

# Da Estação Primeira de Mangueira à Documenta de Kassel: Hélio Oiticica nas redes do virtual

Francisco Elinaldo Teixeira

A obra do artista carioca Hélio Oiticica é rica em proposições estéticas e elaborações sobre a cultura brasileira, cujas reverberações com a dimensão virtual do devir do nosso presente justificam o interesse que vem despertando.

*“...os parques são bem mais belos quando abandonados porque são mais vitais... São uma espécie de alívio: servem para passar o tempo, para malandrear, para amar, para cagar, etc.”*

Hélio Oiticica, *Programa Ambiental*

## Historicização e atualização

Indo direto ao problema proposto: que operações de “resistência” no campo da arte-cultura poderiam desestabilizar um processo global de “contaminação” avassaladora? Contaminação “viral”, que se propõe como metáfora de um desaparecimento / desrealização / desmaterialização que afetaria, globalmente, o presente.<sup>1</sup> Resistência positiva, remontando

às elaborações de Hélio Oiticica sobre os processos artísticos-culturais locais.<sup>2</sup>

Partamos de um patamar hiperatual: a presença brasileira (Lígia Clark, Hélio Oiticica, Tunga e Cabelo) na Documenta de Kassel de 1997, a última do século.

**Francisco Elinaldo Teixeira** é doutor em ciências sociais pela USP e pós-doutor em Artes pela PUC, com pesquisas no campo das poéticas visuais contemporâneas (fotografia, cinema e vídeo). Esta comunicação foi apresentada no ciclo “Contaminação e resistência positiva”, paralelo à Documenta de Kassel, no Paço das Artes (São Paulo), em julho de 1997.

Recortemos o sentido da presença da obra de Oiticica, tal como propõe a curadora Catherine David. Frente à insistência do jornalista brasileiro sobre a não manipulação dos *Parangolés* de Hélio, ela reba-

processos construtivos que adquiririam a consistência de uma linguagem singular. A criação dessa linguagem, cumprindo “o destino de modernidade do Brasil”, seria uma de nossas armas mais potentes de

internamente, encontra sustentação no que ela tem de mais “desubstancializador”<sup>6</sup> frente às possibilidades realizadas do presente, ou seja, com a parte virtual ou não histórica de devir desse presente. Penso que por essa via a equação contaminação viral global/resistência cultural local pode lapidar seus termos e adquirir sentido.

Suspendamos por enquanto esses fios do presente. Visando uma exposição sintética, é possível balizar três linhas de forças constitutivas do pensamento de Hélio Oiticica: uma concepção de “cultura brasileira”, firmada no conceito de “superantropofagia”; uma concepção de “antiarte ambiental”, que abre e se incorpora ao conceito de “estado de invenção”; uma concepção do “experimental” acoplada ao conceito de “ato”.

## Da superantropofagia

O “Esquema Geral da Nova Objetividade”, traçado por Oiticica em 1966, enuncia-se como “formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual”, com estas características: 1-“Vontade construtiva geral”; 2-“Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete”; 3-“Participação do espectador”; 4-Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”; 5-“Tendência a uma arte coletiva”; 6-“O ressurgimento do problema da antiarte”.<sup>7</sup>

Diagramando dois vetores que atravessam o conjunto dessas proposições, temos aí um embate de forças construtivistas e desconstrutivistas. Por um lado, lançada no final do texto, a frase-lema da Nova Objetividade: “Da adversidade vivemos”. Por outro, abrindo o leque das caracterizações, uma “vontade construtiva” que preside “movimentos inovadores” no Brasil.<sup>8</sup>

Um primeiro aspecto a ressaltar disso, é a energia afirmativa que

**É** possível balizar três linhas de forças constitutivas do pensamento de Oiticica: a concepção de cultura brasileira, de antiarte ambiental e do experimental.

