a gula ou
a luxúria

O apocalipse como hipótese?[1]

Fernanda Pequeno da Silva

O texto (cujo título refere-se ao evento Apocalipopótese, realizado em 1968 no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, do qual Lygia Pape e Hélio Oiticica participaram) discute a tomada de posição dos artistas perante o problema da adversidade brasileira, de maneira que a fizessem funcionar como estímulo para sua produção e para seu engajamento na formação e na consolidação de uma linguagem-Brasil.
Lygia Pape, Hélio Oiticica, adversidade.

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 compreender a tensão que acompanha a produção dos artistas. Mais ainda, poderemos apreender a espécie de contra-senso intrínseco à cultura brasileira que oscilaria entre sua jovialidade e seu desejo de história, numa espécie de "re-coleção de opostos".[2]

Lygia Pape. *Caixa de formigas*, acrílico, formigas, texto e carne, 35 x 25 x 10 cm, 1967.

1 Referência ao texto homônimo de Ronaldo Werneck publicado em http://www.ronaldowerneck.com.br/Festival%2069-70.htm

2 Motta, Marcus Alexandre. "Recolecionar Opostos – *O Livro Anteprimeiro da História do Futuro* de Antônio Vieira". In Maleval, Maria do Amparo Tavares e Portugal, Francisco Salinas. *Estudos Galego-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, dezembro de 2003.

Oiticica 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". A tensão proposta pela legenda cria um interessante atrito cônscio 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. 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 dessa e de outras frases imperativas, nesse e em outros parangolés (sejam capas, bandeiras ou estandartes), é deflagrador de movimento. Tais palavras de ordem funcionam como conscientizadores e estimulantes de mudanças e oscilações, tendo Hélio as utilizado em 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. 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. Para Renato Rodrigues da Silva,[3] as frases não forneceriam o significado da proposição; durante a *performance*, elas catalisariam as energias dispersas, conectando a subjetividade do espectador com o contexto.

3 Silva, Renato Rodrigues da. "Os parangolés de Hélio Oiticica ou a arte da transgressão". *Revista USP*, São Paulo, n. 57, março/maio de 2003.

Tais circunstâncias nunca foram deixadas de lado por Hélio Oiticica, cujas obras 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 perspectiva muito particular e crítica, entendendo-a como o chão que pisamos, o qual nos fornece os impulsos necessários para alçar 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 visão de arte incisiva e muito peculiar, negando a incerteza das abordagens vagas e idealistas que consideravam arte o meramente belo. Nas palavras da artista: "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".[4]

4 Carneiro, Lúcia e Pradilla, Ileana. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Coleção Palavra do Artista, 1998: 22.

Com sua *Caixa Brasil*, de 1967-68, a artista armazena diferentes tipos de cabelo que seriam representantes das distintas etnias que compõem a identidade brasileira. Numa grande caixa de madeira com o 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.

Crítica interessante Lygia Pape faz à instituição arte com suas *Caixa de baratas* e *Caixa de formigas*, ambas apresentadas na importantíssima mostra Nova objetividade brasileira. 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 de ambas. Não que as formigas sejam os animais mais atraentes do mundo, porém, se analisarmos sua vida em sociedade, sua organização, chegaremos à conclusão de que elas se encontram, de alguma maneira, próximo 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, em nosso imaginário, ao mundo do trabalho, coisa que a fábula *A cigarra e a formiga* exemplifica. Além do mais, as formigas foram expostas vivas, em movimentos constantes de interação, aliás, até com outros trabalhos presentes na mesma mostra, sendo alimentadas por um pedaço de carne também colocado na caixa. Para que elas conseguissem respirar e não morressem, a artista precisou deixar uma brecha, por onde, então, elas fugiam e subiam pelas paredes, transitando sobre os trabalhos expostos.

