance* que Pape realizou com a *roda dos prazeres* em 1967 (que esteve disponível para visualização no site¹⁶ do Projeto Lygia Pape à época do aniversário de sua morte). A narrativa segue mostrando o vampiro perambulando pela cidade, caminhando pela porta da igreja até que paranóico, o personagem olha para todos os lados antes de entrar em casa e, estando lá, diverte-se vendo desenhos animados, ouvindo Jimi Hendrix, dormindo e sonhando.

¹⁶ <http://www.lygiapape.org.br>

O título do filme apresenta tanto o verbo vampirizar – sinônimo de sugar, roubar as forças vitais –, como faz um trocadilho dando a entender que o vampiro surtou. Realmente trata-se de um vampiro muito particular, que tira a dentadura para dormir, que se assusta com o desenho animado, que bebe coca-cola ao invés de sangue, que se mata em sonho por ter feito uma vítima fatal e que ao invés de assustar as pessoas, se cobre com cândido cobertor de florzinhas. Podemos dizer que durante o sono, o vampiro realmente pira, ou mesmo experimenta sensações que não alcança quando acordado. É então que descobrimos que na realidade o vampiro é um artista sonhador.

Ao acordar, o artista-vampiro (Antonio Manuel) leva o *marchand* para ver suas obras em seu ateliê, e acaba vendo-se, ele próprio, vampirizado pelo personagem de Jackson Ribeiro, tendo, inclusive a sua identidade roubada por ele. A maior riqueza do artista, nesse caso, é a dentadura que está guardada dentro do cofre, mas ela acaba sendo pega pelo *marchand* que toma o lugar do artista, pois veste a capa e se torna vampiro e é então que a paródia transforma-se numa auto-ironia.

Interessante como fica óbvia nessa paródia, a verdadeira ojeriza de Pape (e mesmo de seus contemporâneos) pelas figuras do *marchand* e do galerista, encarados como verdadeiras sanguessugas. Acreditando que as obras possuíam uma imanência e que não poderiam ser vendidas, os artistas da época mostravam-se extremamente refratários a manobras que envolvessem os trabalhos em qualquer tipo de transação comercial. Em seu livro *Neoconcretismo*, Ronaldo Brito aponta que tal distanciamento em relação ao mercado liberava o movimento das pressões externas, fazendo com que os artistas se concentrassem na experimentação e na elaboração dos trabalhos, de modo que sua dinâmica passou a se constituir como a de um laboratório.

Outro filme de Lygia Pape a ser analisado é *Carnival in Rio*, de 1974 (Anexo A, pg. 116), que mostra o desenrolar do carnaval de rua do Rio de Janeiro e apresenta-se como manifestação política, com seu desfecho que mostra tropas militares descendo de caminhões e acabando com a festa popular no centro do Rio. A artista entendia as manifestações espontâneas como verdadeiras *performances*, e suas invenções como esculturas. Pape acreditava, ainda, que os locais aonde ocorriam essas práticas eram, na realidade, “espaços imantados” que reuniam e congregavam pessoas das mais diversas origens, ou seja, espaços banais que eram subitamente atravessados por uma possibilidade de percepção incomum.

A alegria e a música numa rua do Jardim Botânico, os blocos e o samba, as piranhas e outros grupos no centro da cidade, de repente, acabam reprimidos pela ditadura. O público, as pessoas em volta, assistem a tudo em pé, atônitas. Essa surpresa, essa idéia de pegar a platéia de assalto normalmente é acionada por *performances* e *happenings* e aqui salienta a opção por uma não-linearidade e pela negação do viés narrativo. Ao contrário, a artista explora o próprio ritmo do samba e as imagens em caleidoscópio numa livre colagem, favorecendo, dessa forma, a apreensão do filme como verdadeira brincadeira visual. A filmagem espontânea e contagiante dos elementos do carnaval gera um ritmo peculiar à montagem. Iniciando-se com a folia ingênua das crianças e construindo-se progressivamente através da captação de manifestações diversas e de desfiles de rua dos blocos carnavalescos, o filme termina com a chegada coreográfica da polícia.

Se existe viés político – atribuído sobretudo a uma raiz romântica da produção da artista – , ele diz respeito à recusa do trabalho e do tempo capitalista convencionais e à valorização do processo criativo. A festa em *Carnival in Rio*, o sono e o sonho em *Wampirou* aparecem como emblemas do descompromisso com uma visada pragmática e econômica da atividade de criação – visão romântica, havendo, em tais opções, portanto, um viés “subversivo” e nítidos nexos entre

essa valorização da festa (do não trabalho) em *Carnival in Rio* com a atividade artística do vampiro (sonho, sono, também não-trabalho) em *Wampirou*.

4.4 Invenção e Inversão

Rosalind Krauss nos fala em seu livro *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* sobre a condição do projetor de filmes, que daria vida ao movimento no cinema. Com tal objetivo, Krauss chama atenção para a posição da audiência localizada, passivamente, entre a luz que vem de trás e a imagem projetada à frente de seus olhos. Para tanto, enfatiza a materialidade da tela que receberá a luz projetada.

Com as *cosmococas* de Hélio Oiticica tal posicionamento inverte-se completamente. Os espectadores passam a ser bombardeados por projeções de *slides* que acontecem em todas as paredes, inclusive no teto, contendo imagens redesenhadas por fileiras de cocaína. No lugar de um auditório ou de uma sala de exibição, a projeção acontece nas paredes, no teto e os espectadores podem deitar em colchões, redes, toalhas, ou ficar imersos na água de uma piscina. Segundo o próprio artista, o cinema tradicional manteria uma relação espectador-espetáculo principalmente visual e unilateral. Para Oiticica, a definição em fotografia-sequência do cinema desafiaria a fragmentação da realidade e do mundo das coisas e manteria o espectador numa posição imutável. Sua tentativa, portanto, é a de quebrar a linearidade da narrativa para, assim também questionar a relação do espectador com a obra. Lembrando os princípios do cinematógrafo – que armazenava previamente, por uma série de instantâneos (fotogramas), os movimentos que durante um certo tempo sucedem diante de uma lente fotográfica e depois

reproduzia estes movimentos projetando as imagens sobre um anteparo (tela, parede), animando-os – H.O. parte de fragmentos para dar a idéia de totalidade.

Os cinco *block-experiments in cosmococa* (CC1 a CC5) – realizados com Neville d’Almeida em 1973 quando residia em Nova York – tiveram sua origem no *quase-cinema* de Jack Smith, artista *underground* americano. Nas palavras do próprio Hélio, a experiência de ter assistido a uma projeção de *slides* de Smith acompanhada de trilha sonora, foi crucial para ele. Em carta a Waly Salomão de 25 de abril de 1971¹⁷, Oiticica fala que Jack Smith mudava o projetor de lugar, cortando imagens, e fazendo-as ocuparem todo o ambiente. Tal procedimento dava a cada *slide* uma totalidade, transformando completamente a seqüência total.

A história do envolvimento de Lygia Pape com o cinema é um pouco diferente da de Hélio. Segundo a cronologia contida no livro *Gávea de Tocaia*, a artista vinha desde os anos 60 trabalhando não somente com realização e direção cinematográficas, como também fazendo cartazes para alguns filmes do Cinema Novo.

Seu primeiro filme intitulado *La Nouvelle Creation* (Anexo A, pg. 116) foi criado tendo em vista a participação no Festival de Montreal, no Canadá, em 1967. O filme deveria ter cinqüenta segundos de duração e ser realizado em uma linguagem universal. O tema do festival era “A Terra dos Homens”, baseado no livro homônimo de Saint Exupéry. O resultado foi um filme que é, na realidade, uma poesia visual, e Lygia saiu premiada.

Já *Eat me* (Anexo A, pg. 116), de 1975, foi produzido quando a artista criava os seus “objetos de sedução”, que questionavam o lugar e o papel da mulher na sociedade. Colocando o problema da manipulação pela mídia de imagens que incitam ao consumismo, o filme enfrenta o uso do erotismo como veículo de consumo.

