

Manuela Quadra de Medeiros

**LABIRINTOS AUTOBIOGRÁFICOS:
LYGIA CLARK E HÉLIO OITICICA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Literatura, no Centro de Comunicação e Expressão, área de concentração em Teoria Literária, linha de pesquisa Teoria da Modernidade, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Wolff.

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

de Medeiros, Manuela Quadra
Labirintos Autobiográficos : Lygia Clark e Hélio
Oiticica / Manuela Quadra de Medeiros ; orientador, Jorge
Wolff - Florianópolis, SC, 2015.
201 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Literatura e Artes Plásticas. 3.
Lygia Clark e Hélio Oiticica. 4. autobiografia. 5.
experiência. I. Wolff, Jorge. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
III. Título.

Para minha avó Marlene.

in memoriam

Agradecimentos

Ao querido professor e orientador, Joca Wolff, pela orientação, pela paciência, pelo acolhimento, pelas aulas e por caminhar junto durante todo esse processo de Mestrado.

Aos professores que participaram da Banca de Qualificação, Byron Vélez Escallón e Susana Scramim, agradeço muito pela troca, pelas conversas, pela generosidade e pela atenção com que leram o meu texto e por me apontarem novos caminhos e possibilidades para que eu pudesse me perder ainda mais nesses labirintos da leitura e da escrita.

A cada um dos professores da Banca, por terem aceitado o convite.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, pela oportunidade de aulas inspiradoras. Ao CNPq, pelos dois anos de bolsa de pesquisa.

Agradeço especialmente à minha mãe, Márcia, por todo o apoio, a amizade, as palavras de carinho e conforto e por nunca ter deixado de acreditar. Ao meu irmão Roberto pela ajuda e pelos momentos de risadas e de descontração.

Aos amigos que conseguem se fazer presentes em todos os momentos: Luisa, Marcos, Paula e Patrícia.

Aos amigos de São Paulo, amizades felizes e inesperadas que também ajudaram a construir este texto: Cauê Cardoso e Ilda Trigo.

Ao queridíssimo amigo Gustavo Ramos, pela companhia sempre agradável nos labirintos da Universidade, pelo apoio, pelo companheirismo e pelas trocas constantes.

E, finalmente, ao meu grande amor, Ricardo, por ter me ensinado tanto, e por continuar sempre ao meu lado, fazendo com que seja possível a deliciosa experiência de viver junto.

Os buracos do corpo (da palavra) viabilizam a saída dos excrementos que constituem o solo concreto da realização erótica. Do pênis saem o mijo e o esperma: eis também a condição ambígua da palavra viva: da boca saem as palavras e o cuspe que lubrifica; Excremento e palavra-social vivem do mesmo manancial corpóreo. O corpo é útil como a máquina não o é, porque ele é o lugar da Vida que renasce a cada minuto e da Palavra que a celebra. A palavra se cola à vida e à ação. A grafia porosa é a representação mais audaciosa de um corpo que é excremento, esperma e palavra, que é vida e celebração da vida que é busca e entrega sem limites. Drama e linguagem se casam [...] como ações idênticas. Escrevendo [...]. repousa no poro do corpo: merda e palavra. Uma grafia ficcional porosa que, pelo seu angustioso percurso [...] e pelo seu borbulhar anárquico-religioso, pode lembrar uma escrita surrealista.