te que se trata de “um longo debate”, que teve “inclusive no Brasil”, mas que a seu ver a obra do artista “está agora em um processo de historicização” e que ela teme “por certos usos da obra em um momento que não é mais o seu”.<sup>3</sup>

Um modo de positivar o procedimento da curadora seria considerar que tal “processo de historicização”, sem dúvida informado no seu reconhecimento de um grande artista, não se esgota numa atitude meramente restritivo-circunscritiva que encerraria a obra de Oiticica naquilo que ele mais abominava, os espaços fechados das galerias e museus. Desse processo pode-se extrair sentidos que reverberam no próprio pensamento do artista, num de seus eixos nodais: sua proposição de construção de uma “profundidade” local no campo do experimentalismo artístico, através da invenção e fixação de

resistência à diluição-achatamento no ato da “cópula mundial”.<sup>4</sup>

Assim sendo, se a substância da obra (forma e matéria) invalida “usos” que comprometeriam a conservação que vem propiciar a atitude contemplativa do presente, um “processo de historicização”, as virtualidades abertas na obra de Oiticica apontam para outras intensidades. Realização de possibilidades de nossa modernidade, de nossa “pós-modernidade”, como definiu Mário Pedrosa<sup>5</sup>, a historicidade que passa a incorporar traduz apenas um aspecto de sua apropriação no presente. Isso porque, sobrepujando a consistência perecível de sua substância, tal obra é fonte inesgotável de proposições estéticas, de um pensamento artístico-cultural, que dificilmente poderia restringir ao “seu momento”.

Proponho como hipótese que o interesse por essa obra, externa e

investe o sentido de uma *adversidade*, de um *contra*, de uma *contracultura*, de uma “subterrânea” tal como queria Oiticica. Ser *contra*, viver do adverso, na *contra-corrente* das resoluções atuais, atualizadas, mas simultaneamente abrindo nelas complexos problemáticos, duplicando nós de tendências, gerando novas forças, abrindo linhas de fuga das significações dominantes. É isso uma “vontade construtiva”, a consistência de um “caráter”.

No âmbito da cultura no Brasil a questão, equaciona Oiticica, “é ter caráter”, já que as resoluções de seus processos de “formação” são “de uma falta de caráter incrível”.<sup>9</sup> Como se recortam, aqui, antropofagia e superantropofagia?

Oiticica traça toda uma genealogia da Nova Objetividade que se lança ao “Movimento de 22”. Movimento inovador, com Oswald de Andrade se formula nossa condição cultural “antropofágica”: a de construir modelos locais com tudo que sejam “influências externas”. E por que o fazemos? Bom, reitera e aprofunda Oiticica o pensamento de Oswald, não é a indigência de meios e materiais, de um estado de refeição generalizado, o que preside o ato antropofágico. O antropófago não é um canibal, mesmo porque, antropologicamente, essa é uma figura mítica que deve muito de sua *existência* aos processos coloniais<sup>10</sup>. O ato antropofágico não é uma operação digestivo-estomacal, mas uma operação do pensamento, uma criação de pensamento. Como insiste Lévi-Strauss a respeito dos sistemas totêmicos, os povos primitivos-arcaicos não recortam no ambiente objetos, plantas, animais, para comporem seus totens, porque essas matérias seriam “boas para comer” mas porque são “boas para pensar”<sup>11</sup>. A força que se atualiza aí, portanto, é a de uma vontade construtiva. “Totemizar o tabu”, diz o Manifesto de Oswald.<sup>12</sup> Não se apropriaria a cul-

tura de “tais influências”, insiste Oiticica, sem esse motor construtivo. Foi dessa máquina construtiva, redobra ele, que “nasceram nossa arquitetura e, mais recentemente, os chamados Movimentos Concreto e Neoconcreto”. Povo novo “à procura de uma caracterização cultural”, defrontando-se o tempo todo com

fágica, redobrá-la com a força de uma “superantropofagia” que possa “abolir”, absorvendo, o colonialismo insistente. Se os processos culturais não se liberaram dele inteiramente do Modernismo para cá, pelo menos diagramou-se uma “profundidade” artístico-cultural sobre a qual pode-se agora trabalhar.