¹⁷ Publicada no folder da mostra “Hélio Oiticica e a cena americana”, realizada no Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro em 1998-1999 com curadoria de Gloria Ferreira.

Enquanto que em Hélio, a inversão cinematográfica se dá no papel do espectador e na estrutura cinematográfica (exploração do frame, ao invés do filme ser continuamente montado, projeção em diferentes paredes e no teto ao invés de telão em sala de projeção, etc), no caso de Lygia Pape, a inversão se dá pela temática escolhida e também pelo fato de a montagem, muitas vezes, ser fragmentada e não-linear.

Em *La Nouvelle Creation*, de 1967, Lygia não usou roteiro. Apropriou-se de imagens da NASA sobre o primeiro vôo de um astronauta ao espaço e editou-as, de maneira a indicar a criação, o nascimento de um novo homem que alcança o espaço interplanetário. Esse filme fala ao Homem, sobre o (novo) Homem e sua (nova) condição enfatizando, assim, o dado humano, a preocupação com o indivíduo enquanto ser coletivo, habitante de uma e atuante numa congregação. Sob posse da Agência Espacial Norte-Americana, as imagens em preto-e-branco mostram um cosmonauta em evoluções no espaço, sem perder a ligação com a nave, mantida através de cabos. Lygia montou tais imagens, inserindo áudio e finalizando o filme usando o processo de viragem para que a tela ficasse toda vermelha. No mesmo momento, ouve-se um choro de bebê que simboliza “a nova criação” ou o nascimento desse “novo homem” que experimenta viver “sem a linha da terra ou da gravidade por baixo dos pés” (PEDROSA, 1986: 220). Percebe-se, portanto, que a preocupação da artista era com a criação de “espaços poéticos”. Em reportagem de Antonela Velasco de 29 de outubro de 1977 no jornal *A Notícia*, intitulada “Lygia Pape Cineasta”, é possível ver a artista falar da atuação de seu trabalho dentro do que ela convencionou chamar de espaço poético: “meu trabalho está dentro de um espaço do Homem, no sentido de atenuar as dificuldades que ele enfrenta”.

Em *Eat Me*, de 1975, Pape realiza o *close* de uma boca repleta de pedras coloridas, humo e saliva. A boca, em movimentos contínuos, incita imagens eróticas, uma vez que pode ser vista como um olho, uma vagina ou uma boca mesmo. Ao longo do filme, a frase “a gula ou a luxúria”

é repetida em diferentes línguas. Esse filme, feito à época em que a artista realizava a série “objetos de sedução”, tem uma montagem bastante interessante, que fornece um ritmo cada vez mais acelerado, o que aumenta a sua conotação sexual. A precisão dos cortes (matematicamente organizados) e a sedução pela luz dão ao filme uma exatidão de execução. Nas palavras da própria artista:

“A edição do filme é feita matematicamente, isto é, as partes do filme são cortadas na medida métrica a partir de um princípio: dividi o filme em duas partes, depois dividi a metade em outras duas e assim sucessivamente até o final, conseguindo uma pulsação que vai em um crescendo até o fim. Corta-se a imagem sem a preocupação de uma descrição do momento – somente um número determina o corte” (PUPPO & MADDA, 2002)¹⁸.

Montado da mesma maneira é o vídeo *Sedução III*, de 1999 que traz imagens de pessoas saindo da estação das barcas na Praça XV, no centro do Rio de Janeiro (Anexo A, pg. 112). A mesma imagem é repetida à exaustão, sendo que o ritmo e a velocidade vão aumentando cada vez mais, assim como em *Eat me*.

Se em *Eat me*, o sentido era frisar a conotação sexual, em *Sedução III*, apesar do título, o frenesi do vai e vem das pessoas diz respeito mais à correria dos homens nos dias atuais. É lógico, no entanto, que não podemos segregar os sentidos sensuais que o vídeo provoca e, inclusive estabelecer relações tanto com a obra *Vem / Vai* da série “Sedução II” também produzida em 1999 (Anexo A, pg. 117), quanto com o trabalho anterior *O homem e sua bainha* – realizado em 1975 – em que os atos de entrar em túneis, colocar as mãos nos bolsos, tocar a terra suscitavam interpretações sexuais.

Interessante também a inversão que Pape realiza ao fazer com que se chegue à pulsão, ao “gozo” através da assepsia matemática. Por meio da progressão geométrica utilizada nos cortes e

¹⁸ Lygia Pape em depoimento a Eugenio Puppo e Vera Madda, transcrito no catálogo da mostra “Cinema Marginal e suas fronteiras – filmes produzidos nas décadas de 60 e 70” realizada em 2002 no CCBB do Rio de Janeiro.

na montagem do filme e do vídeo, temos a aceleração de seu ritmo e a conseqüente acentuação de seu caráter erótico e sexual.

4.5 Herança Romântica?

A influência do Construtivismo sobre os dois artistas analisados é dada e já foi mencionada anteriormente. No entanto, também podemos pensar os mesmos como herdeiros de uma certa concepção romântica de arte e do uso que o Romantismo fez do fragmento, por exemplo. O conceito de herança, aqui, será entendido através de um viés antropofágico, visto que as “influências” sofridas foram profundamente culturalizadas e apropriadas para construir algo profundamente novo. Roberto Côrrea em seu livro *Modos de Saber, Modos de Adoecer*, enuncia que Nietzsche já teria alertado para o perigo de intoxicação do sentido histórico, ao falar das necessidades de esquecimento. Para o autor:

“O lembrar permanentemente será como estar em eterna vigília, e o sono é fundamental para revigorar as forças. Muitas vezes é necessário esquecer o passado para que não nos tornemos *coveiros do presente*. Necessário também não sucumbirmos por excesso de devir, para que não nos imobilizemos”. (CÔRREA DOS SANTOS, 1999: 72).

Alguns filmes de Lygia Pape ao invés de explorarem a narrativa, cultivam o uso do fragmento (como totalidade) fazendo com que as imagens pareçam um caleidoscópio, e fazendo-as funcionar mais como experiências poéticas. O uso da matemática na montagem como critério de fragmentação cinematográfica, aponta para a adoção da geometria e suas múltiplas, infinitas possibilidades. A quebra da seqüencialidade e a progressão dos cortes que respeitam os intervalos matemáticos propostos pela artista fornecem um ritmo e uma pulsação quase musicais ao filme.

As *cosmococas* colocam problemas de ordem estrutural para a linguagem cinematográfica, visto que não se constituem exatamente em cinema. São, ao contrário, *quase-cinema*, visto que seu movimento provém da projeção de *slides* posicionados em diversos carrosséis e projetores espalhados em diferentes pontos. Dessa forma, as idéias de fragmento e de descontinuidade também estão presentes nos *bloco-experiências*. A própria idéia de bloco abole qualquer noção de linearidade ou narrativa. Assim, essas instalações multimídia e seus ambientes imersivos ao mesmo tempo em que incorporam a linguagem do cinema, colocam-na em interrogação. Nos *quasi cinema* não há montagem, mas sim uma espécie de “plano-sequência esfoliado” (ANDRADE, 1999: 106). Determinada situação é registrada em diapositivos, mostrando mais ou menos em seqüência a ação, que transforma a imagem, desempenhada por Hélio e Neville. Nas palavras do próprio Oiticica:

“fragmentado enquanto todo: como imaginar q o cinema pudesse vir a ser algo q não seqüência e constância do fluir temporal: constância verbo-voco-visual:???: yeah: eis a questão”¹⁹

Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy no texto “A Exigência Fragmentária” nos falam da importância do fragmento para o Romantismo Alemão e da caracterização do fragmento como gênero romântico por excelência. O Romantismo teria posto em jogo um outro modelo de obra ou haveria colocado em obra um modo diferente de constituição; para tal, utilizou-se muitas vezes de fragmentos, explorando a unidade e a totalidade nele contidas. Segundo os autores:

“Com o fragmento, os Românticos recolhem de fato uma herança, a herança de um gênero que se pode caracterizar, pelo menos do exterior, por três traços: o relativo inacabamento (“ensaio”) ou ausência de desenvolvimento discursivo (“pensamento”) de cada uma de suas peças; a variedade e a mistura dos objetos que podem ser tratados por um mesmo conjunto de peças; a unidade do conjunto, por outro lado, como constituída de certa maneira fora da obra, no sujeito que se dá a ver aí ou no juízo fornecido por suas máximas” (LACOUÉ-LABARTHE & NANCY, 2004: 69).