Silviano Santiago

RESUMO

Com este trabalho de dissertação de Mestrado pretendemos mergulhar no imenso arquivo de cartas e escritos de artista de Hélio Oiticica e Lygia Clark, e também em trabalhos artísticos e proposições de vivências que ambos compuseram, inventaram e criaram entre 1950 e 1980. Para isso, buscamos criar modos de leitura desse arquivo que possam fazer aparecer os vestígios, as marcas e os rastros pulsionais que estes artistas deixaram em suas obras e, também, que suas obras deixaram nestes artistas. A amizade de Hélio e Lygia, devido à distância geográfica entre os dois, foi estabelecida principalmente por meio da correspondência epistolar, e poderia ser aqui definida tal qual um afeto como pensamento – pensamento no sentido que quer Deleuze, quando diz que pensar é sempre experimentar e não interpretar, “e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo”; mas também no sentido de Jean-Luc Nancy, quando diz que “corpo e pensamento são um mútuo tocar-se”. Os corpos e pensamentos de Hélio e Lygia tocam-se por meio da linguagem, tocam-se, contaminam-se, mas não se confundem. Assim, seus corpos e seus pensamentos, entrelaçados, devoradores e devorados, não são mais que o toque de um no outro, o toque da distância de um em relação ao outro e de um no interior do outro. As escritas de Hélio e Lygia operavam uma espécie de justaposição de textos por técnicas de montagem e de multiplicação que nos revela as contaminações mútuas entre as criações, as teorias e as críticas, apontando para a escrita a partir da leitura; por isso, nessas escritas, podemos entreouvir múltiplas vozes que nelas ecoam. Suas escritas de si são vistas, então, como experiência, e suas vidas são aqui tratadas como vidas vividas pela experimentação. Desse modo, podemos encontrar, em suas escritas e vivências, singularidades que ligam-se umas às outras e que estão sempre produzindo diferenças. A busca desses vestígios no *corpus* de Hélio e Lygia se faz por um percurso não linear, sem lógica de entrada nem de saída, sem busca por origem, como em uma espécie de labirinto. Os labirintos autobiográficos de Lygia e Hélio seriam feitos de múltiplos, contínuos e descontínuos caminhos que estão sempre a se construir e se desconstruir. Seus escritos foram compostos por meio de tensões que operariam nas bordas e nos limites do corpo e da linguagem; sustentadas também no limite entre realidade e ficção. Suas práticas artísticas também operavam tensões ao se abrirem para o público participador e ao se deixarem ser atravessadas pelo que é exterior, por isso, suas vidas e suas obras estão fortemente permeadas pelas relações entre arte e experiência. Para percorrer esses labirintos,

nos valem do método *otobiográfico* que Derrida postula a partir de Nietzsche, com o objetivo de buscar a vida, seus rastros e vestígios nesse arquivo, e não de atribuir sentidos ou significados para suas vidas-obras. Hélio e Lygia, por meio das leituras-escrita e das escritas-leitura das cartas trocadas entre eles, se colocaram à escuta um do outro, mostrando-se sempre como um ser ainda por vir, em constante processo de construção de um si mesmo; e por isso nunca acabados, permanecendo como fragmentos *caminhando* no labirinto de um *programa in progress*.

Palavras-chave: Hélio Oiticica. Lygia Clark. Cartas. Otobiografia. Corpo. Labirinto.

ABSTRACT

With this dissertation we intend to delve into the immense archive of letters and artist writings of Hélio Oiticica and Lygia Clark, and also artwork and proposals of experiences they both made up, invented and created between 1950 and 1980. To this end, we seek to create reading techniques for these files that can bring up the traces, marks and instinctual traces these artists left in their works and also that their works have left in them. The friendship of Hélio and Lygia, due to the geographical distance between the two of them was established mainly through written correspondence, and could be defined here as an affection as thinking - thinking in the sense that Deleuze means when he says that thinking is always experimenting and not interpreting, “to think is to experiment, but experimentation is always that which is in the process of coming about.”; but also meaning what Jean-Luc Nancy says, that “body and mind are a mutual touching.” The bodies and thoughts of Hélio and Lygia touch each other through language, they touch, contaminate each other, but they don't get mixed up. Thus, their bodies and their thoughts, entangled, devouring and devoured, are nothing more than one touching another, the touching of the distance relative to each other and of one inside the other. The writings of Hélio and Lygia operated a kind of juxtaposition of texts by assembly techniques and multiplying that reveals the mutual contamination between creations, theories and criticism, pointing to writing from reading; that is why in these writings we can overhear multiple voices echoing. His writings of himself are seen, then, as experience, and their lives are treated here as lives lived by experimentation. Thus, we can find in their writings and experiences, singularities that bind to each other and are always producing differences. The search for these traces on Hélio and Lygia's *corpus* is made on a non-linear path without input or output logic, without a search for origin, as in some kind of a maze. The autobiographical mazes of Lygia and Hélio would be made of multiple continuous and discontinuous paths which are always building and deconstructing. Their writings were composed by impasses operating at the edges and boundaries of body and language; also held at the boundary between reality and fiction. Their artistic practices also operated tensions when they opened to the participating public and when they let themselves be crossed by what is outside, that is why their lives and works are strongly permeated by the relations between art and experience. To cross these labyrinths, we make use of the *otobiographical* method that Derrida postulates from Nietzsche, in order

to seek their life, tracks and traces in this work, and not to attribute meanings to their lives-works. Hélio and Lygia, through the reading-writing and writing-reading of the letters exchanged between them, placed themselves listening to each other, showing themselves as a being yet to come, in a constant process of creating themselves; and therefore never finished, remaining as fragments *caminhando* in the labyrinth of a *programa in progress*.