**A** Nova Objetividade  
propõe reinvestir a vontade construtiva que sustenta  
essa condição cultural antropofágica,  
redobrá-la com a força de uma “superantropofagia”  
que possa abolir, absorvendo,  
o colonialismo insistente.

outros (os europeus, “com seu peso cultural milenar”, os norte-americanos, “com suas solicitações superprodutivas”) que “exportam suas culturas de modo compulsivo”, a antropofagia é a “defesa” que desenvolveu, não *contra* o pôr-se em relação, mas *contra* o “domínio exterior”. Enfrenta, portanto, a vontade de domínio lançada pelo outro com armas criativas, afronta sua vontade de poder desencadeando forças construtivas.

Entretanto, reconhece Oiticica, tal arsenal de defesa cultural não impediu totalmente “uma espécie de colonialismo cultural”. É o que se propõe, como “primeira necessidade”, o programa da Nova Objetividade. Ou seja, reinvestir a vontade construtiva que sustenta essa condição cultural antro-

A operação visada no presente é, assim, a de “objetivar um estado criador geral”, partindo dos “esforços criadores individuais”<sup>13</sup>, transformando seus resultados em matéria constitutiva de uma linguagem própria, singular. Com isso a dívida das influências estaria saldada, abrindo-se um novo campo de trocas com o exterior, num circuito em que o Brasil, como afirma Mário Pedrosa, participa “não como modesto seguidor, mas como precursor” (sua visão de que algumas experiências artísticas aqui se anteciparam ao Pop e Op arte).

A partir desse patamar, com a entrada dos anos 70 o pensamento de Oiticica defronta-se, num misto de bom humor e fúria, com o que ele nomeia de “mentalidade geral à la Flávio Cavalcanti”. O nó cataliza-

dor de sua intempestividade, sintetiza, é “a falta total de caráter (que) floresce hoje no Brasil” e que se manifesta, sobremaneira, no renitente sentimento de “invasão” por uma “cultura estrangeira”. A sensa-

linguagem: as relações, deglutições, toda a fenomenologia desse processo (com, inclusive, as outras linguagens internacionais) pede e exige (sob pena de se consumir num academismo conservador, não o

Conservadorismo que no plano cultural se expressa, por exemplo, no desejo e procura de “algo que ‘guarde e guie’ a cultura brasileira”. Ora, propõe Oiticica, o processo cultural não é linear, “os processos são globais”, o que significa que não há como não “abrir as pernas à cópula mundial”. Tal sentimento de “pureza” deriva de um julgamento “moralista-culposo”.

- Contra esta “cultura defensiva”, que não quer ‘pecar’ copulando com o mundo”, Oiticica arremete “o fenômeno da universalização dos seus grandes criadores”. O exemplo que cita, entre outros, é a penetração da Bossa Nova nos Estados Unidos. Fenômeno de exportação cultural, tal universalização, no entanto, não se traduz em atitude dependente de busca de sucesso no exterior ou promoção de exotismos. O “exportar”, para Oiticica, tem a reverberação de um ato descolonizador. Acontece quando o artista-inventor transcende uma afasia, a falta de uma linguagem própria, enfrentando a diluição de sua experimentalidade no concerto das experiências artísticas internacionais. Diluição que não é nada estranha à cultura local, por isso a insistência de Oiticica pela construção de uma linguagem singularizante que encontraria no *experimental* o seu solo. Daí o significado de “exportar o experimental”, deslocando-o do sistema de referências que o constitui. Como afirma Favaretto, “por um lado, evita-se a ‘esclerose’ e, por outro, estabelecem-se relações com a produção dos centros sem que nela se veja simples comparação. Enfim, o experimental cresce por incorporação, vencendo o isolamento cultural, a limitação suicida ‘ao que é nosso’, assim como a tendência a ‘jogar tudo de lado como sendo burrice ou como limitação brasileira irremediável’<sup>15</sup>.”