¹⁹ Catálogo da exposição “HO bloco-experiências in cosmococa-programa in progress. CC5 ‘Hendrix War’ com Neville D’Almeida, New York 1973”, realizada entre 10 e 30 de maio de 1994 na Galeria São Paulo. Trecho retirado de texto escrito em 8 de março de 1974, contido na página 14 do referido catálogo.

O fragmento como propósito determinado e buscado assume e transfigura, assim, o acidental e o involuntário da fragmentação. Tal abertura ao imprevisível é de fundamental importância, visto que esse caráter de provisoriedade, essa identificação do fragmento com a noção de projeto e do *work in progress* seria a sua qualidade mais admirável já que ao pôr o singular na totalidade, o fragmento seria identificado com um processo e não com um estado. A totalidade fragmentária, por outro lado, não pode ser situada em nenhum ponto: ela está simultaneamente no todo e na parte, cada fragmento valendo por si só em sua individualidade acabada (Op. Cit. Pg. 74). Inferre-se da mesma maneira que o todo não é a soma das partes, mas a co-aparição das partes enquanto co-presença e que a totalidade está em toda parte.

Longe de encenar a dispersão ou o despedaçamento da obra, o fragmento romântico inscreve a sua pluralidade como protótipo da obra total, infinita e assim surge uma espécie de improvisação, de *work in progress*, que enfatiza uma incessante busca do Absoluto. Segundo os autores franceses, o fragmento romântico ratificaria e instalaria a figura do artista como autor e criador, uma vez que ele seria a matéria oferecida ao criador de um mundo, cabendo-lhe, portanto, o poder de ordenação desse caos imanente. Sabemos quão cara é a categoria do autor para Pape e Oiticica e por mais que muitas vezes propusessem trabalhos que pudessem ser reproduzidos – dividindo, assim, a autoria com os participantes - os artistas não abdicavam de sua subjetividade e interioridade, nem das dos espectadores. Consequentemente, lidavam com o objeto enquanto mediação entre sujeitos e por mais libertárias que pudessem soar suas proposições, não abriam mão de “ordenar o caos”, fornecendo scripts, roteiros de ação, pois acreditavam no processo inventivo, na “busca do poema” (PAPE in NAME, 2002: s/p.). Nas palavras de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy:

“O que deve, antes de mais nada, ser entendido como genialidade do fragmento, genialidade poética da produção no instante, na luminosidade do relâmpago, da forma acabada do Sistema no seio do inacabamento do Caos”. (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 2004: 86)

Walter Benjamin também explorou bastante a escrita fragmentária, com um objetivo claro de ligar a transcendência à imanência, numa espécie de materialismo messiânico. Abordando a experiência para além do racional, Benjamin rejeitou o conceito estruturado e mediado da “totalidade” em favor de uma mutável “constelação em que a relação entre os objetos e a perspectiva do espectador está sempre em estado de fluxo” (BRONNER, 1997: 161).

Segundo o estudioso da Teoria Crítica Stephen Eric Bronner, Benjamin exploraria em dialética as possibilidades materialista e messiânica:

“(…) De fato, apesar de toda a ênfase no fragmentário e no singular, ambas as tendências procuram uma harmonia perdida para o mundo moderno”. “(…) uma hermenêutica messiânica dá inteireza ou coesão ao que se tornou fragmentário e redime o sofrimento do passado” (BRONNER, 1997: 165 e 168, respectivamente)

A partir de tal consideração, poderíamos aplicar as contribuições do próprio Benjamin acerca das experiências com substâncias psicoativas e inferir outro ponto de contato que surge da procura pela extraordinariedade e pelo Absoluto no comum e no trivial, enfatizada, inclusive, pelas experiências de Oiticica com a cocaína. Essa busca de um entorpecimento, de uma experiência metafísica conseguida por uma experimentação física, concreta ou material apontaria para um tipo de devaneio muito peculiar.

Hélio, em suas *cosmococas*, apropria-se de ícones da cultura para redesenhar suas silhuetas com fileiras de cocaína. *CC1 “Trashiscapes”* traz imagens do cineasta Luis Buñuel, da capa de um disco do músico Frank Zappa e de pessoas vestindo parangolés. Ao som de Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga, o público pode deitar-se em colchões que estão espalhados pelo chão de uma sala toda escura, lixar as unhas e visualizar a projeção em duas paredes diferentes (Anexo A, pg. 117); em *CC2 “Onobject”*, a cantora e artista Yoko Ono pode ser vista e ouvida e o próprio som do carrossel do projetor soa como música para os ouvidos (Anexo A. pg. 117); *CC3 “Maileryn”* tem, já no título, uma mistura: Norman Mailer escreveu um livro em

homenagem à atriz Marilyn Monroe e foi através de tal livro que os artistas prestaram a sua homenagem ao mito Marilyn. Um chão de vinil cobre ondas de areia e há, ainda, balões coloridos espalhados pela sala de exposição, enquanto o som fica por conta da diva peruana Ymma Sumac (Anexo A, pg. 118); *CC4 “Nocagions”* traz trilha sonora e imagens de disco e escritos de John Cage projetadas em duas paredes e conta, ainda, com uma piscina, de onde os espectadores podem assistir à projeção, sendo que essa paixão pelo músico John Cage apontaria a abertura para o reino da indeterminação e para a total liberdade de invenção (Anexo A, pg. 118); em *CC5 “Hendrix War”*, as projeções de Jimi Hendrix cobrem toda a sala, inclusive o teto, e há redes, além do *soundtrack* ficar por conta do próprio guitarrista (Anexo A, pg. 118).

O artista Luis Andrade, no texto em que analisa a *CC3*, dedicada à Marilyn, afirma que a *cosmococa* seria “algo sintomático de sua época, quando a Arte também apresentou suas credenciais ao universo da manipulação de imagens, do qual é construção simbólica” (ANDRADE, 1999: 108). E, caso fosse apenas *blague*, como quis HO em texto da época, isso não excluiria as reverberações de sentido que ela alcança, já que Duchamp já teria nos indicado com clareza o sentido desse tipo de brincadeira.

As *cosmococas* de Neville d’Almeida e Hélio Oiticica proporcionam, ainda, uma espécie de contágio – artístico, cultural, técnico, autoral e social – ou, melhor dizendo, um cruzamento entre diferentes referências e “citações”, o que acentuaria o seu caráter transgressor e polissêmico.

Trabalhando com a uma noção fortemente desarticuladora que é a do êxtase, a obra ultrapassa questões formais e estruturais causando uma inversão romântica: o uso de drogas para realizar desenhos. O êxtase é incitado quer pelo aparecimento literal da droga – que coloca a questão de seu uso na multiplicação de sensações –, quer pelas projeções no teto que incitam

sensações de graça e fervor, sentimentos esses muito explorados por religiões que abarrotam as cúpulas e os tetos de suas igrejas e templos com imagens fortes.

Segundo Luis Andrade, “a presença de elementos da cultura de massa, apresentados sob a forma de um **cinema adulterado**, confere à obra a qualidade de diagnóstico dessa cultura e sua **constituição**” (Op. Cit. Pg. 109), ou ainda, “seu dispositivo brechtiano de evidenciar a ausência de ilusão e dizer que estamos todos aqui e agora esclarece o seguinte: isto aqui é espetáculo, mas não deixou de ser vida **real**” (Op. Cit. Pg. 108).

