



Nova objetividade e nova subjetividade: Hélio Oiticica rumo ao coletivo

New Objectivity, new subjectivity: Hélio Oiticica towards the collective

Dra. Paula Braga

Como citar:

BRAGA, P. Nova objetividade e nova subjetividade: Hélio Oiticica rumo ao coletivo. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p.123-135, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/869>>
DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.869>

Imagem: *B32 Bólido Vidro 15*. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66329/b32-bolide-vidro-15>> Foto P.Y.Brest.

Nova objetividade e nova subjetividade: Hélio Oiticica rumo ao coletivo

New Objectivity, new subjectivity: Hélio Oiticica towards the collective

Dra. Paula Braga*

Resumo

A obra *Tropicália* apresentada por Hélio Oiticica na exposição Nova Objetividade Brasileira, bem como o texto escrito pelo artista para o catálogo da mostra anunciam a ênfase no coletivo e na potência da arte como fomentadora de subjetivações que não separam os âmbitos da ética, política e estética. Assim, é possível alinhar as estruturas ambientais de Oiticica a estruturas conceituais de pensadores como Jacques Rancière, Gilles Deleuze e Toni Negri, identificando os labirintos do artista carioca como estruturas emancipadoras, nomádicas e construtoras da multidão.

Palavras-chave

Nova Objetividade; Subjetividade; Coletivo; Hélio Oiticica.

Abstract

Tropicália, the work presented by Hélio Oiticica in the exhibition New Brazilian Objectivity, as well as the catalogue text the artist wrote for the show announce the emphasis on the collective and on the potential of art to promote subjectivities that do not separate the realms of ethics, politics and aesthetics. Thus, it is possible to align the ambient structures developed by Oiticica to the conceptual structures built by thinkers such as Jacques Rancière, Gilles Deleuze and Toni Negri, identifying Oiticica's labyrinths as structures that are emancipating, nomadic and constructive of the multitude.

Keywords

New-Objectivity; Subjectivity; Collective; Hélio Oiticica.

Debaixo do barro do chão da pista onde se dança
 Suspira uma sustança sustentada por um sopro divino
 Gilberto Gil

Em 1964 Hélio Oiticica subiu o morro da Mangueira e sentiu-se “pisando outra vez a terra.” (Oiticica, 1986: 98) Numa experiência de desintelectualização, fincou a estrutura da sua produção no chão das quebradas da favela. A partir daí, a experiência de pisar a terra desdobrou-se em uma obra que privilegiou o corpo e a formação de um sujeito com fundações sólidas na interação entre o corpo e os espaços da cidade. A montagem de *Tropicália* na exposição Nova Objetividade Brasileira e o texto escrito pelo artista para o catálogo da mostra explicitam a necessidade de fundação do novo sujeito político por meio do novo espectador de arte, de nova imagem significadora do Brasil e de nova definição de objeto artístico. A nova objetividade, assim, engendraria a nova subjetividade, anunciando já em 1966 as noções de espectador emancipado de Rancière, dos espaços lisos de Deleuze e Guattari, da multidão de Negri. O estudo de textos deixados por Oiticica sobre a nova objetividade indica que a galáxia de inventores, termo que o artista usava para designar a rede de pensadores conectados à sua produção, continua a crescer.

Há um desaguar de textos, advindos da montagem de *Tropicália*, na produção escrita de Oiticica. São bem conhecidos os textos em que o artista ressentia-se da falta de compreensão da crítica, das leituras rápidas que traduzem *Tropicália* como uma representação de Brasil com araras e areia, da “voracidade burguesa” (Oiticica, 1986: 109) que fagocita o Tropicalismo como uma moda ou movimento artístico:

Propositadamente quis eu, desde a designação criada por mim de Tropicália (devo informar que a designação foi criada por mim, muito antes de outras que sobrevieram, até se tornar a moda atual) até os seus mínimos elementos, acentuar essa nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa ambiciosíssima de criar uma linguagem nossa, característica, que fizesse frente à imagética *Pop* e *Op*, internacionais, na qual mergulhava boa parte de nossos artistas. (...) E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) - enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. (...) 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 a sua idéia principal. (Oiticica, 1986: 106-109)