Já as baratas, imbuídas de seus simbolismos de sujeira, degradação e morte, foram postas numa caixa de acrílico com seu interior espelhado, o que propicia repulsa ainda maior ao espectador que se depara com ele mesmo como uma figura asquerosa, em meio a animais que causam tanta aversão. Fato é, porém, que as baratas estão pregadas num princípio ordenador muito mais fechado que as formigas vivas – e em constante movimento –, até mesmo por se encontrar imóveis, sem vida. A forma, nesse caso, é entendida como morte, pois encerra, delimita, enquanto a vida sempre desafia a proposição formal, objetual, posto que 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, através da organização dentro de uma caixa – e mais particularmente da coleção de história natural, cuja presença no Brasil tem forte penetração desde o início da colonização –, chama atenção para a atitude da artista frente a uma realidade cruel, uma vez que o Brasil se encontrava então sob forte ditadura militar. Para Paulo Herkenhoff, as caixas de humor negro, como *Caixa de formigas* e *Caixa de baratas* foram apresentadas num período em que essas estruturas atraíram muitos artistas no Brasil. Sendo assim,

> 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".[5]

5 Herkenhoff, Paulo. "Lygia Pape – Fragmentos". In catálogo da exposição Lygia Pape. Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, maio de 1995.

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 continentes 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 autoconstituinte da cultura e da arte no Brasil, numa espécie de busca de 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 coincidisse 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.[6]

6 Brett, Guy. *Brasil Experimental*. Rio de Janeiro: Contracapa, 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 incontrolável a 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 sociocultural e política adversa e confusa, quase apocalíptica. "O impulso da vanguarda no Brasil nesse período", observa Brett, "era, tanto quanto 'conter o caos', liberar os paradigmas de ordem herdados por intermédio do influxo de vivências".[7]

7 Brett, op. cit.: 152.

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 inconseqüente apartar a dimensão "apolínea" das linguagens dos artistas, já que Pape

e Oiticica, apesar de viscerais em suas propostas e de colocarem os espectadores em situações-limite (comumente entendidas como "exemplos" da desmesura dionisíaca), o fizeram mediante abordagem ética e estrutural, explicável até mesmo por sua filiação construtiva. A própria Lygia Pape, observa:

> 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.[8]

8 Moraes, Angélica de. "Um manto tupinambá reflete a devoração do índio". In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30 de abril de 2000. Caderno 2 / Cultura.

Assim sendo, essa tensão seria uma entre tanta(s) outra(s) adversidade(s), quiçá ambigüidade(s) perpassando 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). Pela falta de local institucional para proposições vivenciais e performáticas e para a participação do espectador, houve necessidade de que os artistas criassem seu próprio lugar. A incipiência de instituições ou a crítica a sua atuação fez com que Hélio Oiticica criasse seus próprios espaços, suas próprias arquiteturas, erigindo seus próprios "mundos", já que o Brasil não era propriamente um lar à época da criação de seus trabalhos.

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 *Tropicália*, obra particularmente importante, cuja formação se dava através de construções labirínticas com uma série de informações e estímulos sensoriais. Os diferentes penetráveis que compõem *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, somos bombardeados por imagens, sons, estímulos táteis e olfativos que nos obrigam a nos descalçar para ter a "sensação de estarmos de novo pisando na terra".[9] O ruído frente a uma construção tão cabível do 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 Zilio,

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

> 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.[10]

10 Zilio, Carlos. "Da antropofagia à tropicália". In *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982: 30.

Ainda segundo Zilio, a relevância da proposta residiria no agenciamento que ela faz dos elementos cotidianos e do simbolismo patriótico e na presença desarticuladora da televisão que, como núcleo do trabalho, teria salientado 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 arte do Brasil em contraposição a arte no Brasil já vinha sendo levantada desde o Modernismo. No trabalho de Oiticica, no entanto, ela ganha maturidade, uma vez que Zilio 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 de *Tropicália* e sua recuperação anedótica por parte da ideologia nacional-popular que precisava se atualizar é referida pelo próprio Oiticica:

> 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]

11 Oiticica, Hélio. "Entrevista à Funarte", 1977 apud Zilio, op. cit.: 31.

O uso dessas imagens óbvias poderia funcionar como uma espécie de *ready-made* de uma tropicalidade existente, apropriada e ressignificada. Mas, por outro lado, as imagens cumpririam uma função formadora, de ser incorporadas para ser 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 da 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 Zilio fazem em relação à forma como o conceito de tropicália foi incorporado pelas artes plásticas. Seja como for, a tropicália acabou se tornado "o grito do Brasil para o mundo".[12]

12 Oiticica, 1986: 125.

Em entrevista a Jorge Guinle Filho,[13] Hélio cita a estrutura fixa e 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 a qualidade cultural da forma, a instância pública e total da arte, outra ordem de universalidade, distinta da ilusão européia ou ocidental.