Hélio Oiticica permanece oito anos fora do Brasil, de 1970 a 1978

Ora, propõe Oiticica,  
o processo cultural não é linear,  
“os processos são globais”,  
o que significa que não há como não “abrir as  
pernas à cópula mundial”.

ção de Oiticica é a de que as “posições” conquistadas “se desvaneceram quase que por completo”. Ou seja, a invocação da antropofagia oswaldiana de “totemizar o tabu” do outro, o esforço conjunto da Nova Objetividade por uma superantropofagia, visando “objetivar um estado criador geral” que eliminasse de vez os “complexos” coloniais, todas essas posições se obscureciam frente a uma disposição reativa de caráter. Trata-se do que ele chama de “diluição na diarreia”, do “Brasil diarreia”.

Uma vez mais, a postura de Oiticica é afirmativa: “chega de luto no Brasil”, é a frase que ele dirige aos que agem como “viúvas portuguesas”. E recompõe os termos da “questão cultural”. O que de fato importa, insiste, é “a criação de uma linguagem: o destino de modernidade do Brasil pede a criação desta

faça) essa linguagem”. Eis “o que realmente conduziria a uma ascendência universal”, ou seja, “algo baseado numa experimentalidade comum aos países novos”, em que o subdesenvolvimento não tivesse a ressonância de uma condenação que implicasse em atitudes conservadoras. Ao invés disso, reconhecer nesse subdesenvolvimento um efeito de não-saturação, diferentemente do afã superprodutivista de sociedades que exportam compulsivamente suas culturas, fazendo da não-saturação um motor de criação dessa linguagem singular. Nosso destino, ou “condenação”, conforme sentença de Mário Pedrosa, é, portanto, o do ser moderno. O que, para Oiticica e outros artistas-intelectuais atuantes no período, não é impedimento para um processo social de “modernização conservadora”<sup>14</sup>.

(em Nova Iorque), saindo daqui quando sua obra já havia se posicionado nas referências do circuito internacional (particularmente Londres-Nova Iorque), já na corrente das retrospectivas da arte dos anos 60. Aos 33 anos atinge o “limite de tudo”. Quando retorna ao Rio de Janeiro, o ambiente cultural que encontra é o das *patrulhas*, “patrulhas ideológicas” *versus* “patrulhas odaras”. Entrevistado sobre o assunto, desconstrói e reconstrói os termos do debate, afirmando: “O Caetano tinha razão em reclamar, claro. Agora, eu não gosto da idéia de criar a patrulha odara, eu detestei, embora fosse uma necessidade daquele momento, porque ele estava sendo muito atacado e injustamente, inclusive, porque o disco *Muito* era ótimo mesmo. Mas eu acho que não tem que haver patrulha nenhuma, quer dizer, o ideal da patrulha odara seria o de ser uma não-patrulha... eu acho que era essa a intenção, mas não souberam explicar direito. Detesto a palavra patrulha, mesmo, não há como sair dessa, sempre tem um significado sectário. Eu acho que, no Brasil, os sectarismos são paupérrimos e é importantíssimo evitar isso”.

Cerca de um mês antes de sua morte (março de 1980), num adendo que faz à entrevista sobre as patrulhas, declara que “tudo o que faço e virei a fazer nada tem a ver com qualquer tipo de programa cultural”, que “não há ‘caminho’ ou ‘direção’ para a criação: não há ‘obrigações’ para o artista”. Quanto à constatação de frieza e indiferença ao seu trabalho, quando retorna de Nova Iorque, afirma: “a indiferença que observei diante de mim (e quanto a mim) é a matéria morta dos que perderam ou alienaram qualquer dom de criatividade”.<sup>16</sup>

Mas não façamos disso um epítáfio! O que Oiticica aí afirma é um “estado de invenção” que nasce de uma potência de vida,

estado de invenção que é um nó axial de sua concepção de “antiarte” e do “ato experimental”.