Mesmo antes de enfrentar a diluição de sua proposta, no “Esquema Geral da Nova Objetividade” Oiticica deixa clara a ênfase na “abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos” (Oiticica, 1986: 81). A proposta da exposição, ao abolir o quadro de cavalete e os esteticismos a ele vinculados - principalmente o caráter de objeto para contemplação -, é apresentar o objeto de arte como distinto de todos os outros tipos de objetos do mundo justamente por ser um complexo de significações, um conglomerado de potências transformadoras no campo da ética, da política e das questões sociais: um bólido contendor de propulsores de novos comportamentos. Daí a caracterização da nova objetividade como vontade construtiva geral e como incentivo à participação e a proposições coletivas, pois o novo comportamento eclodirá do objeto de arte quando o bólido-arte for

manuseado, remexido, como pó de dinamite explodindo em contato com a quentura do corpo. O MAM-RJ pode ser lido na exposição Nova Objetividade Brasileira como uma cuba contendo a areia e cores da *Tropicália*, para serem remexidas com o calor dos corpos. De fato, toda a exposição poderia ser considerada conteúdo dessa cuba arquitetônica se lembrarmos que a ideia de Oiticica era integrar várias obras de arte à *Tropicália*:

Agora, a necessidade de criar um ambiente tropical, do qual florescessem *Penetráveis*, também me veio como uma idéia de incluir nele obras de outros artistas: altar de Gerchman, caixa-viveiro de Pape, poema-objeto de Roberta Oiticica, objetos lúdicos de Serpa. Mas, infelizmente, só foi possível realizá-la, por vários motivos, incluindo os poemas-objetos de Roberta. (Oiticica, 1986: 98)

Não sabemos os “vários motivos” que impediram a inclusão de obras na estrutura de *Tropicália* - talvez ainda um apego à noção de autoria individual - mas o esforço de Oiticica em estabelecer um caráter de criação coletiva ao novo objeto (como a criação coletiva do samba que o encantara na Mangueira) seguiu até uma semana antes da inauguração da mostra, quando encontrou o jovem Antonio Manuel fazendo intervenções sobre notícias de jornal em uma mesa do café do museu e convidou-o a integrar *Tropicália*. Assim, o balcão com jornais que Antonio Manuel apresentou na mostra de 1967 não estava apenas “próximo” da obra de Oiticica mas constituía “parte” de *Tropicália*¹.

ANTONIO MANUEL: balcão da TROPICÁLIA: rejeitado ou jogado fora dentre ilustres q queriam nova objetividade (ó!) caiu na minha fresta: flan - matou o cachorro e bebeu o sangue - fragmentos - jornal: incorporei-o à TROPICALIA porque -->nem limitado à domesticidade da gravura com seu espaço tacanho cheirando sótão -- nem limitado à trouvaille-colagem-sentimental revista de subúrbio -- nem comentário poético nem drama moralista - NEM ALGO Q IDENTIFICASSE CONTEXTO SOCIAL - ÉTICO - ESTÉTICO -- os flans eram como apropriações do media-jornal sem comentário calçado: sem estetização: balcão-banca vítrea-preta face à exuberância sensual areia-arara-PN:[...] é o dia AHISTÓRICO DO RELATO SEM HISTÓRIA: o jornal não contém pelo relato dia-adia: ELE JORNAL É JUNTO COM A NOTÍCIA A PRESENÇA CRUA DE LÂMINA AHISTÓRICA:[...]como a constatação do NADA². (Arquivo Hélio Oiticica, 303.73, p.25-26)

O interesse de Oiticica pelos jornais de Antonio Manuel não era a informação jornalística, a “identificação de contexto”, mas o caráter ahistórico, existencial, do dia-a-dia. Como é ser no mundo? Que tipo de bólido a ser manuseado ou campo para estar no mundo deveria o novo objeto de arte oferecer ao participante? Para Oiticica, o novo objeto deveria contemplar a complexidade da experiência total de mundo, propiciando uma participação “corporal, tátil, visual, semântica etc.” O todo, a síntese dos problemas, a “realidade total” formam um complexo de apreensão e ação no mundo.

Essa idéia é desenvolvida em um texto de maio de 1968 - posterior portanto à primeira montagem de *Tropicália* - apresentado no simpósio do MAM-RJ “Critério para o Julgamento das Obras de Arte Contemporânea”:

A crise dessas formas tradicionais [pintura, escultura, gravura...] se deve a uma transformação profunda que se opera nos critérios fundamentais do fenômeno criador e da necessidade dos artistas criadores, dos pensadores em todos os campos do conhecimento, em procurar um sentido a que eu chamaria de totalidade ou uma realidade

total, onde todas as manifestações do homem se interpenetrem, não como uma colagem de experiências de vida, mas que nasça em uníssono com uma totalidade. Esta aspiração coletiva anuncia todas as transformações sociais, políticas, ético-morais que se operam no mundo e as que estão por vir. (...) O que interessa nesse processo universal de transformações, nessa aspiração a uma síntese entre indivíduo e sociedade, entre particular e universal, nessa aspiração a um mundo humano, a uma realidade total, seriam os movimentos que conduzem a um engajamento total nesse processo fantástico irreversível, que absorve tudo (...). (Arquivo Hélio Oiticica, 133.68)