Keywords: Hélio Oiticica. Lygia Clark. Letters. Otobiography. Body. Labyrinth.

SUMÁRIO

Considerações Iniciais.....	15
1 Travessias.....	27
2 Escritas-leituras de si, escritas-leituras do outro.....	83
3 Labirintos anti-auto -oto-biográficos.....	99
4 Corpos e <i>corpus</i> e(x)scritos.....	121
4.1 Lygia Clark: breviário sobre o(s) <i>corpus</i>	124
4.2 Hélio Oiticica: blocos experiência.....	143
4.3 Entre a violência e a intimidade; entre a identificação e a alteridade.....	163
5 À escuta ou diálogo de mãos.....	183
REFERÊNCIAS.....	191

Considerações Iniciais

A curiosidade acerca da vida dos artistas fora dos palcos, das exposições e de suas obras sempre esteve presente no imaginário de admiradores, embora algumas correntes literárias e críticas nem sempre tenham dado valor a esse *espaço biográfico*¹ dos artistas, considerando-o um lugar “vazio” para a análise. Do mesmo modo, documentos ligados à vida artística, como correspondências, entrevistas, fotografias, diários íntimos e outros, escritos pelos próprios artistas foram, ao longo da história da arte e da literatura, considerados como documentos menores, também lugares vazios para a análise estética e literária. Mas isso não quer dizer que os chamados escritos de artistas não tenham sido produzidos desde o século XV, quando ocorreu a mudança semântica do título de artista, que passou de “pintor” a “artista” – assim como “artesanato” passou a ser “belas-artes” –, o que provocou tanto sua apreciação na esfera pública quanto sua crescente intelectualização,

¹ A expressão *espaço biográfico* remete a Philippe Lejeune e seu conceito de *pacto autobiográfico* (1980). Entretanto, a ideia de pacto não nos serve aqui por diversos motivos que, esperamos, ficarão claros ao longo do trabalho. A ideia desse *espaço* que será levada em conta neste trabalho é a de Leonor Arfuch, desenvolvida no livro *O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea*, publicado em Buenos Aires em 2002 e, no Brasil, com tradução de Paloma Vidal, em 2010. Diz Arfuch na apresentação do livro: “Biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade que é ao mesmo tempo busca de transcendência. [...] Os métodos biográficos, os relatos de vida, as entrevistas em profundidade delineiam um território bem reconhecível, uma cartografia da trajetória individual sempre em busca de seus acentos coletivos (p. 15).” Para a autora, a multiplicidade de ocorrências desse *método* expressa uma tonalidade particular da subjetividade contemporânea. Em seu trabalho, Arfuch investiga o que constituiria a ordem do relato da vida e suas criações narrativas: a ideia de passar a limpo a própria história, que nunca cessa de se contar. “Privilegiei para isso a trama da intertextualidade [...]; a recorrência antes da singularidade; a heterogeneidade e a hibridização em vez da ‘pureza’ genérica; o deslocamento e a migrância em vez das fronteiras estritas; em última instância, a consideração de um *espaço autobiográfico* como horizonte de inteligibilidade e não como mera somatória de gêneros já conformados em outro lugar (p. 16).” Assim considerado, é a partir desse *espaço biográfico* que as leituras serão aqui propostas.

criando, então, uma espécie de mito em volta da figura do artista² e provocando a grande curiosidade do público sobre suas vidas privadas. Glória Ferreira (2009), na apresentação do livro *Escritos de artistas: anos 60/70*, mostra a importância que esses escritos teriam para a história da arte e diz que cada período histórico produz diferentes tipos de escrita de artista de acordo com a noção de arte historicamente determinada, o que seria revelador “tanto das condições socioculturais do artista quanto das transformações de linguagem, apresentando modos diversos da sua inscrição na história da arte.”³