A abordagem dessas obras de Neville e Hélio com ênfase na opção pelo uso da cocaína apenas como pigmento branco, seria um equívoco formalista, dado o sentido libertário que a mesma possuía nos anos 1970. Mas também seria redutor se encarássemos as *cosmococas* apenas como apologia ao assunto. A articulação conceitual e não-episódica da substância com as instâncias significativas das obras é um agravante que faz com que não percamos de vista a sua utilização como agente de ampliação da consciência. Ou, nas poéticas palavras de Luis Andrade, “ao processo emancipatório dos objetos com que a arte deste século se viu às voltas, a CC (...) acrescentou a droga. Isso, com toda a carga alusiva aos estados de alteração da matéria, tão caros às imagens plásmicas. Uma Via-Láctea às avessas: *Cosmococa*” (Op. Cit. Pg. 112). A arte, então, como queria o próprio Walter Benjamin, aparece como uma espécie de propiciadora de uma “iluminação profana” (BENJAMIN, 1994: 23).

Segundo Benjamin, tal iluminação seria de inspiração materialista e antropológica, podendo o haxixe, o ópio e outras drogas servirem de introdução. A tentativa de devassar o mistério, assim, só se torna possível quando o encontramos no cotidiano e é assim que Benjamin, Oiticica e Pape tentam apresentar uma narrativa grandiosa mesmo que feita sobre bases fragmentárias: tal fato apenas enfatiza o desejo de ligar a transcendência à imanência e de tentar explodir a imanência do presente, criando constelações de imagens ambíguas e mesmo dialéticas.

Outra questão importantíssima é que o *programa in progress* foi realizado em parceria com o cineasta Neville d’Almeida, outra prova de sua “horizontalidade”, de sua proposição não-hierárquica. Mas, por mais estranho que pareça, a contribuição de Neville foi em relação aos desenhos feitos com cocaína e quem fez o registro fotográfico foi Hélio Oiticica. Porém, os diapositivos não seriam “fotos dos arranjos de Neville”²⁰, mas simultâneos a eles. Diferente da divisão roteirista / diretor / produtor do cinema industrial, Oiticica e Neville têm uma experiência radial, de parceria e co-autoria.

O fato de Lygia ter optado pelo formato do curta-metragem, mais simples, fácil e barato de se realizar, e Hélio ter escolhido trabalhar com *slides*, também de barata e relativamente simples reprodução, nos coloca algumas questões. Walter Benjamin em seu ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* sugere que os conceitos tradicionais de criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo caem por terra numa era em que a obra-de-arte pode ser tecnicamente reproduzida. Enquanto Lygia realizou inúmeros filmes, Hélio deixou tudo prescrito e organizado, o que facilitaria a pesquisa e a difusão dessas obras. A incoerência é que justamente esse viés de sua produção é pouquíssimo difundido, que dirá explorado e estudado, apesar de a intencionalidade dos artistas ser justamente oposta a isso. Nas palavras de Pape: “O super 8 é realmente uma nova linguagem, principalmente quando também está livre de um envolvimento mais comercial com o sistema. É a única fonte de invenção, hoje”.²¹ Ou seja, novamente o distanciamento em relação a um mercado e a recusa do lado comercial da arte apontam para uma fonte romântica de valorização da experimentação e da constituição do processo criativo como uma espécie de “laboratório”.

²⁰ Ver catálogo da exposição “HO bloco-experiências in cosmococa-programa in progress. CC5 ‘Hendrix War’ com Neville D’Almeida, New York 1973”, realizada entre 10 e 30 de maio de 1994 na Galeria São Paulo. Pg. 11.

²¹ PAPE, Lygia no catálogo da “Expoprojeção 73”. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973 apud CANONGIA, Lígia & FERREIRA, Gloria. *Artecinema. Filmes experimentais / filmes de artistas plásticos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2 a 14 de dezembro de 1997.

O entusiasmo com a linguagem cinematográfica por parte de Lygia Pape e Hélio Oiticica também pode ser justificado pelo fato de as imagens obtidas através de procedimentos tecnológicos estarem sendo muito utilizadas a partir do final dos anos 1960 e começo da década de 1970. A opção por tais procedimentos não é gratuita, mas implica posicionamentos ideológicos bem demarcados. Uma questão refere-se ao fato de que a fotografia, por exemplo, questionava tanto a idéia de obra única, pela sua possibilidade de reprodução, como a idéia de aura, uma vez que em determinados casos a foto passou a substituir a presença literal da obra “original”.

Em seu livro *The World Viewed*, o filósofo norte-americano Stanley Cavell traça reflexões sobre a ontologia do filme. No capítulo intitulado “*Automatism*”, o autor trabalha a noção de uma “improvisação” por parte da mecânica da câmera. O automatismo envolveria a relação entre o suporte técnico ou material e as convenções com as quais um gênero particular envolve, articula ou trabalha em tal meio. Sendo assim, qualquer suporte teria uma pluralidade interna própria e uma certa maleabilidade.

Outro pensador a trabalhar tal questão foi Walter Benjamin em sua *Pequena História da Fotografia*. Nesse texto, Benjamin fala de uma espécie de “inconsciente ótico” capaz de ser apreendido pelas câmeras fotográficas, e apenas por elas, principalmente pelo fato de se tratar de acontecimentos tão minúsculos e inapreensíveis pela visão humana, ou mesmo por serem fruto do acaso. Desenvolvendo o conceito de “inconsciente ótico”, o autor assinala de forma clara e precisa as modificações trazidas pela fotografia à percepção humana, visto que nós não faríamos nenhuma idéia, diz Benjamin, da “atitude de um homem na exata fração de segundo em que ele dá um passo”, ou do que “se passa verdadeiramente entre a mão e o metal” no gesto de pegar um isqueiro ou uma colher que nos é aproximadamente familiar. Mas a fotografia, diz, através de seus inúmeros recursos auxiliares, como câmara lenta e ampliação, nos mostra este segredo: “ela

nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional" (BENJAMIN, 1994: 94). Ou ainda, “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente”. Assim, Walter Benjamin constata a capacidade de a fotografia revelar “aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas” (Op. Cit. Pg. 94).

Vilém Flusser também trata a questão da especificidade dos *aparelhos* em sua dialética interna de produção de *tecnoimagens* e de suas possibilidades de automatismo. Para o filósofo tcheco, as *tecnoimagens* (produzidas por instrumentos) diferem-se das imagens tradicionais, produzidas por homens:

“O pintor coloca símbolos em superfície, a fim de significar determinada cena. Os aparelhos são caixas pretas que são programadas para devorarem sintomas de cenas, e para vomitarem tais sintomas em forma de imagens. Os aparelhos transcodem sintomas em imagens”. (FLUSSER, 1983: 101)

Ainda segundo Vilém Flusser, ser fotógrafo não é ter profissão como as outras, pois este concentra o interesse do fazer no instrumento, e não mais na obra. E isto por duas razões distintas: porque a máquina fotográfica é um tipo novo de instrumento, e porque a fotografia é um tipo novo de obra. Assim, usando “meios frios”, próprios do presente tecnológico, tornara-se comum que artistas como Pape e Oiticica se apropriassem de imagens de segunda geração para fazer arte (CHIARELLI in BASBAUM, 2001: 257).

Hélio Oiticica e Lygia Pape utilizam imagens do “banco de dados” que a realidade oferece para, a partir daí criarem a sua própria retórica. O uso de procedimentos “extra-artísticos” na arte passa a ser comum a partir da década de 1960. Diferentes correntes e grupos

(Neoconcretismo, arte conceitual, arte povera, minimalismo, etc), cada qual a seu modo, passaram a questionar o lugar do objeto, do material e do fazer artístico.