A “realidade total” proposta no simpósio de 1968 tem ecos Merleau-Pontianos no entendimento de um todo sensorial traduzido para um todo comportamental e intelectual, amplificados em mais um texto, de 1969, “The Senses Pointing towards a New Transformation”. Logo no primeiro parágrafo, Oiticica esclarece que sua proposta de elaboração de obras que diminuíssem a ênfase na visão e incluíssem todos os sentidos era muito mais do que uma simples crítica ao esteticismo: era a proposta de abrir a possibilidade da arte influir no comportamento dos indivíduos. Para transformar comportamento, apelar apenas para a visão não seria suficiente. Comportamento e pensamento caminham juntos e pensamento se faz com o corpo todo.

O processo de deslocar o principal foco estético para longe das chamadas artes “visuais” e a introdução, então, dos outros sentidos, não deve ser concentrado ou olhado de um ponto de vista puramente estético; é muito mais profundo; é um processo que, em seu sentido mais extremo, se relaciona e propõe uma possibilidade de novo comportamento descondicionado: a consciência do comportamento como chave fundamental para a evolução dos chamados processos da arte --> a consciência de uma totalidade, da relação indivíduo mundo como uma ação inteira, onde a idéia de valor não está relacionada a um ‘foco específico’: o evento esteticista anteriormente tomado como o ‘objetivo focal’ (...) olfato-visão-paladar-audição e tato misturam-se e são o que Merleau-Ponty chamou de ‘simbólica geral do corpo’³, onde todas as relações de sentido são estabelecidas em um contexto humano, como um ‘corpo’ de significações e não a soma de significações apreendidas por canais específicos. (Arquivo Hélio Oiticica, 486.69) ⁴

Para Hélio o comportamento deveria ser entendido como uma totalidade, em analogia à junção de todos os sentidos em um “‘corpo’ de significações” e o novo objeto artístico seria o sintetizador de todos os estímulos sensoriais (visão, olfato, tato, paladar, audição) e de todas as dimensões da ação do indivíduo no mundo (política, social, ética, estética, prioritariamente). A palavra “síntese” aparece com frequência no texto de Merleau-Ponty que Oiticica menciona em “The Senses pointing towards a New Transformation”, em relação à síntese de todos os sentidos efetuada pelo corpo ao perceber o mundo. Assim como um binóculo une duas imagens monoculares, o corpo sintetiza estímulos fornecidos por cada sentido (Merleau-Ponty, 2006: 314-5). Assim como o corpo sintetiza estímulos sensoriais, o comportamento descondicionado pelo novo objeto de arte sintetizaria política, estética, ética, etc. Comportamento estético não-repressivo e atividade política fazem parte do mesmo corpo de significações: “a apreensão e a ação não podem ser isoladas, e a idéia analítica dos sentidos vira uma metáfora, também para expressar a complexidade do comportamento humano.” (Arquivo Hélio Oiticica, 2006, 486.69)

Tropicália seria uma síntese de invenções de vários artistas na Nova Objetividade Brasileira - ainda que só os poemas de Roberta Oiticica e o balcão de jornais de Antonio Manuel tenham de fato se juntado à

estrutura proposta por Oiticica. Da mesma forma, no contexto geral da cultura brasileira, o Tropicalismo deveria ter um caráter de corpo total: “Tropicália não é um movimento artístico mas a constatação de uma síntese onde objetivos gerais se encontram: cinema, teatro, artes-plásticas, música popular, porque as barreiras entre essas divisões formais tendem a se dissolver em algo maior” (Arquivo Hélio Oiticica, 2006: AHO 0350.69)⁵. É a síntese como algo que soma e supera as partes.

Tropicália não tinha bordas. Uma remontagem interessante desta obra seria deixar a areia e a brita se espalharem pelo chão do espaço expositivo, englobando obras de outros artistas, conglomerando-as num todo de significações, como se a exposição fosse um projeto coletivo de transformação radical da noção de arte e da noção de autoria, algo que privilegiasse o “ser” da obra de arte, algo que diminuísse a ênfase nos “entes” obras de arte, considerando a arte, e não a obra, como o produto da criação artística.