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, os modernistas utilizaram principalmente a escritura de manifestos – provavelmente como um resultado da tomada coletiva de posição – como forma de estabelecer uma relação entre a teoria e a prática, e através desses textos-manifestos pôde defender a autenticidade, isto é, afirmar os valores estéticos daquele momento artístico. São dessa época os *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, e também a *Revista de Antropofagia*, que, editada pelos próprios artistas participantes do movimento, dava espaço para textos teóricos que esclareciam as propostas do Modernismo. Nos anos 1950 e 1960, os manifestos, os jornais e as revistas literárias editadas pelos artistas e os textos teóricos acerca de suas produções também tiveram seu lugar nas vanguardas da poesia concreta – como, por exemplo, com o *Plano-Piloto para Poesia Concreta* (1958) e a revista *Noigandres*, de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari –, e, posteriormente, no neoconcretismo – *Teoria do Não-Objeto* (1960), de Ferreira Gullar e *Manifesto Neoconcreto* (1959). Sobre os manifestos, que seriam responsáveis por formular os devires e as mudanças da arte, Glória Ferreira argumenta:

O texto-manifesto, na palavra de ordem construtivista ou na suposta negatividade dadaísta, se faz presente tanto na busca mais essencialista do que seria a arte quanto no compromisso direto com a produção. Torna-se, de certa maneira, um bastião teórico da vanguarda histórica de defesa em relação à incompreensão do público, assim como de resistência à interferência das instituições

² Mito que, como veremos ao longo deste trabalho, Lygia Clark e Hélio Oiticica tentam desfazer ao desestetizar o domínio artístico, priorizando estetizar o espaço e a experiência cotidiana.

³ FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). “Apresentação.” In: *Escritos de Artistas: anos 60/70*, 2009, p. 11.

culturais nos caminhos que a arte deveria trilhar e ao papel a que a sociedade pretendia reduzi-la.⁴

Nos anos 1960 e 1970, décadas em que Lygia Clark e Hélio Oiticica participaram ativamente das mudanças no mundo das artes no Brasil e no mundo, a tomada da palavra pelo artista torna-se cada vez mais uma reflexão teórica acerca de seus trabalhos e dos trabalhos de seus colegas. Assim, esses textos em primeira pessoa ingressam progressivamente no domínio discursivo que antes pertencia à crítica e à história da arte, o que caracterizaria uma tensão em relação à suposta autonomia da crítica por parte da obra e do artista, causando acirrados debates sobre a crítica de arte, seus critérios e suas relações com as produções artísticas contemporâneas. Com a fala sobre as produções artísticas na primeira pessoa e dirigindo-se ao público em geral, a autoridade sobre texto e obra proviria, então, do que o artista faz e não do valor definido pela crítica. Ainda segundo Glória Ferreira:

A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte. Diferentes dos manifestos, esses textos não mais visam estabelecer os princípios de um futuro utópico, mas focalizam os problemas correntes da própria produção [...] indicam uma mudança radical tanto pelo deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade, quanto, em alguns casos, apresentando-se enquanto obra. [...] A tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, em franco embate com os diferentes agentes do circuito. [...] os textos de artistas tornam solidários a ideia de arte e o questionamento do conceito de arte.⁵

Lygia Clark e Hélio Oiticica participaram de forma ativa dessa tomada da palavra pelo artista escrevendo incessantemente sobre suas obras, ideias e projetos artísticos, estéticos, teóricos e até biográficos por meio de manifestos, de textos teóricos e entrevistas publicados em catálogos de exposições e em revistas e jornais de grande circulação. E, também, através de diários íntimos e de correspondências trocadas não

⁴ Ibidem, p. 14.

⁵ Ibidem, p. 10.

só entre eles, mas também com críticos de arte, familiares e outros amigos e artistas. Lygia e Hélio elaboram teorias, pensam e conceituam suas próprias obras; suas escritas passam a ser uma forma a mais de expressão artística, tanto que podemos dizer que, na produção de ambos, texto e obra caminham juntos a ponto de criar uma poética própria.