A realização do filme *La Nouvelle Creation* foi possível graças à apropriação, por Lygia Pape, de imagens do primeiro vôo de um astronauta ao espaço. Já *Eat me* só foi possível graças à constatação da existência de posições paternalistas, que fazem da mulher e do erotismo, objetos de consumo. A artista, para criticar tal realidade, apoderou-se temática ou alegoricamente dela, criando uma atmosfera erótica apenas a partir da imagem de uma boca em *close*, que mais parece uma vagina, ou um olho.

Em *Catiti Catiti* ela se apropria das imagens do jogo de xadrez de Marcel Duchamp, somando-as às filmagens que ela realizou com sua câmera e, abolindo os procedimentos-padrão de realização cinematográfica, Lygia normalmente trabalha sozinha ou com uma equipe super reduzida, envolvendo amigos e artistas na produção do filme. Outros filmes da artista tiveram o próprio Hélio como narrador (*O Guarda Chuva Vermelho*) ou outros artistas como atores (Antonio Manuel, Jackson Ribeiro, Lygia Clark e Waly Salomão em *Wampirou*) e, como já foi anteriormente citado, tal fato era bastante comum nos anos 1960 e 1970. Lygia também realizou cartazes para filmes de Cacá Diegues (*Ganga Zumba*), de Nelson Pereira dos Santos (*Mandacaru Vermelho e Vidas Secas*), entre outros.

Em 1963, convidada por Cosme Alves Neto – responsável pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro –, a artista realiza a vinheta de apresentação dos filmes que passariam no Cine Paissandu. Com apenas 20 segundos de duração, o filme coloca as sílabas CI NE MA TE CA separadas com fotos, cada uma com um significado determinado. O letreiro do MAM aparece algumas vezes piscando e quando ele entra, ouve-se também um boi mugindo “maaaaaamm, maaaammmmm...”.

4.6 Seja marginal, seja herói²²

O trânsito entre as diferentes linguagens artísticas era comum nos anos 1960 e 1970 no Brasil. O cenário cultural colocava limites, o que incentivava a criação de parcerias e colaborações. Sendo assim, artistas visuais atuavam ou colaboravam com cineastas na realização de filmes e cartazes, poetas e músicos firmavam parcerias com artistas, e assim por diante. A tomada de posição “udigrúdi” só veio salientar tais procedimentos. O termo “udigrúdi” é a adaptação nacional do “underground”, utilizado para definir um cinema feito com poucos recursos e longe dos padrões considerados “de qualidade”, em geral ditados pela grande indústria. Essa movimentação de negar a arte como função e como valor econômico e financeiro, enfatiza o “udigrúdi” como tendência à redução a uma atitude *underground*. Segundo a historiadora da arte Sheila Cabo, essa desmistificação de valores era contundente porque vinha no bojo das reações contra a repressão violenta instaurada a partir de 1969, o que contribuiu na formação de alguns artistas como “marginais sociais”, inclusive pelo uso de drogas ou pela ação política (CABO in BASBAUM, 2001: 105). Inúmeras iniciativas foram tomadas e diversos núcleos de atuação foram criados, o que aumentou o comprometimento de artistas e intelectuais e sua crença utópica e romântica na possibilidade de uma sociedade transformada por eles.

Seja pelo uso da droga, seja pela construção de uma não-linearidade cinematográfica, os artistas ostentam a sua filiação romântica ao optarem pela fragmentação, entendendo o estilhaço e a faísca como totalidades e a esfoliação como legítimo processo criativo. Ainda com o agravante da ditadura no país, tal opção foi levada ao extremo, ao fazer com que a tomada de posições

²² Palavras de ordem contidas no estandarte que Hélio Oiticica apresenta em 1968, na manifestação realizada em conjunto com outros artistas na Praça General Osório, em Ipanema, Rio. No estandarte está impresso, além do *slogan*, a foto do famoso bandido e amigo de H.O. Cara de Cavalo, morto pela polícia (ver Anexo A, pg. 108).

político-ideológicas colocasse os artistas como verdadeiros marginais, salientando, assim, a visão romântica de um artista *gauche* e incompreendido, apartado da sociedade, quer por exílio, quer por atitudes subversivas, ou pelo seu distanciamento frente ao mercado.

Ligia Canongia e Gloria Ferreira²³ nos falam que os anos 1960 e 1970 foram particularmente férteis e inovadores em relação ao cinema independente. Nessa época, viu-se surgir diversas experimentações com a linguagem cinematográfica e os artistas, cada vez mais, buscavam o cinema enquanto novo suporte. Para eles, tratava-se de explorar distintos modelos de organização e investir em outra dinâmica, capaz de imprimir novo ritmo a suas imagens. O cinema, assim como a fotografia, tornou-se meio de investigação do real e de suas condições de representação. A fusão entre cinema e artes plásticas ou entre o cinema e as múltiplas e experimentais formas com que pode ser manipulado aponta para a expansão do espaço de intervenção do artista e estabelece novos mecanismos de conhecimento do campo visível e de extensão do potencial do meio.

Seja pela exploração da imagem como potencialidade em si, pelo abrir mão de qualquer ranço narrativo-literário ou pela abolição do roteiro, os (anti / quasi) filmes de Hélio Oiticica e de Lygia Pape são amostras de invenção e liberdade e, assim, fazem de sua aproximação em relação ao cinema uma fonte poética e política. Como queriam os próprios artistas, suas experiências tornaram-se, antes de tudo, **quasi**-cinema e **anti**-filmes. Sua contemporaneidade está justamente nessas negações e anterioridades, nesse esgarçamento da linguagem cinematográfica: são **anti** ou **quase**, mas não exata ou simplesmente cinema. Para isso, colocam o fragmento, a imagem parada, o corte “gratuito” ou abstrato, o barulho do equipamento, o ritmo da montagem como valores em si e como dados primários e imprescindíveis na / da construção cinematográfica.

²³ CANONGIA, Ligia & FERREIRA, Gloria. *Artecinema. Filmes experimentais / filmes de artistas plásticos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2 a 14 de dezembro de 1997.

Segundo Lygia Pape: “marginal era o ato revolucionário de invenção, uma nova realidade, o mundo como mudança, o erro como aventura e descoberta da liberdade: filmes de 10 segundos, 20 segundos... o anti-filme” (PUPPO & MADDA, 2002: s/p.).

Dessa maneira, tanto através de uma negação, quanto de uma anterioridade, o que vemos é uma tentativa de abordar o inabordável, numa abertura a caminhos transversais e inexplorados. Enquanto Lygia Pape usa o corte matemático para criar o ritmo erótico e faz filmes extremamente curtos para enfatizar a duração, Hélio Oiticica usa projeções de imagens estáticas e desloca o movimento para a sucessão de imagens no ambiente, de maneira a chamar a atenção para a questão da fragmentação cinematográfica. Seja como for, o que vemos é uma expectativa esgarçada de afirmação e consolidação [transversa] de uma linguagem-cinema, quiçá de uma linguagem-Brasil.

Assim, as experiências cinematográficas de Hélio Oiticica e Lygia Pape são emblemas e sintomas, ao mesmo tempo em que colocam em xeque certos padrões e arquétipos: o cosmonauta aludindo à conquista do espaço pelo homem, os ícones da cultura pop, o consumo, o sexismo, a pilhagem são algumas das imagens abordadas e postas em questão. O uso de procedimentos de inferência como o da metonímia para apreensão do todo pela parte (a boca e a sensualidade como metáforas do consumo, da exploração pela mídia) ou de *make-up* e re-semantização das imagens só vêm salientar a força e a presença do envolvimento desses artistas com o cinema e a relevância, ainda hoje, desses planos e tomadas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dissertação partiu de conversações e fricções entre as poéticas de Hélio Oiticica e de Lygia Pape, fosse para frisar semelhanças, ou para acentuar diferenças. Sendo assim, buscou-se apontar as aproximações e as divergências entre as duas linguagens. Uma das questões que permeou todas as análises foi a existência de conflitos que interferiram e mesmo nortearam a produção dos citados artistas.