Essa ideia de uma estrutura conglomerando várias obras de arte rumo a um outro entendimento de arte e de comportamento já aparece na produção de Oiticica em 1961. O *Projeto Cães de Caça*, elaborado apenas em forma de maquete, propunha um campo, como um jardim, para o espectador percorrer mas “que não se trata de um jardim habitual como se está acostumado a entender, com utilidade pura e simples de jardim”. Trata-se de um labirinto com 3 saídas e “vão-se sucedendo os elementos de ordem estética que o compõem, que são: O ‘Poema enterrado’ de Ferreira Gullar, o ‘Teatro integral’ de Reinaldo Jardim e cinco penetráveis” do próprio Oiticica: “o indivíduo aqui se refugiaria, assim como quem entra num museu, para vivências de ordem estética, como se fosse algo mágico, capaz de levá-lo a outro plano que não o do cotidiano” (Arquivo Hélio Oiticica, 0024.61). A vivência de ordem estética é o que, a partir de 1966, e depois de ler textos de Herbert Marcuse, Oiticica conceituaria como Crelazer, o lazer descondicionado e propiciador de processos de subjetivação resistentes ao assujeitamento ou desubjetivação impostos pela sociedade do espetáculo.

Oiticica elege o lazer como o elemento mais adequado para a emergência da consciência do corpo como uma totalidade viva e que determina as relações do indivíduo com o mundo. Em sintonia com Marcuse, Crelazer opõe-se à mais-repressão e ao princípio de desempenho (Marcuse, 1975: 51). Concentrar-se no lazer é uma estratégia de Oiticica para tomar posse do tempo, sem a opressão do “lazer diversivo” que determina quando, por quanto tempo e como pausar. Crelazer seria então um comportamento que ao invés de correr no tempo da produção, corre num tempo-estético, de construção de um mundo próprio, em oposição à aceitação passiva do mundo do espetáculo. Em *A Sociedade do Espetáculo*, texto que Oiticica conhecia e citava em seus próprios textos, Guy Debord descreve uma rede de relacionamentos fraca, cujos nós não se conectam entre si, mas apenas com um centro, que é o objeto espetacular: “o que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne *como separado*” (Debord, 1997: 23). No espetáculo, os espectadores estão direcionados a um ponto, localizado no palco, ou em um objeto. Ao contrário, Oiticica aspira a labirintos como *Tropicália*, que desloca o espectador da posição fixa do sujeito que, desde a Renascença, observa o espetáculo da representação sem se mover. *Tropicália* exige o passeio, a errância, e portanto a constituição de linhas não definidas de caminhos pela areia, alisando o espaço que define a relação do espectador com a obra, propondo um comportamento afeito ao que Deleuze e Guattari conceituaram como nomadismo: “o espaço sedentário

é estriado, por muros, cercados e caminhos entre os cercados, enquanto o espaço nômade é liso, marcado apenas por 'traços' que se apagam e se deslocam no trajeto.” (Deleuze; Guattari, 1997: 52). O nomadismo na obra de Oiticica vai das vielas da Mangueira, dos barracos sem delimitação fixa de cômodos, aos labirintos públicos e finalmente à proposição do delírio ambulatório. No livro *Mil Platôs*, a dupla de franceses opõe o trajeto nômade ao caminho do sedentário:

por mais que o trajeto nômade siga pistas ou caminhos costumeiros, não tem a função do caminho sedentário, que consiste em distribuir aos homens um espaço fechado, atribuindo a cada um a sua parte, e regulando a comunicação entre as partes. O trajeto nômade faz o contrário, distribui os homens (ou os animais) num espaço aberto, indefinido, não comunicante [...] ora, é uma distribuição muito especial, sem partilha, num espaço sem fronteira, não cercado. (Deleuze; Guattari, 1997: 51)

Tropicália não liga espectadores a um centro como ocorre no espetáculo, não dita trajetos como no espaço estriado, não comunica mensagens fechadas - ao contrário do que a leitura superficial da obra como “representação de Brasil” quis sugerir -, e constitui um campo que tende a crescer em muitas direções, ampliando o território do Crelazer. No *Éden*, montado em 1969, o sentido de vivência coletiva é mais explícito do que em *Tropicália*, especialmente nos *Ninhos*, que acolhem vários participantes simultaneamente, ao mesmo tempo em que individualmente cada um desenvolve um tempo interno não repressor.

A tendência para o coletivo, um dos pontos do “Esquema Geral da Nova Objetividade” pode ser interpretada também como uma preparação para a participação política, para a emancipação não só da componente espectador mas do indivíduo entendido em sua totalidade, na soma das componentes que envolvem o comportamento ético, estético, político.