13 Guinle Filho, Jorge. "A última entrevista de Hélio Oiticica". In *Interview,* abril de 1980.

Análise interessante sobre *Tropicália* também é empreendida por Waly Salomão no livro *Hélio Oiticica: qual é o parangolé e outros escritos*. Além de também localizar *Tropicália* ou mesmo os penetráveis em geral como "mapas cartográficos, astrolábios, bússolas e sondas da imersão oiticiquiana no novo mundo"[14] da Mangueira, Waly enuncia que *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, *Tropicália*, em vez do clichê, seria:

14 Salomão, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Prefeitura, 1996: 87 (Perfis do Rio; 8).

> 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.[15]

15 Salomão, op. cit.: 68-69.

Como já mencionado, a referida obra de Hélio Oiticica tornou-se um marco não só 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, *Tropicália* viria con-

tribuir 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.[16]

16 Oiticica, 1986: 109.

Nuno Ramos no texto intitulado À espera de um sol apresenta 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, seu "caroço poético". Segundo o autor-artista, adormecemos nos trabalhos de HO para, de lá, descobrir 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 também nos 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".[17]

17 Ramos, Nuno. "À espera de um sol". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de julho de 2001: 4.

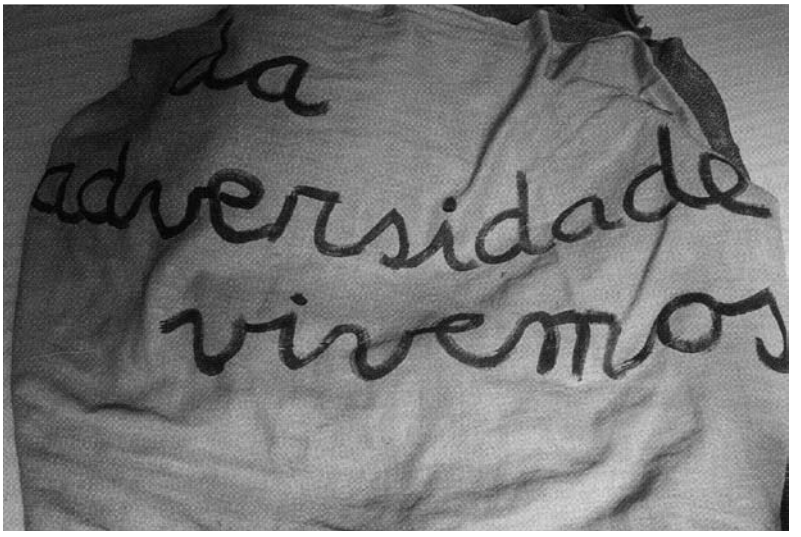
Vilém Flusser faz interessante distinção entre os conceitos de novo e jovem no capítulo intitulado "Retorno" de seu célebre livro *Pós-História*. O conceito de "novo" estaria ligado à Europa, ao velho mundo, rico em tradições e realizações. Tal mundo estaria gestando um novo homem com pensamento e comportamento novos e, por isso, seria senil, visto que já teria passado por fases atualmente percorridas pelo "jovem".[18] O conceito de "jovem" estaria vinculado à América do Sul, ou mesmo a países que abrigam "virtualidades não realizadas", ou seja, com potência de realizações, mas que ainda não as teriam efetivado:

18 É 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.

> 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.[19]

19 Flusser, Vilém. *Pós-História*. São Paulo: Duas Cidades, 1983: 163.

Tais considerações acerca do jovem e a constituição de suas possíveis histórias nos levam a reconsiderar 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



Hélio Oiticica. *Da adversidade vivemos*, 1966, foto Cesar Oiticica Filho.

faz se dá em termos estruturais. A ortogonalidade e o estruturalismo que permeiam todos os trabalhos de H.O. – mesmo as proposições mais "anárquicas"[20] – seriam fruto dessa influência. Enquanto o artista neoplástico reduziu seus quadros às linhas verticais e horizontais e às cores primárias, Oiticica buscou a economia (social e formal) das construções da Mangueira para erguer 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 por Mondrian 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 levantava.