### Antiarte, estado de invenção e ato experimental

De uma perspectiva política, a proposição de Oiticica do “ressurgimento do problema da antiarte”, tem uma configuração decididamente anti-autoritária. Quais são os termos dessa problemática?

1 - As “novas formulações do conceito de antiarte” sustentam diferenças das experiências atuais, com consistência suficiente para dar sentido à sua denominação de “arte pós-moderna” (Mário Pedrosa). Diferenças embasadas efetivamente, diz Oiticica, numa “outra atitude criativa dos artistas frente as exigênci-

ção cultural estrangeira? Como situar o trabalho do artista ou, de outro modo, “para quem faz o artista sua obra”? Aqui, a pulsação criativa, além de se exercer como ato expressivo, exerce-se também como ato comunicativo de algo que para o artista “é fundamental”. Ato de comunicar que não visa a transmissão de uma mensagem pronta para consumo, nem a construção de consensos, bons sentidos ou sentidos comuns. Trata-se, diferencia-se Oiticica do *es-pírito da época*, de comunicação que invoca e mobiliza sim a “participação popular”, que requer sim a “grande escala”, mas enquanto “proposição de obras não acabadas, ‘abertas’”.

3 - Enfim, o motor do “novo conceito de antiarte” não é um inútil matraquear contra a arte e os conceitos do passado, atitude repetitiva da

**H**élio Oiticica permanece oito anos fora do Brasil.  
Quando retorna,  
o ambiente cultural que encontra  
é o das *patrulhas*:  
“patrulhas ideológicas” *versus* “patrulhas odaras”.

as de ordem ético-individual, e as sociais gerais”.

2 - No Brasil tais atitudes desdobram perguntas: como uma vanguarda pode se afirmar como “fator decisivo” no “progresso coletivo”, sem passar por “alienação sintomática” do exercício de uma domina-

experiência moderna e como tal ainda “baseada na transcendentalidade”. Seu ímpeto é o de “criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de ‘proposicionista’ ou ‘empresário’ ou mesmo ‘educador’”. O artista como “motivador para a criação”. Se a con-

vocação antiga era a de “fazer uma nova arte” ou a de “derrubar culturas”, a questão hoje é indagar “quais as proposições, promoções e medidas a que se deve recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas”.<sup>17</sup>

A disposição anti-autoritária que governa essas proposições de Oiticica, nos anos 60, é similar à que observamos em relação às patrulhas, década e meia depois. Tanto lá quanto aqui, tal disposição não é promessa nem de um além, nem

sição à imanência e não à transcendência, disposição de criação de um “estado de invenção” que Oiticica, com frequência, põe em indiscernibilidade com os atos expressivos e estes com o dançar.

Daí todo o seu trajeto de criação desses objetos estranhos (a linguagem singular) que não param de se multiplicar: *Metaesquemias*, *Bilaterais*, *Relevos Espaciais*, *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides*, *Parangolés*, etc. O que se diagrama nesse itinerário são linhas de força-fuga que se desprendem da parede (*Metaesquemias*), voam para o teto

nos seguintes termos: “A posição com referência a uma ‘ambientação’ é a conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura, etc.; propõe uma manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador. Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar - as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra”.<sup>19</sup>