A arte de tendência para o coletivo proposta no texto do catálogo da Nova Objetividade Brasileira tem grande proximidade com o que Jacques Rancière defende em *O Espectador Emancipado*: “ensinar a seus espectadores os meios de deixarem de ser espectadores e de se tornarem agentes de uma prática coletiva” (Rancière, 2010: 15). No campo da arte, significa oferecer estruturas para que o espectador torne-se inventor de seus caminhos nas quebradas da *Tropicália*, artista de seu dia-a-dia, membro do coletivo que Oiticica chamava de “galáxia de pontos luminosos”: a rede interconectada de muitos pontos, no lugar do espetáculo centralizado em um autor. A noção de estética desenvolvida por Rancière como “distribuição do sensível” tem na política um componente indispensável ao questionar as repartições dos espaços comuns. O museu em 1965 expulsou os passistas da Mangueira que tentaram apresentar os *Parangolés* na mostra Opinião 65. Dois anos depois, a *Tropicália* desafiou a partilha já dada do sensível e colocou a arquitetura da favela dentro do prédio modernista de Affonso Reidy. Descentralizando a autoria, distribuindo o poder de invenção de trajetos e comportamentos entre os participantes, os labirintos de Oiticica prioriza um sentido de igualdade semelhante àquele que do “mestre ignorante” para construir a emancipação intelectual do aluno:

[o mestre ignorante] não ensina aos alunos o seu saber, antes lhes ordena que se aventurem na floresta das coisas e dos signos, que digam o que viram e o que pensam do que viram, que verifiquem o que dizem e que façam os outros verificar o que dizem. Aquilo que este mestre ignora é a desigualdade das inteligências. (Rancière, 2010:19)

A vanguarda brasileira, como já anunciado no texto “Situação da Vanguarda no Brasil”, de 1966, tem como uma de suas características

procurar pela descentralização da 'arte' [...] dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de 'experimentar a criação', de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado [...] poder-se-ia chamar a isto de 'novo realismo' (no sentido em que o emprega Mario Schemberg, por ex., e não no de Restany), mas prefiro o de 'nova objetividade' [...] (Oiticica, 1986: 111)

A descentralização da arte, ou seja, a emancipação do espectador rumo ao participante tende a uma organização das individualidades rumo ao coletivo. Essa passagem não é trivial pois o descondicionamento do indivíduo pelo Crelazer centra-se na ideia de autofundação do sujeito em um “campo para construção de um espaço significativo ‘seu’ (...) estar-se no estado de ‘fundar’ o que não existe ainda, de se auto-fundar.” No entanto, o autofundar é seguido de um supraformar:

os Ninhos, no fim do Éden, como a saída para o além-ambiente, isto é, a ambientação não interessa como informação para indicar algo: é a não-ambientação, a possibilidade de tudo se criar das células vazias, onde se busca 'aninhar-se', ao sonho da construção de totalidades que se erguem como bolhas de possibilidades -- o sonho de uma nova vida, que se pode alternar entre o autofundar já mencionado e o supraformar nascido aqui no ninho-lazer, onde a ideia de Crelazer promete erguer um mundo onde eu, você, nós, cada qual é a célula-máter. (Oiticica, 1986:116).

O supraformar está acima do autofundar, e refere-se a um mundo feito de várias células-mães. Cada indivíduo então seria um “mundo erigindo mundo”

nas minhas iniciativas de apropriação/ absorção/togethermassão de fragmentos q se estruturam em blocos e proposições procuro a não-limitação em grupo homogêneo ou de casta: dirijo-me ao que me vem de encontro na cabeça: o q é aberto e não contente com o “feito”: um JOY de descobrir (-se) MUNDO erigindo MUNDO (Programa Hélio Oiticica: 0318/74 - 15-24).

A participação forma uma subjetividade forte o suficiente - descondicionada, sensorialmente e intelectualmente emancipada, isto é, libertada da menoridade - para criar mundo numa etapa “além-participação”:

Para mim a participação me levou ao ‘além-participação’; creio que já superei o ‘dar algo’ para participar; estou além da ‘obra aberta’; prefiro o conceito de Rogério Duarte, de objeto, no qual o objeto não existe como alvo participativo, mas o ‘processo’ e a ‘possibilidade’ infinita no processo, a ‘proposição’ individual em cada possibilidade. (Arquivo Hélio Oiticica, 2006: 159/68)

No “além-participação”, o espectador interessa como possibilidade de invenção infinita pois cada mundo subjetivo provê ‘fragmentos’ diferentes para a invenção, para a mistura com fragmentos propostos pelo artista-propositor: mundo erigindo mundo inclui os mundos dos participantes. O artista almejado por Oiticica não reserva apenas para si o título de inventor, mas espalha fragmentos, deixa o participante achar outros fragmentos no mundo ao caminhar pela vida em delírio ambulatório, até a chegada ao

Mundo-Abrigo, uma “proposição de experimentalidade livre” conceituada por Oiticica em texto de 1973 como “chegada gradativa a uma experimentação coletiva”, que ele vê emergir na contra-cultura simbolizada pelos festivais de rock dos anos 1970, e simbolizada em seus escritos pela música dos Rolling Stones:

GIMME SHELTER não é música cantada (...) é grito q é de multidão: marcha vitoriosa pelas ruas experimentais da liberdade (...) o q é gritado é como q invocação diabólica apocalipse q não é crítica de mundo é o anjo coletivo ROCKWOODSTOCK anunciando tempos-destino (Arquivo Hélio Oiticica, 2006: 0194:73)

Essa chegada ao rock pode ser compreendida como universalização do caráter coletivo do samba experimentado na década de 1960. De fato, a teorização da passagem do individual para o coletivo é feita ao longo de mais de uma década nos escritos de Hélio Oiticica, desde os textos sobre a dança e o “Parangolé” de 1965 até as menções ao “Gimme shelter” dos Rolling Stones em 1973. Especificamente no texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, Oiticica identifica em vários artistas da vanguarda experimental brasileira a valorização do coletivo a partir das manifestações populares, e detecta a primeira etapa de elaboração de obras com tendência para o coletivo nos anos do neoconcretismo:

No Brasil essa tendência para uma arte coletiva é a que preocupa realmente nossos artistas de vanguarda. Há como que uma fatalidade programática para isto. Sua origem está ligada intimamente ao problema da participação do espectador, que seria tratado então já como um programa a seguir, em estruturas mais complexas. Depois de experiências e tentativas esparsas desde o grupo neoconcreto (*Projetos e Parangolés* meus, *Caminhando* de Clark, *happenings* de Dias, Gerchman e Vergara, projeto para parque de diversões de Escosteguy), há como que uma solicitação urgente, no dia de hoje, para obras abertas e proposições várias: atualmente a preocupação de uma “seriação de obras” (Vergara e Glauco Rodrigues), o planejamento de “feiras experimentais” de outro grupo de artistas, proposições de ordem coletiva de todas as ordens, bem o indicam. (Oiticica, 1986: 96)

Assim como a experiência do caminhar na favela despertou a discussão sobre o sensorial compreendido na totalidade e sobre a síntese de todos os problemas (sociais, políticos, estéticos, éticos), a vivência de Oiticica com o fazer coletivo do samba inspirou o apagamento das fronteiras de individuação:

Houve algo que, a meu ver, determinou de certo modo essa intensificação para a proposição de uma arte coletiva total: a descoberta de manifestações populares organizadas (escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda ordem, futebol, feiras), e as espontâneas ou os “acazos” (“arte das ruas” ou antiarte surgida do acaso). (Oiticica, 1986:96)

Essa dissolução dionisíaca do princípio de individuação⁶ em um estado de comunhão com o coletivo aparece claramente em uma conversa com Carlos Vergara, gravada em fita K-7, durante a qual Oiticica destaca a estrutura de unidades autônomas dispostas em um conjunto que forma o Bloco Cacique de Ramos, uma multidão formando um corpo só. Como diz Vergara “o bloco não exige de você uma performance especial como sambista, exige de você uma vontade de se juntar no fenômeno, coletivo, essa que é a única exigência que o bloco faz [...]” (Arquivo Hélio Oiticica, 0504.73). Para integrar o

Cacique de Ramos, bastava que cada interessado comprasse a fantasia e colocasse fitas de esparadrapo no rosto, tiras imitando a pintura facial dos índios. E os dois artistas notam que é nessa marca de pertencimento ao grupo que cada um elaborava a sua distinção pois cada participante colocava o esparadrapo de uma forma diferente no rosto: “então são 5 mil pessoas, um diferente do outro”. A conversa entre Vergara e Oiticica prossegue num crescendo à medida em que Vergara descreve as ações do bloco, até a narração do momento em que parte da fantasia que cobre o corpo é jogada para o alto, ao que Oiticica responde com grande excitação: “e depois quando volta cai de volta!”.

Carlos Vergara - É, as pessoas que estão participando de fora mas que não estão com a pele de Cacique, eles pegam a coisa do corpo e botam na cabeça, então trazem prá dentro então tem pessoa que tem calça e camisa normal mas ganhou uma parte da pele do Cacique e incorporado ao bloco, ao grupo que é uma maravilha, que é uma coisa maravilhosa, é uma coisa amorosa, sabe? (Arquivo Helio Oiticica, 0504-73)

Alguém do bloco joga a fantasia para o alto, um gesto de pura brincadeira e euforia. Alguém de fora do bloco coloca na cabeça a fantasia que retorna à terra, e passa a integrar o bloco, carregando a fantasia, como uma herança: “quando chega na Rio Branco, o bloco está pontilhado de pessoas exteriores que foram incorporadas, entendeu? Aquela multidão”.