Por meio da teorização das próprias obras – e, também, por meio da aproximação com críticos de arte como Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e Guy Brett –, eles adquirem uma espécie de controle sobre suas produções; assim, a valoração e a “legitimização” das obras não dependeria mais exclusivamente da crítica. Em carta para Lygia datada de 1974, Hélio diz que “a expressão verbal e escrita da coisa importa mais que nunca. Não basta o factual: isso e aquilo; as palavras e a escolha dos termos e a construção (como num poema) é que dão a dimensão ao relato da coisa”⁶. O artista mostra que havia grandes preocupações com a escolha das palavras do mesmo modo como havia com a escolha das cores para suas obras, visto que a expressão verbal era tão importante para a experiência artística quanto o fazer da obra – e mais ainda que a obra pronta. Lygia e Hélio, inclusive, nas cartas trocadas entre eles, deixam claras suas posições em relação à crítica. Diz Hélio:

Quem relata e quem critica ou é artista ou nada é, é inadmissível essa merda de crítico numa posição de espectador: volta tudo ao antigo e não há quem possa; principalmente quando se refere a experiências que têm que ver com o comportamento e a ação deste; esse pessoal todo ainda dava certo até o BICHO⁷, mas agora, quando você chega a essa dilatação aguda e impressionante de todos os começos (corpo, sensorialidade, etc.) e já está muito além do que se poderia pensar, essa gente falha; essa relação de cada participante com a força da baba⁸ é algo

⁶ OITICICA, Hélio. Carta a Lygia Clark de 11 de julho de 1974. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974*, 1998, p. 225. (Devido ao grande número de citações deste livro, as referências a ele serão feitas nas próximas notas apenas como *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974*, seguido do número da página).

⁷ Referência à série de obras denominada *Bichos* propostas por Lygia Clark em 1960.

⁸ Referência à proposição *Baba antropofágica* feita por Lygia Clark em 1973.

grande demais, não pode ser descrito factualmente [...]”⁹

Em carta-resposta a Hélio, escrita de Paris e datada de seis de novembro de 1974, Lygia concorda com o amigo:

Quanto ao papel do crítico, estou com você: ou a criatividade tem pensamento e diz tudo ou nada é, por isso que o crítico só pode se expressar ainda através da cultura morta, onde há o objeto-arte, mas agora é impossível. No meu trabalho existem duas coisas importantes. Meu depoimento e, talvez mais ainda, o depoimento das pessoas que vivem a experiência e a suíte de toda uma maturação ou desbloqueio que às vezes consigo lhes dar.¹⁰

Nas proposições artísticas e estéticas de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, fica clara a importância do lugar e da situação em que o artista experimenta suas práticas como uma forma de sublimação de seus próprios discursos. Ao criar uma obra aberta para um diálogo entre espectador e objeto, e, ainda, ao propor a participação dos sentidos do outro em suas obras, corpo e ato tornam-se indispensáveis para a concepção de arte. Suas proposições podem, então, assumir diferentes formas de acordo com as forças participadoras, o que torna ainda mais importante a situação em que seus trabalhos foram concebidos e propostos. Desse modo, o conjunto de concepções teóricas, as decisões dos artistas, seu desejo pelo outro, e os atos de participação são, agora, referências teóricas em relação a seus próprios trabalhos; e, ainda, são referências para o entendimento do estado da arte, tornando-se presentes em textos de críticos e historiadores. E, claro, são preponderantes para buscar as marcas, os vestígios autobiográficos deixados pelos artistas em suas obras e proposições.

Silviano Santiago, no ensaio “Suas cartas, nossas cartas”¹¹, discorre sobre a importância literária de um tipo específico de escrita de artista: as correspondências trocadas entre grandes escritores – mais especificamente, no ensaio, entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. No texto, Silviano Santiago apresenta a leitura e o exame das cartas – assim como de diários íntimos e de entrevistas –

⁹ OITICICA, Hélio. Carta a Lygia Clark de 11 de julho de 1974. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974*, 1998, p. 225.

¹⁰ *Ibidem*, p. 252.

¹¹ SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: *Ora (direis) puxar conversa! : ensaios literários*, 2006.

como um modo essencial de buscar uma nova teoria literária através da problematização e da desconstrução dos métodos analíticos de algumas correntes do século XX¹². A análise das cartas é capaz de levar a um enriquecimento da compreensão da obra artística por meio do estabelecimento de “jogos intertextuais”, que também ajudariam “a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética”¹³, assim como aprofundariam os conhecimentos que temos da história de determinados movimentos artísticos. É, também, pelo estabelecimento de jogos intertextuais entre as correspondências trocadas por Hélio Oiticica e Lygia Clark e suas proposições artísticas que pretendemos buscar suas marcas autobiográficas e, assim, tentar compreender os movimentos de criação desses artistas.