O corpo vem adquirir, assim, sentidos desestabilizadores das significações dominantes. Transitar entre vida e arte, instaurar e instalar-se num estado de arte-invenção, é passar do ato corporal mecânico, do “corpo economicamente produtivo e politicamente dócil”<sup>20</sup>, ao ato corporal expressivo. Tal ato mobiliza, investe, nas disponibilidades das situações ambientais. Seja enquanto orquestração polifônica do sensorial (ver, sentir, pisar, tocar, roçar, cheirar, etc) que traça percepções novas para si e no ambiente, podendo-as transformar em perceptos artísticos, seja se expondo às afecções do dançar enquanto “imersão no ritmo”, enquanto hibridação gesto-ato-ritmo. O dançar é então, para Oiticica, busca por excelência do “ato expressivo direto, da imanência desse ato”. Em particular a dança “dionisíaca” (ligada aos ritos e festas coletivas), com suas “improvisações” que criam e recriam constantemente o próprio ato, “são o próprio ato plástico na sua crueza essencial”.<sup>21</sup> O corpo deixa de ser, desse modo, instrumento, espaço, superfície, suporte, integrando uma “vivência” (sentido de dar corpo, criar corpo, incorporar). Sua descoberta por Oiticica, afirma Favaretto, “integra uma prática que, pela dissolução dos com-

**A** disposição anti-autoritária de Oiticica nos anos 60 é criar neste mundo um “mundo experimental”, instaurar uma forma de “estar” e abrir “modos existenciais de resistência”.

de um mundo futuro transformado, mas determinação de criar *neste* mundo um “mundo experimental”, instaurar uma forma de “‘estar’ no mundo”, abrir “modos existenciais de resistência”. Disposição construtiva, como vimos, balizadora de um ato antropofágico da mais alta intensidade, ato superantropofágico: o ato que se realiza, melhor, que se atualiza (da ordem da criação e não de possíveis) em abertura para o estranho, o outro, o coletivo, sem que se abduca de uma diferença-singularidade, sem diluir-se. Expo-

(*Bilaterais*) e conquistam a horizontalidade lançando-se ao chão (*Relevos Espaciais*, *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides*, *Parangolés*). O circuito é o da saída do “quadro” para o “ambiente”, numa intensa desterritorialização do olhar, da atitude contemplativa, desterritorialização dos sentidos do sentido unidirecional da visão, num movimento sinestésico que faz proliferar os “blocos de sensações”.<sup>18</sup> Aqui forma-se o sentido de uma “antiarte ambiental”, de um “programa ambiental”, proposto por Oiticica

portamentos habituais, encaminha novos aprendizados perceptivos, vivenciais, reflexivos, tanto individuais como coletivos".<sup>22</sup>

A proposição de aproximar a arte da vida, de estetizar a vida e, no limite, de assimilar arte e vida, faz parte da herança dos movimentos artísticos-culturais modernos, compõe o campo de suas utopias. O conceito de antiarte de Oiticica, com sua abertura para o ambiental, com a invenção de novos objetos, a descoberta e reciclagem dos já dados, com sua mudança dos modos de recepção que demandam participação coletiva na ambiência de obras abertas, todos esses aspectos ressingularizam a disposição dos termos dessa relação arte-vida. Ressingularização cuja proposição é a da não-assimilação, a da não-diluição, da arte na vida.

É impossível uma plasticidade permanente da matéria *dura* do cotidiano, impossível a transformação contínua dos gestos e atos que o corpo enceta no ambiente em gestos e atos expressivos. A invenção cultural humana também é pródiga em coerções, disciplinas, dispositivos de controles. Daí porque a ressingularização dos termos da relação arte-vida, em Oiticica, ao invés de uma redução, vem se atualizar no conceito de "estado de invenção". Estado é diferente de ser (essência, substância); o investimento aqui não é numa ontologia do ser artístico. Em tal estado acontece, para Oiticica, um desligamento "de todos os 'pré-conceitos' criativos", até mesmo da "própria premissa da criatividade", do "sufoco da criatividade"; o que significa, afirma, que "não basta a pessoa desenvolver a sua criatividade para ser um artista"<sup>23</sup>. Um estado de invenção é, desse modo, um estado de desligamento, de esvaziamento (que não significa um nada), que é abertura para o ato expressivo enquanto ato criador que, como propõe Deleuze, "representa sempre uma tentativa de