Aqui a palavra multidão nos fez tomar um caminho na rede de pensamentos conectados por *Tropicália* que cruza o tempo até a descrição que Antonio Negri e Michael Hardt fazem da “multidão”, muito próxima da descrição que Oiticica e Vergara fazem do bloco carnavalesco, como metáfora de um sistema de produção coletivo que admite individualidades. Dizem Negri e Hardt:

Na multidão, as diferenças sociais mantêm-se diferentes. A multidão é multicolorida. Desse modo, o desafio apresentado pelo conceito de multidão consiste em fazer com que uma multiplicidade social seja capaz de se comunicar e agir em comum, ao mesmo tempo em que se mantém internamente diferente (...) Mais uma vez, uma rede distributiva como a Internet constitui uma boa imagem de base ou modelo, pois em primeiro lugar os vários pontos nodais se mantêm diferentes mas estão todos conectados na rede e além disso as fronteiras externas da rede são de tal forma abertas que novos pontos nodais e novas relações podem estar sendo constantemente acrescentados. (Negri; Hardt, 2005: 13)

O bloco não tem hierarquias, nem dança ensaiada. Criação coletiva, com um protocolo mínimo tal como o uso de esparadrapos no rosto, o bloco de carnaval – música, ritmo, fantasia e acima de tudo corpo – é para Oiticica, ao lado dos grandes concertos de rock da virada da década de 1960 para 1970, uma forma de emergência do coletivo. O bloco tem ainda a característica fundamental de ser um fluxo, uma caminhada: um mundo movente que se constrói de blocos feitos de outros mundos em movimento, com o poder da auto-organização.

É nesse sentido do bloco em fluxo que se pode compreender a obra escrita *Newyorkaises* como atualização nova-iorquiana dos aspectos conectivos de *Tropicália*. *Newyorkaises*, iniciado por volta de 1972, é um livro cuja unidade básica não é a página, mas sim o bloco. Dentro de cada bloco há uma série de citações, anotações de pensamentos, e sempre referências a outros livros ou a outros artistas, conforme a intenção inicial de *Tropicália*, o que cria uma verdadeira teia de referências na qual cada nó

é indicado com letras todas maiúsculas, como se fosse a grafia para um *hiperlink*. Assim, passando rapidamente os olhos pelos manuscritos de *Newyorkaises*, detecta-se palavras como NIETZSCHE, YOKO ONO, JOHN CAGE ou VITO ACCONCI. Mais do que uma pessoa, essas palavras escritas com letras maiúsculas indicam a completa produção desses criadores. Ou seja, *Newyorkaises* não se esgota nunca, não pode ser terminado, cresce infinitamente, bifurca-se, retorna, conduz a outras obras. Forma, assim, o que Hélio Oiticica chamou de “uma galáxia de inventores”, o convívio simultâneo de produções singulares, ou “singultaneidades”, neologismo que Oiticica cunhou em uma carta para Haroldo de Campos de 1974. “Inventar: processo in progress q não se resume na edificação de OBRA mas no lançamento de mundos q se simultaneiam. Simultaneidade em vez de mediação.” (Arquivo Hélio Oiticica, 189.73-92)

“Singularidades” está ligado ao conceito de coletivo, que aparece em textos de Oiticica desde, pelo menos, 1965, quando escreve sobre a apresentação dos *Parangolês* na mostra Opinião 65:

[O Parangóle] é também uma proposição eminentemente coletiva, que visa abarcar a grande massa popular e dar-lhe também uma oportunidade criativa. Esta oportunidade é claro é claro teria que se realizar através das individualidades nessa coletividade (...) há a exaltação dos valores coletivos nas suas aspirações mais fundamentais ao mesmo tempo em que é dada ao indivíduo a possibilidade de inventar, de criar – é a retomada dos mitos da cor, da dança, das estruturas criativas enfim. (Arquivo Hélio Oiticica, 119.65)

Como um livro mágico, *Newyorkaises* é feito de blocos abertos, moventes. Cada leitor constrói *Newyorkaises* como quiser, entrando pelo bloco que lhe aprouver: *Mundo-Abrigo*, *Bodywise*, *Branco sobre Branco*, *Brazilian Experimentality*, *Cosmococas*, *Subterranean Tropicalia Projects*, *Ubercoca*, *Rap in Progress*, e talvez outros, que ainda não tenhamos encontrado.