A construção dos discursos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, em suas mais variadas formas, nos revela muito sobre as relações de seus trabalhos e seus discursos com os contextos sócio-histórico, estético e político, que são constituintes de seus espaços autobiográficos. As referências são encontradas por meio de citações, acontecimentos históricos narrados¹⁴, e até mesmo pela própria linguagem empregada, como o uso de gírias e de expressões inventadas. Os discursos linguísticos de Hélio e Lygia podem ser aqui compreendidos como um espaço em que se constituem ideias e práticas, possibilitando que os artistas se desdobrem sobre suas próprias obras, tornando-se um testemunho da construção de suas vidas-obras e dos esforços e deslocamentos feitos para realizá-las. Em muitas das cartas trocadas entre Hélio e Lygia é possível ver essa busca para que a vida artística torne-se um reflexo da verdade que era encontrada por eles em suas proposições e experiências estéticas.

¹² “Estou me referindo a sucessivas metodologias de leitura: a “literariedade” dos formalistas russos, a “close reading” da nova crítica norte-americana, a leitura estilística dos espanhóis e germânicos, a análise estrutural francesa etc. Não se trata de pregar o retorno ao biografismo, apanágio como se sabe dos historiadores positivistas do século XIX, como Gustave Lanson, que liam os textos sem, na verdade, os ler.” Ibidem, p. 62

¹³ Ibidem, p. 62.

¹⁴ Como é o caso de Hélio Oiticica, que conta nas cartas enviadas à Lygia a situação do Brasil sendo tomado pela ditadura militar, o medo crescente entre os amigos artistas e outros episódios marcantes, como a participação dos *tropicalistas* no Festival da Canção.

Para este trabalho, que tem como objetivo buscar as marcas, os rastros que os corpos deixam nos textos, que os textos deixam nos corpos, que a arte deixa na vida e que a vida deixa na arte, é necessário então mergulhar nesses arquivos de cartas, documentos, textos, diários, artigos etc. e pensá-los não como objeto estático, um bloco fechado em si mesmo; mas pensar o arquivo como Hélio queria que pensássemos o trabalho artístico: sempre nas suas relações com o mundo. Mergulhar nos arquivos de Lygia Clark e Hélio Oiticica é estar sempre *caminhando* nesse *programa in progress*: um exercício de corpo a corpo com um arquivo vivo e em movimento; sempre em direção a, nunca um ponto de chegada. Procuraremos trabalhar “sem a relação velha de tempo cronológico, que é repressiva e cruel”¹⁵ como fala o próprio Hélio; esquecer os tempos cronológicos, perder-se no labirinto de citações, de multiplicidades e de singularidades, abraçar a ambivalência desses dois artistas, visto que seria impossível encaixá-los em alguma categoria. Deixar-se cegar por essa constelação para perceber uma simultaneidade de outros corpos, de artistas, de outros inventores construindo Hélio e Lygia.

Para trabalhar com esse arquivo animado, então, nos apropriaremos da estratégia de Flávia Cera em sua tese “Arte-Vida-Corpo-Mundo, segundo Hélio Oiticica”, quando nos explica o que quer dizer “segundo Hélio Oiticica” em seu trabalho – e o mesmo valerá, aqui, para “segundo Lygia Clark”:

Segundo Hélio Oiticica é um deslocamento, ou melhor, é a devoração de um ponto de vista em uma relação intensiva com os seus textos. O *segundo* de *segundo Hélio Oiticica* foi roubado de *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector e se situa precisamente na relação entre G.H. e a barata: os textos nos olharam constantemente e a cada olhar revelaram um estranhamento, uma diferença. [...] *Segundo Hélio Oiticica* significa segundo as suas impressões, marcas e rastros pulsionais e pulsantes impressos pelo seu corpo

¹⁵ Programa Hélio Oiticica #0159/ 68 Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/programaho/> (De aqui em diante, as referências aos documentos de Hélio Oiticica, digitalizados pelo *Programa Hélio Oiticica*, serão feitas com a abreviação PHO seguida do número de tomo registrado no Programa. Os documentos podem ser encontradas no site acima citado do Itaú Cultural.)

nos textos, no nosso corpo e no nosso corpo do texto¹⁶.