20 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 participador 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".

"A descoberta como fundamento"[21] nos anuncia, portanto, um novo mundo, como abandono do velho. Daí proviria também o gosto pelo provisório tão latente em Pape e Oiticica. Esse apego ao caráter provisório e a certa imprevisibilidade seria marca 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 por seu poder de desautomatização, tendo sido muito explorado pela artista. Essa inclusão, nas obras, do que lhe é diverso faz com que 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.

21 Referência ao título de um dos capítulos de *Essa América nova, ainda inabordável* de Stanley Cavell.

Essa identidade reiterada no limite faz com que haja uma espécie de ode à mudança e à transitoriedade, criando sempre novas possibilidades a partir de reinícios.

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 seu próprio fundamento, redescobrir-se o tempo inteiro. Daí a força das proposições de Hélio Oiticica e de Lygia Pape que, ao pensarem seu local de ação e sua inserção, também se comprometem com a construção de um Brasil (teórico, artístico e cultural, mas ainda político e social) e para tal lidam com a herança construtiva. Nesse caso, os modelos não apontariam para a morte, como sugerem Flusser e Cavell, mas seriam deglutidos, antropofagicamente, para possibilitar reinícios 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 em sua constituição. A criação de obras inseridas no mundo, na cultura faz com que elas funcionem como intervenções efetivas na realidade política e social. Assim, os trabalhos de H.O. e L.P. não são apenas experiências sensoriais (ainda que não apartem tal viés), mas criadores de elos culturais efetivos. Sujeito e objeto fundem-se mutuamente e se misturam, e daí provém 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",[22] 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 substantivos. A própria idéia de experimentação como tradicional conceito científico aponta para a impossibilidade de previsão de resultados e a abertura para um futuro ainda inabordável. A entrada num campo de infinitas possibilidades, no

22 Motta, 2003: 360.

entanto, nada possui de reconfortante, visto que as incertezas e dúvidas causam uma ânsia por previsibilidades e por incessantes modificações e reformulações.

Dessa maneira, "sublime do verbo redescobrir (rebatimento lingüístico dos Descobrimentos portugueses como iniciador de um novo mundo)"[23] seria a marca de nossa singularidade cultural, e, assim, a velha pergunta "onde nos encontramos?"[24] volta a reverberar e passa a ser a força motriz que impulsiona Hélio Oiticica e Lygia 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 difusa, uma borda, uma fronteira. E parece não ter sido à toa que em seu "Esquema geral da nova objetividade" Oiticica tenha enunciado como item número 1 que caracteriza a produção brasileira a "vontade construtiva geral". Para finalizar (provisória e momentaneamente como queriam os artistas), algumas palavras do próprio artista:

> A pureza é um mito[25] ou
> No Brasil ➡ no submundo algo nasce germina culmina
> ou é fulminado como fênix nasce da própria cinza...[26]

Fernanda Pequeno da Silva é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde leciona como professora substituta do Departamento de História e Teoria da Arte. Desenvolve atividade crítica, tendo publicado textos em *folders* de exposições e revistas acadêmicas e realizado pesquisa para publicações, além de atuar como professora de Artes Visuais do Ensino Fundamental na rede pública e privada do Rio de Janeiro.

23 Id., ibid.: 367.

24 Emerson, Ralph Waldo. "Experiência", 1844. In Cavell, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável*. São Paulo: Editora 34, 1997.

25 Nome atribuído ao *PN2* (1966), um dos penetráveis que compõem a obra *Tropicália*, de 1966-67. Ao entrar no penetrável, na parte superior da parede à frente, vê-se a inscrição "a pureza é um mito", frase também presente no livro póstumo de Torquato Neto *Os últimos dias de Paupéria*, organizado pelo poeta e produtor Waly Salomão. No livro, essa frase aparece numa fotografia, estampada um pouco acima da moldura de um espelho de elevador em que aparece a imagem de Torquato Neto. A primeira edição do livro é de 1973.

26 Oiticica, Hélio. "Subterrânia", Londres, 21 de setembro de 1969. In *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.