Newyorkaises não é um texto “legível” mas sim “escritível” (*scriptible*), conforme definido por Roland Barthes em *S/Z*:

neste texto ideal, as redes são múltiplas e interagem, sem que nenhuma delas seja capaz de superar as demais; este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; ganha-se acesso a ele por diferentes entradas, nenhuma das quais pode ser com certeza declarada a principal; os códigos que mobiliza estendem-se até onde os olhos podem alcançar, são indetermináveis (significado aqui nunca está sujeito a um sistema de significação mas ao jogo de dados); os sistemas de significação podem tomar este texto plural, mas seu número não é fechado, baseado como é na infinidade da linguagem (Barthes: 2002:5-6).⁷

Para Barthes, o texto “escritível” é o texto mais valioso, pois se abre para a pluralidade de significados, já que o objetivo do trabalho literário (da literatura como trabalho) é fazer com que o leitor não seja mais um consumidor, mas um produtor do texto. (Barthes, 2002:4)

Um “texto ideal” como o labirinto de *Newyorkaises* assemelha-se mais a um arquivo em constante crescimento do que a um livro⁸. Oiticica arquiva nesse proto-hipertexto sua “galáxia de inventores”, e como diz Barthes, no texto de Oiticica nomes como NIETZSCHE, HENDRIX, CAGE, etc, sempre grafados em letras maiúsculas, tornam-se uma galáxia de significantes e não estrutura de significados.

O grande projeto de definição de um estado da arte brasileira de vanguarda no final dos anos 1960 a partir da caracterização do novo objeto é o prenúncio da ênfase no coletivo que acompanha o desenvolvimento da arte de Hélio Oiticica. O novo objeto se caracteriza pela “criação de novas ordens estruturais, não de 'pintura' ou 'escultura', mas ordens ambientais.”(Oiticica, 1986:110). A partir da experiência do lazer descondicionado, da conectividade entre obras (e vidas) e da construção de caminhos próprios na cidade (com o delírio ambulatório) ou nos labirintos antecipados pela *Tropicália*, estaria sendo exercitada a construção de subjetividades desafiadoras da fixidez. Entrar na obra em contraposição a contemplá-la de fora; entrar no mundo em contraposição a assistir o mundo como quem o vê por uma janela; fazer os próprios caminhos, pelas quebradas, em espaços lisos de areia, constituindo a trama da terra que treme e que viria a se conectar, num atravessamento de tempo, a autores que Oiticica não leu, como Rancière e Negri, ou com quem teve muito pouco contato, com Deleuze, e que caminham pelas mesmas quebradas do pensamento rumo a subjetivações resistentes ao comportamento de rebanho⁹, nomes “escritíveis” num bloco invisível de *Newyorkaises*, expandindo a galáxia de pontos luminosos que caminham pela terra.

Referências

- ARQUIVO HÉLIO OITICICA (AHO). Rio de Janeiro, Projeto Hélio Oiticica, 2006.
- BARTHES, Roland. S/Z. trad. do francês por Richard Miller. London: Blackwell Publishing Ltd, 2002.
- BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: Singularidade, Multiplicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia - vol. 5*, S. Paulo: Ed 34, 1997.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martin Fontes, 2006.
- NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- LAGNADO, Lisette (ed.) Programa Hélio Oiticica. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Projeto HO, 2002. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>. Acessado em 08/05/2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

Notas

* Paula Braga é professora na Universidade Federal do ABC (UFABC), autora de *Hélio Oiticica. Singularidade. Multiplicidade* (São Paulo: Perspectiva, 2013) e organizadora de *Fios soltos. A arte de Hélio Oiticica* (São Paulo: Perspectiva, 2008); email: p.braga@ufabc.edu.br.

¹ Depoimento de Antônio Manuel à autora em 2006.

² O título desta entrada no diário de Oiticica é “Anotações para ANTÔNIO MANUEL 22/02/1974”. Na citação, PN quer dizer penetrável.

³ cf. MERLEAU-PONTY, 2006: 279-325. (Segunda parte, “O mundo percebido/ O Sentir”).

⁴ Tradução da autora a partir da versão do texto escrita por Oiticica em 22/12/1969.

⁵ Tradução da autora.

⁶ Em outros trabalhos discutimos a grande influência de Friedrich Nietzsche na obra de Hélio Oiticica (cf. BRAGA, Paula. “Hélio Oiticica and the Parangolés: (Ad)Dressing Nietzsche's Übermensch”. *Third Text*, vol 17, nº 1, 2003, pp. 43-52). Compare, por exemplo a descrição que Oiticica faz da “embriaguez dionisiaca” no texto de 1965 “A dança na minha experiência” com a descrição do êxtase dionisiaco em “O Nascimento da Tragédia”, §1.

⁷ Tradução da autora.

⁸ Sobre a produção escrita de Hélio Oiticica, cf. COELHO, 2010.

⁹ Para um estudo sobre as aproximações entre Oiticica e Nietzsche, e para referências sobre o breve contato de Oiticica com a obra de Deleuze, cf. BRAGA, 2013.

Artigo recebido em março de 2017. Aprovado em julho de 2017.