Não se trata, portanto, de interpretar os arquivos buscando saber o que os artistas estavam querendo dizer. Mas, sim, encarar o arquivo em suas possibilidades infinitas de religar seus fios soltos, o arquivo como esse espaço cheio de frestas, fendas, fissuras, o arquivo como vir a ser, como ensina Derrida em *Mal de arquivo*: o arquivo é possuidor de vida própria, e sua memória é como um organismo vivo.

A discussão a respeito do arquivo é iniciada por Derrida por uma série de perguntas que podem também nos ajudar na tarefa ousada de encarar este imenso arquivo que é a vida-obra de Hélio e Lygia:

Não devemos começar distinguindo o arquivo daquilo a que o reduzimos frequentemente, em especial a experiência da *memória* e o retorno à *origem*, mas também o *arcaico* e o *arqueológico*, a lembrança ou a escavação, em suma, a busca do tempo perdido? Exterioridade de um lugar, operação topográfica de uma técnica de consignação, constituição de uma instância e de um *lugar de autoridade* (o arconte, o *arkheion*, isto é, frequentemente o Estado e até mesmo um Estado patriárquico ou fratriárquico), tal seria a condição do arquivo. Isto não se efetua nunca através de um ato de anamnese intuitiva que ressuscitaria, viva, inocente ou neutra, a originalidade de um acontecimento.¹⁷

Para Derrida, portanto, o arquivo não deveria ser reduzido à experiência de memórias, a um retorno à origem, ao trabalho de escavação, arqueológico, ou seja, ao trabalho de descrição de tal *lugar de autoridade* que condicionaria o arquivo. Para apontar esse lugar, Derrida começa justamente pela busca do arquivo da palavra “arquivo”: *arkhê*, que, ao mesmo tempo, designaria tanto a noção de *tempo* como a de *comando*. Isto é, há dois princípios dentro da mesma palavra; um princípio da natureza ou da história – físico, histórico e ontológico –, de onde as coisas começam, de um lugar de origem; e, também, um princípio da lei, princípio nomológico, um lugar onde se exerce a autoridade e a ordem social, onde homens e deuses comandam, um lugar a partir do qual uma ordem é dada. Entretanto, o sentido de arquivo como comando provém do *arkheion* grego, que seria, inicialmente, a

¹⁶ CERA, Flávia. *Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica*, 2012, p. 7

¹⁷ DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*, 2001, p. 7-8. Grifos do autor.

casa, a morada dos *arcontes*, os magistrados superiores que detinham o poder político, que tinham o direito de fazer ou representar a lei, ou seja, os magistrados gregos, guardiões dos documentos oficiais, eram os arcontes. O princípio arcôntico é, portanto, começo e comando, lugar e lei; por isso o arquivo remeteria sempre a um lugar ou a uma instância de autoridade. Assim, não podemos nunca nos esquecer desse caráter ambivalente¹⁸, pois, para Derrida, “todo arquivo é ao mesmo tempo *instituidor e conservador*. Revolucionário e tradicional.”¹⁹ Todo arquivo seria *eco-nômico* no seu duplo sentido: abriga, guarda, põe em reserva essa memória do nome *arkhê*, mas também se mantém ao abrigo dessa memória abrigada. Isto é, por não se reduzir à memória, o arquivo tem lugar no próprio desfalecimento da memória: é, pois, lugar de gestão da memória, mas também campo do esquecimento. É aí que entra o resgate da noção de *pulsão de morte*, de Freud, por Derrida, para reforçar suas afirmações de que criar o arquivo seria também destruir o arquivo; na própria tarefa de criação do arquivo, existe a pulsão de morte, que o destrói – e é este o *mal de arquivo*.

*

O crítico Raúl Antelo, no ensaio “O arquivo e o presente”, nos alerta para que a pulsão de morte do arquivo, a busca pela sua origem, pelo texto original, não crie o fantasma do que o autor chama de *ilusão tautológica*:

Ela consiste em julgar, simplesmente, que o texto conservado no arquivo diz o que diz e que nele vemos o que se vê. A ilusão tautológica é uma ilusão de sincronia. Ela poderia ser resumida com a fórmula de Didi-Huberman²⁰: o que vemos não nos olha, o que lemos, não nos lê. Nada mais ilusório, portanto, do que a constatação meramente referencial, porque um texto achado

¹⁸ Segundo Paul de Man, a própria autobiografia é marcada por esse caráter ambivalente: “Um desses problemas [da teoria acerca da autobiografia] é a tentativa de definir e tratar a autobiografia como se ela fosse um gênero literário entre outros. Uma vez que o conceito de gênero designa uma função tanto estética quanto histórica, o que está em jogo é não somente a distância que protege o autor de autobiografia de sua experiência, mas a *possível convergência de estética e história*. O investimento em tal convergência, especialmente quando se trata de autobiografia, é considerável.” In: de Man, Paul. *Autobiografia como des-figuração*. Sopro n. 71. Tradução de Jorge Wolff.