Advindos de uma realidade refratária e mesmo apocalíptica, Pape e Oiticica optaram por um viés altamente experimental de produção e seu caráter político configurou-se através da negação do que estava instituído e da confiança e engajamento na jovialidade brasileira, como possibilidades de escrita de uma ou mais histórias, mesmo que para isso tivessem que herdar e deglutir influências estrangeiras.

Desse modo, os artistas brasileiros tiraram proveito da adversidade local para atuarem ética e esteticamente, engajando-se na constituição de uma linguagem-Brasil. Seja pela subversão e esgarçamento dos suportes artísticos tradicionais - pois esses poderiam engessar a capacidade inventiva -, seja pela ampliação do conceito de subjetividade - rumo a uma visada mais sensorial ou à noção de coletividade -, o que vimos foi uma atuação comprometida não somente com a consolidação de vocabulários plásticos, mas também com a confecção e a escrita de um Brasil.

Apesar de a formatação acadêmica exigir recortes, tentamos demonstrar que essas questões que permearem subterraneamente todo o texto não excluíram a exploração de conceitos-chave - que não surgiram externamente, mas que foram suscitados pelos próprios trabalhos.

O primeiro capítulo intitulou-se “O Apocalipse como Hipótese” e nele foram postas as discussões acerca do interesse antropológico dos artistas e sua possível aproximação com o historiador da arte Aby Warburg, sua visão visceral de Arte e seu entendimento da dança e do movimento. Também compuseram a discussão sobre a existência de hipóteses mesmo perante o “Apocalipse”, além dos próprios artistas, os teóricos Stanley Cavell, Vilém Flusser e o crítico Guy Brett. Nesse sentido, objetivou-se demonstrar como a adversidade foi não somente palavra de ordem, como grão de força para a atuação de Pape e Oiticica.

A pertinência do engajamento perante esse outro, anteriormente referido, no entanto, apontou para a desierarquização e inversão - quiçá indistinção - entre os papéis do artista e do espectador, numa espécie de divisão da autoria, e esse foi um dos pontos levantados pelo segundo capítulo intitulado “Experimentar o experimental”. Em tal tópico, a idéia de uma subjetividade ampliada foi respaldada pela figura conceitual de um “sujeito lírico fora de si” (Michel Collot) e pela possibilidade de consolidação da escrita em primeira pessoa do plural. Também foram desenvolvidas as análises acerca das possibilidades de abrigo e proteção que obras como os *parangolés* e o *divisor* fornecem em contrapartida a tão referida adversidade enfrentada pelos artistas. Além do mais, as oposições sociabilidade X solidão, individual X coletivo, dentro X fora, destrinchadas ao longo do texto, apontaram para a possibilidade de encararmos as produções de Hélio e de Lygia como ambivalentes.

O terceiro capítulo intitulado “por que cinema?” deteve-se sobre a contraposição entre os filmes, vídeos e outras experiências cinematográficas de Pape e Oiticica e séries de obras referidas anteriormente. Para isso, foram valorizados os aspectos que subvertem a estrutura cinematográfica tradicional, seja na opção pelo fragmento ao invés da narrativa, seja pela imagem parada, pelo barulho do equipamento ou pela projeção em diferentes paredes e no teto. Também foi sugerida uma filiação romântica, para além da herança construtiva, seja na posição de

“marginal” que em alguns casos os artistas assumiram ou pelo uso da droga para a realização de trabalhos, seja nessa valorização do fragmento como totalidade, ou ainda na sua abertura ao imprevisível e ao inabordável. Além das discussões novas a que se propôs, o capítulo funcionou como uma espécie de síntese de questões postas anteriormente, tais como as de cor, luz e movimento, ao apontar a preocupação dos artistas com tais problemas na realização de suas experiências cinematográficas.

A partir de tal convergência, torna-se necessário finalizar, (mesmo que provisória e momentaneamente como gostariam os artistas analisados), e para tal usaremos algumas palavras do próprio Hélio Oiticica:

“No Brasil no submundo algo nasce germina culmina
ou é fulminado como fênix nasce da própria cinza”²⁴ ...

²⁴ OITICICA, Hélio. “Subterrânia”, Londres, 21 de setembro de 1969. In *Aspiro Ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. Pg. 125.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Luis. “Quase Cinema, Block-Experiments in Cosmococa. CC 3: Maileryn. A Fragrância Narcótica da Arte”. In *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ*. Rio de Janeiro, ano VI, nº 6, 1999.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Os paraísos artificiais*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

BENJAMIN, Walter. “Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque”. Apresentação de Yves-Alain Bois. In *La Part de l'Oeil*, nº6, 1990.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRETT, Guy. *Brasil Experimental*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

_____. “Ronaldo Brito conversa com Ricardo Basbaum, Roberto Conduru, Sheila Cabo e Vera Beatriz Siqueira”. In *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*, nº 7, ano 6, dez. 2005.

BRONNER, Stephen Eric. “Recuperando fragmentos: sobre o materialismo messiânico de Walter Benjamin”. In *Da Teoria Crítica e Seus Teóricos*. Campinas: Papyrus, 1997.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CABO, Sheila. “Barrio: a morte da arte como totalidade”. In BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira – texturas dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CANONGIA, Ligia. “Quase cinema”. In *Cadernos de Textos nº 2*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

_____. & FERREIRA, Glória. Catálogo da mostra *Artecinema. Filmes experimentais / filmes de artistas plásticos*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2 a 14 de dezembro de 1997.

CARNEIRO, Lúcia e PRADILLA, Ileana. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Coleção Palavra do Artista, 1998.

CAVELL, Stanley. *Esta América Nova, Ainda Inabordável*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Massachusetts e Londres: Harvard University Press e Cambridge, 1979.

CHIARELLI, Tadeu. “Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea”. In BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira – texturas dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

Cinema Marginal e suas fronteiras – filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. Depoimento de Lygia Pape a PUPPO, Eugenio e MADDA, Vera, transcrito no catálogo da mostra realizada em 2002 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal – a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2005.

COLLOT, Michel. “O Sujeito-lírico fora de si”. Tradução de Alberto Pucheu. In *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ*. Rio de Janeiro: 7 Letras, ano VIII, n. 11, 2004.

Cosmococa Programa in Progress. Folder da exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 27 de abril e 01 de junho de 2003.

CÔRREA DOS SANTOS, Roberto. *Modos de Saber, Modos de Adoecer*. Belo Horizonte: Ufmg, 1999.

DACOSTA, Cláudio. “Hélio Oiticica e a Morte do Cinema”. In *Arte & Ensaio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ*. Ano VI, nº 6, 1999.

DANTO, Arthur. *Após o fim da Arte*. São Paulo: Odysseus Editora e EDUSP, 2006.

DE DUVE, Thierry. “Andy Warhol, or The Machine Perfect”. In *October 48*, Primavera de 1989.

DE MORAES, Angélica. “Um manto tupinambá reflete a devoração do índio”. In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30 de abril de 2000. Caderno 2 / Cultura.

DE QUEIROZ, Maria José. *A literatura alucinada*. Rio de Janeiro: Atheneu Cultura, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Savoir-Mouvement (L’Homme que parlait aux papillons)”. In MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l’Image en Mouvement*. Paris: Macula, 1998.

DOCTORS, Márcio. “Lygia Pape”. In *Galeria: Revista de Arte*, São Paulo, n. 16, 1989.

EMERSON, Ralph Waldo. “Experiência”, 1844. In CAVELL, Stanley. *Esta América Nova, Ainda Inabordável*. São Paulo: Editora 34, 1997.