libertar a vida do que a prende", de afirmá-la como "força supra-pessoal"<sup>24</sup>. É um estado de "cuidado de si", de desprendimento de si, desprendendo-se a vida<sup>25</sup>. E que *eu-nós* suporta, por muito tempo, a pressão de linhas de fuga tão intensas, de "linhas de devir que vêm antes de nós, nos atravessam e prosseguem, sem princípio nem fim"<sup>26</sup>

experimental para Oiticica? O "experimental", afirma, não é "um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso", mas um "ato cujo resultado é desconhecido"<sup>28</sup>, um ato expressivo, um ato criador, por exemplo. Nesse sentido, o experimental é também um modo de ser dinâmico, atual, um acontecimento, que se transforma

Oiticica efetua uma desterritorialização das identidades incrustadas, um processo de mobilidade nômade que pressiona as fixações subjetivas.

Arrematando tais proposições, o estado de invenção é um modo de ser virtual, de existir no acontecimento, cuja dinâmica transformadora é uma "virtualização". Segundo P. Lévy, o que define uma virtualização é a "invenção de problemas", ela é da "ordem" da "criação" e está implicada não com uma "desrealização" (enquanto "transformação de uma realidade num conjunto de possíveis"), mas com "uma mutação de identidade", com o deslocamento de um "centro de gravidade". O estado de invenção é, assim, um estado de invenção de problemas, cujo movimento é "inverso da atualização".<sup>27</sup>

Aqui chega-se ao último aspecto desta abordagem. O que é o

por uma "atualização" cuja definição é a "resolução de problemas"; resolução, como afirma P. Lévy, "que não estava contida previamente no enunciado", sendo assim da ordem da "criação".

Temos então, com Oiticica, um estado de invenção como virtualização e um ato experimental como atualização. Enquanto abertura para o ato experimental, o estado de invenção não é ativismo puro e desenfreado, busca ininterrupta de criatividade, mas um modo de "ser-entre", de "entre-ser", de "estar no meio".<sup>29</sup> Ele efetua no ato experimental uma desterritorialização das identidades incrustadas, um processo de mobilidade nômade que pressiona as fixações subjetivas

## Hélio Oiticica morre atualizando um antigo sonho: “montar grandes espaços labirínticos em áreas livres” no Brasil.

(viagem na intensidade), liberando os processos de singularização-ressingularização.

### Um presente labiríntico

Retomemos, para finalizar, o fio suspenso na abertura desta exposição. Como opor uma resistência cultural local a uma contaminação viral global? Traduzindo tal problemática nos termos das proposições que aqui serviram de eixo, as do pensamento de Hélio Oiticica, o problema então é: como resistir à diluição? Diluição da diferença na identidade, da singularidade na diferença, da antiarte numa nova arte, da arte na vida? Resistir à diluição do estado de invenção em algum *espiritualismo*, do ato experimental em algum *experientialismo*?

A hipótese que propus no início, dos dois modos de posituação do retorno à Oiticica no presente, ou seja, o processo de historicização da obra (interna e externamente) e a atualização de suas proposições, teve o propósito de trazer à tona a enorme reverberação dessas proposições num pensamento contemporâneo, para o qual o *inferno*, efetivamente, não é *deste* mundo (o que

não significa que o *céu* o seja). Pensamento que é abertura para uma multiplicidade de “modos de ser” (possível, real, atual, virtual), atravessados por toda uma dinâmica transformadora (potencialização, realização, atualização, virtualização), e que vem diagramar um dos mais diabolizados desses modos de ser - o *virtual* - como “uma mutação em curso” que “não é nem boa, nem má, nem neutra”, mas, conforme P. Lévy, “movimento mesmo do ‘devir outro’, de heterogênesse” do humano.