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

FERREIRA, Gloria. *Hélio Oiticica e a Cena Americana*. Folder da exposição realizada no Centro de Arte Hélio Oiticica em 1998-1999.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas 1964 – 74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *Pós-História*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. In *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ*. Ano XII, nº 12, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. *A Atualidade do Belo. A Arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GUINLE FILHO, Jorge. “A última entrevista de Hélio Oiticica”. In *Interview*, Rio de Janeiro, abril 1980.

GULLAR, Ferreira. “Teoria do Não-Objeto”. In COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal – a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2005.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

Hélio Oiticica bloco-experiências in cosmococa - programa in progress CC 5 “Hendrix War” com Neville D’Almeida, New York, 1973. Catálogo da exposição realizada na Galeria São Paulo de 10 a 30 de maio de 1994.

HERKENHOFF, Paulo. “Lygia Pape – Fragmentos”. In catálogo da exposição *Lygia Pape*. Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, maio de 1995.

IVERSEN, Margaret. “Retrieving Warburg’s Tradition”. In PREZIOSI, Donald (editor). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: Editora da UFPR, 1998.

KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 2000.

_____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. “A Exigência Fragmentária”. In *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ*. Ano VIII, nº 10, 2004.

MATTAR, Denise. *Lygia Pape: intrinsecamente anarquista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará / Prefeitura, 2003.

MICHAUD, Philippe-Alain. “Introduction”. In *Aby Warburg et l’Image en Mouvement*. Paris: Macula, 1998.

MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente: O corpo é o motor da obra”. In BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2001.

MOTTA, Marcus Alexandre. “Recoleccionar Opostos – O Livro Antepimeiro da História do Futuro de Antônio Vieira”. In MALEVAL, Maria do Amparo Tavares / PORTUGAL, Francisco Salinas. *Estudos Galego-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, dez. 2003.

NAME, Daniela. “Estou em busca do poema”. Entrevista Lygia Pape. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 2001.

NAVES, Rodrigo. “Um Azar Histórico. Desencontros entre Moderno e Contemporâneo na Arte Brasileira”. In *Novos Estudos*, nº 64, São Paulo, novembro de 2002.

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

_____. “Manifesto Caju”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 de fevereiro de 1992.

_____. “Brasil diarréia”. In *Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos 1: O Moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. “Experimentar o experimental”. In catálogo da exposição *Grupo Frente e Metaesquemas*. Galeria São Paulo, 20 de março a 21 de abril de 1989.

_____. *O q faço é música*. Catálogo da exposição realizada na Galeria de Arte São Paulo em 1986. Contém depoimento Hélio Oiticica e textos de Mário Pedrosa e Guy Brett.

PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

_____. “Morar na cor”. In *Arquitetura Revista*. Publicação semestral do Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU / UFRJ. Vol. 6, 1988.

_____. *Catiti-Catiti, na terra dos Brasis*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Departamento de Filosofia: Rio de Janeiro, 1980 (dissertação de mestrado).

PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RAMOS, Nuno. “À Espera de um Sol”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de julho de 2001.

RODRIGUES DA SILVA, Renato. “Os parangolés de Hélio Oiticica ou a arte da transgressão”. *Revista USP*, São Paulo, nº 57, março / maio 2003.

ROSENBERG, Harold. “Desestetização”. In BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996. (Perfis do Rio; 8).

SALZSTEIN, Sonia. “Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública”. São Paulo: *Novos Estudos CEBRAP*, v. 50, 1998.

_____. “Autonomia e subjetividade na obra de Hélio Oiticica”. São Paulo: *Novos Estudos CEBRAP*, v. 41, 1995.

SUNDELL, Margaret. “Hélio Oiticica ‘Quasi-Cinemas’”. In *Artforum*, fevereiro de 2002.

VELASCO, Suzana. “Imagens para ver com o corpo”. *O Globo*, 10 de setembro de 2005.

VELASCO, Antonela. “Lygia Pape Cineasta”. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1977.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. “Transitoriedade”. Catálogo da exposição *Lygia Pape* realizada no Centro Cultural São Paulo entre 08 de outubro e 10 de novembro de 1996.

VIANNA, Hermano. “Não quero que a vida me faça de otário!”. In VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

ZILIO, Carlos. “Da Antropofagia à Tropicália”. In *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

WARBURG, Aby. “Images from the Region of the Pueblo Indians of North America”. In PREZIOSI, Donald (editor). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998.

_____. “Notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen sur ‘le rituel du serpent’”. In MICHAUD, Philippe-Alain. In *Aby Warburg et l’Image en Mouvement*. Paris: Macula, 1998.

Filmes e Vídeos

GAITÁN, Paula. *Lygia Pape*. 1990. 43 minutos. Série RIOARTE vídeo.

BONISSON, Marcos. *Heliophonia*. 2002. 17 minutos.

CARDOSO, Ivan. *Heliorama*. 2004. 14 minutos.

_____. *H.O.* 1979. 13 minutos.

OITICICA FILHO, César. *Cosmocápsula*. 2003. 10 minutos.

Sites

Sobre Hélio Oiticica:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm
 acessado em 29 de abril de 2006

http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/coletanea_ho/
 acessado em 13 de novembro de 2006

Sobre Lygia Pape:

www.lygiapape.org.br
 acessado em 30 de maio de 2006

Sobre literatura Manifesto Antropofágico:

<http://www.geocities.com/HotSprings/Villa/3170/Rouanet2.htm>

acessado em 09 de maio de 2006.

ANEXO A – Imagens de obras citadas ao longo da dissertação



Hélio Oiticica. Capa 12 (da adversidade vivemos), 1966. Na foto de Cláudio Oiticica, Nildo da Mangueira.



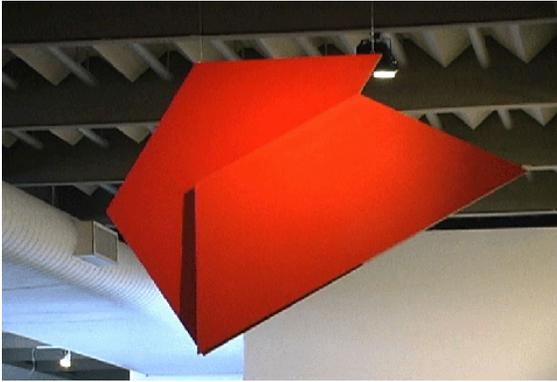
Hélio Oiticica. Bandeira “seja marginal, seja herói”, 1968. Serigrafia sobre tecido



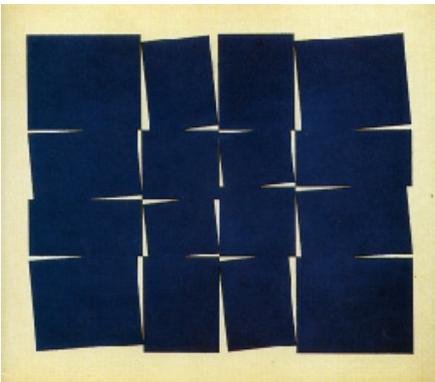
Lygia Pape. Caixa Brasil, 1968. Madeira, veludos, cabelos, palavra. 30 X 26 X 5 cm.



Hélio Oiticica. Projeto Filtro, 1972.



Hélio Oiticica. Relevo espacial, 1959.
Acrílica sobre madeira, 104 X 138 X 24 cm.



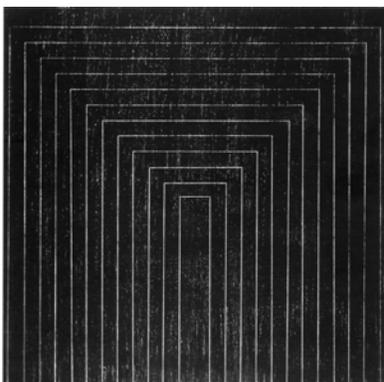
Hélio Oiticica. Metaesquema, 1958.
Guache sobre cartão, 55 X 64 cm.



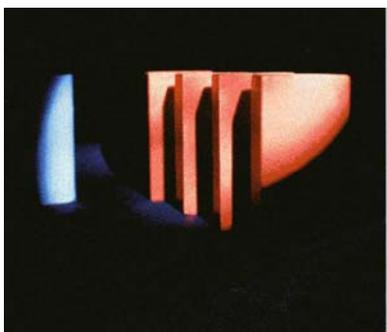
Hélio Oiticica. Grande núcleo, 1960. Óleo sobre madeira.
Foto: Cláudio Oiticica.



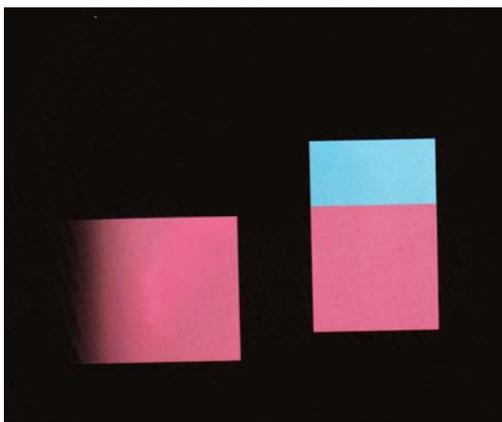
Hélio Oiticica. Nildo da Mangueira com Parangolé P4 capa 1,
1964. Projeto Hélio Oiticica.



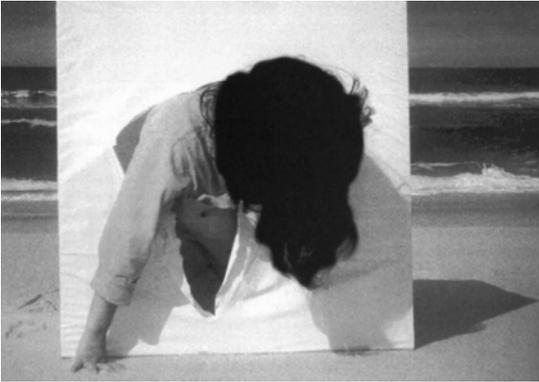
Lygia Pape. Xilogravura da série Tecelares, 1957. 22 X 22,5 cm. Coleção da artista.



Lygia Pape e Reynaldo Jardim. Ballet Neoconcreto nº 1, 1958. 8 sólidos geométricos, madeira e tecido pintado. 4 cilindros (200 X 75 cm) e 4 paralelepípedos (200 X 75 X 65 cm). 8 bailarinos. Coleção da artista.



Lygia Pape e Reynaldo Jardim. Ballet Neoconcreto nº 2, 1959. Madeira e tecido pintado. 200 X 200 X 100 cm (rosa) e 300 X 200 X 100 cm (azul e rosa). 2 bailarinos.



Lygia Pape. O Ovo, 1968. Estrutura de madeira recoberta com polipropileno, 80 X 80 X 80 cm (cada). Foto: Paula Pape.



Lygia Pape. Divisor, 1968. Pano de algodão com fendas, 20 X 20m. Foto de Paula Pape em remontagem no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1983.



Lygia Pape. Roda dos prazeres, 1968. Porcelana, anilinas, sabores, conta-gotas. Dimensões variadas.



Lygia Pape. Still do vídeo *Sedução III*, 1999. P/b, 20', vídeo.



Lygia Pape. *Caixa de Baratas*, 1967.
Acrílico, baratas, espelho, 35 X 24 X 10 cm.



Lygia Pape. *Caixa de Formigas*, 1967. Acrílico, formigas,
texto, carne, 35 X 25 X 10 cm.



Hélio Oiticica. Tropicália (Penetráveis PN 2 e PN 3), 1967.



Lygia Pape. New House, 2000. Instalação no Centro de Arte Hélio Oiticica. Materiais diversos, dimensões variadas.



Lygia Pape. New House, 2002. Instalação permanente no Museu do Açude. Alvenaria, policarbonato e gesso, 4,0 X 5,0 X 4,0 m. Coleção Museus Castro Maya.



Lygia Pape. Téia I/C, 2002. Montagem no Paço Imperial, Rio de Janeiro. Fotografia: Paula Pape.



Lygia Clark. Caminhando, 1964.



Hélio Oiticica. Bólide B 17 Vidro 5 [Homenagem a Mondrian], 1965. Garrafa de vidro, água colorida, juta, tela e nylon pintados, 43 X 30 cm. Acervo Centro de Arte Hélio Oiticica.



Lygia Pape. Still do Filme Catiti Catiti, 1978. 16 mm, p/b, 20'.



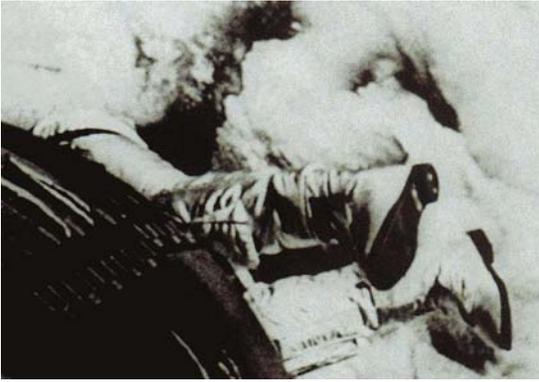
Lygia Pape. Still do filme O Guarda-chuva vermelho, 1971. 35 mm, 16 mm, cor 10'.



Lygia Pape. Still do filme Wampirou, 1974. Super 8, cor, 20'.



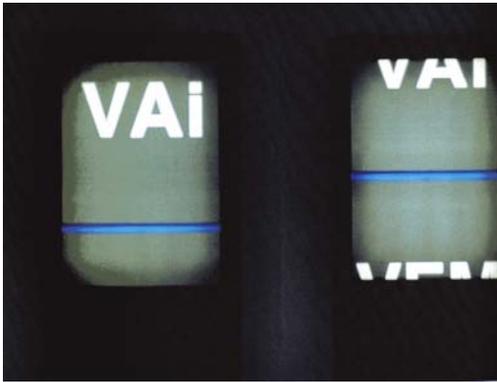
Lygia Pape. Still do filme *Carnival in Rio*, 1974. Super 8, cor, 20'.



Lygia Pape. Still do filme *La Nouvelle Creation*, 1967. 35 mm, 15mm, cor, 50''.



Lygia Pape. Still do filme *Eat me*, 1975. 35 mm, 16 mm, cor, 9'.



Lygia Pape. Sedução II (vem / vai), 1999. Máquina eletrônica, 245 X 120 X 60 cm.



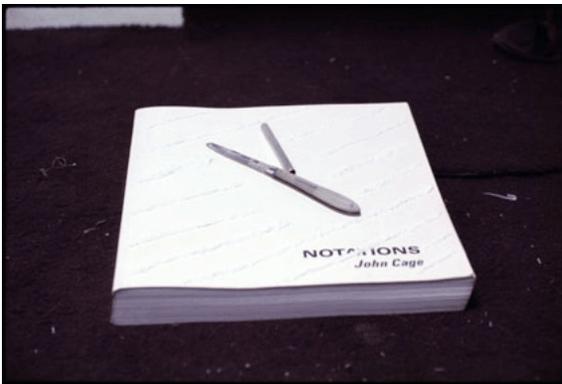
Hélio Oiticica e Neville d'Almeida. 10 / CC1 (Trashiscapes / Cosmococa Programa-in-Progress), 1973.



Hélio Oiticica e Neville d'Almeida. 11 / CC2 (Onobject / Cosmococa Programa-in-Progress), 1973.



Hélio Oiticica e Neville d'Almeida. 21 / CC3
(Maileryn / Cosmococa Programa-in-Progress),
1973.



Hélio Oiticica e Neville d'Almeida. 07 / CC4
(Nocagions / Cosmococa Programa-in-Progress),
1973.



Hélio Oiticica e Neville d'Almeida. 07 / CC5 (Hendrix War /
Cosmococa Programa-in-Progress), 1973.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)