Hélio Oiticica morre atualizando um antigo sonho (*Projeto Cães de Caça*, 1961): “montar grandes espaços labirínticos em áreas livres” (*Magic Square*, RJ, 1979), no Brasil. Ao afirmar estar sempre “começando”, arremata que “só existe o grande mundo da invenção”.<sup>30</sup>

Percorrê-lo, antes de buscar, prioritariamente, uma saída, eis o grande desafio do traçado labiríntico. Para além da historicização da obra de Oiticica, as proposições estéticas nela virtualizadas lançamos nos desafios da série do devir do presente. Presente labiríntico, em que os “fios do experimental” dispõem-se agora em espessas redes virtuais, demandando, não me-

nos que à época do artista carioca, estados de invenção intensos. ■

### NOTAS

1. Sobre tais temas, cf. J. Baudrillard, *América* Rio de Janeiro, Rocco 1986; *A transparência do Mal sobre os fenômenos extremos*, Campinas Papyrus, 990; *A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*, Lisboa, Terramar, 1992; *As estratégias fatais*, Rio de Janeiro, Rocco, 1996. De P. Virílio, *O espaço crítico*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993; *A inércia polar*, Lisboa, Dom Quixote, 1993; *A máquina de visão*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1994. De P. Lévy, *O que é o virtual*, São Paulo, Ed. 1996.
2. H. Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986. Os textos de Oiticica mencionados neste trabalho encontram-se nesta coletânea, salvo indicações em contrário.
3. Matéria-entrevista: “Catherine David discute sua Documenta”, *Folha de São Paulo* 26/06/1997.
4. H. Oiticica, “Brasil diarréia”, in Ronaldo Brito e Paulo V. Filho (orgs.), *Moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
5. M Pedrosa, “Arte Ambiental., arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, in H. Oiticica, op. cit.
6. Ver a problematização de Pierre Lévy aos pensamentos de Baudrillard e Virílio, no livro mencionado na nota 1.
7. H. Oiticica, “Esquema geral da nova objetividade”, op. cit.
8. Cf. Favaretto “Além do ambiente”, in *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, Edusp, 1992.
9. H. Oiticica, “Brasil diarréia”, op. cit.
10. W. Arens, *El mito del canibalismo: antropologia e antropofagia*, México, Siglo Veintiuno, 1981.
11. C. Lévi-Strauss, *O totemismo hoje*, Lisboa, Edições 70, 1986.
12. O. de Andrade, “Manifesto antropofágico”, in *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias* (Obras Completas, volume VI), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
13. H. Oiticica, “Esquema geral da nova objetividade”, op. cit.
14. I.N. Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, São Paulo, Brasiliense, 1993.
15. C. Favaretto, “Hélio, nos fios do experimental”, op. cit.
16. H.B. de Hollanda e C. A. M. Pereira (org.), *Patrulhas ideológicas/marca reg.: arte e engajamento em debate*, São Paulo, Brasiliense, 1980.
17. H. Oiticica, “Esquema geral...”
18. G. Deleuze e F. Guattari, *O que é filosofia*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992
19. H. Oiticica, “Programa ambiental”, op. cit.
20. M. Foucault, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, Petrópolis, Vozes, 1984.
21. H. Oiticica, “A dança na minha experiência”, op. cit.
22. C. Favaretto, “Além do ambiente”, in Hélio Oiticica, op. cit.
23. Entrevista a Ivan Cardoso, “A arte penetrável de Hélio Oiticica”, *Folha de São Paulo* 16/11/1985.
24. G. Deleuze, *Conversações*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992
25. M. Foucault, *História da sexualidade III: o cuidado de si*, Rio de Janeiro, Graal, 1984.
26. S. Dias, *Lógica do acontecimento*, Lisboa, Afrontamento, 1995.
27. P. Lévy, “O que é a virtualização”/ “O quadrívio ontológico: a virtualização, uma transformação entre outras”, op. cit.
28. H. Oiticica, “Experimental o experimental”, *Arte em Revista* no. 5, São Paulo, Kairós, 1980.
29. S. Dias, *Lógica do acontecimento*.
30. H. Oiticica, “Esquema geral...”