¹⁹ DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*, 2001, p. 17.

²⁰ Cfr: Didi-Huberman. *O que vemos, o que nos olha*, 2010.

num arquivo sempre postula um para além da significação e um maior ou menor anacronismo, de tal forma que sua leitura propõe uma relação indiciária de contigüidade e causalidade entre o signo e seu objeto, isto é, uma relação, simultaneamente, das mais diretas, mas, também, das mais diferidas possíveis, entre essas duas instâncias.²¹

Ao mesmo tempo em que Antelo chama atenção para a ilusão referencial de acreditar que um arquivo diz o que diz, mostra o que mostra; o autor também nos apresenta uma outra possível leitura do arquivo que não seja sincrônica. O anacronismo, como também postula Didi-Huberman, nos permite esquecer o tempo cronológico, atropelando o modelo da continuidade; a leitura anacrônica do arquivo possibilita a montagem de tempos diferentes, a produção de diferentes arquivos dentro de um arquivo. Assim, o trabalho arqueológico de escavação não busca mais somente uma origem determinada a ser descrita, mas agora se concentra em rastrear traços, vestígios, em percorrer caminhos novos para outras leituras possíveis, outros contatos com o texto. O anacronismo, diz Raúl Antelo, “nos obriga a ler em rede”²²: “Poderíamos dizer, em resumo, que uma política do anacronismo, como é a que se ativa toda vez que arquivo e memória se justapõem, implica, *ao mesmo tempo*, a inequívoca singularidade do evento mas também a ambivalente pluralidade da rede.”²³

Trabalhemos, então, com esse imenso arquivo – de cartas, escritos de artista, obras e proposições de Hélio e Lygia – tendo sempre em mente a “ambivalente pluralidade da rede”; a necessidade de trabalhar com a memória do arquivo, mas também com o seu esquecimento; a análise do arquivo a partir dos seus paradoxos, e não de suas coerências. Para Raúl Antelo “todo enunciado lido no arquivo é, literalmente, uma transposição, uma tradução, o vestígio de um corpo ausente que *tocou* essa matéria (uma página, a tela).”²⁴ Nossa tarefa é, então, criar modos de leitura para esse arquivo que permitam fazer aparecer os vestígios de algo desaparecido que esteve ali. Mas sem cair na ilusão tautológica, admitir que “em toda operação de leitura, nos arquivos e acervos de escritores, há metamorfose e há transformação”²⁵

²¹ ANTELO, Raúl. *O arquivo e o presente*, 2007, p. 44.

²² *Ibidem*, p. 52.

²³ *Ibidem*, p. 56. Grifos do autor.

²⁴ *Ibidem*, p. 44. Grifos do autor.

²⁵ *Ibidem*, p. 45.

e que, por isso, cada entrada no arquivo é um movimento único e irreprodutível. A cada nova leitura, um novo contato produz diferentes e novas marcas, novos vestígios. Buscamos, então, analisar a linguagem de Lygia Clark e Hélio Oiticica como a “*poeira da vida*, com a qual se armam as ficções axiológicas”²⁶ que procuramos em seus trabalhos.

Ana Cristina César, no livro *Literatura não é documento*, ao tratar de literatura e cinema, procurou desfazer as ilusões referenciais a respeito do documentário, e também negou o papel do espectador do filme como sendo apenas aquele que comprovaria que a narração não desdiz a imagem.

Em vez de retratar, expor, explicar, naturalizar, poderá então subjetivar, metaforizar, silenciar, encenar, ignorar, ironizar ou intervir criticamente nos monumentos, documentos e outros traços do museu do autor; recusar erigir esse museu; assumir a parcialidade de toda leitura; buscar uma analogia com o processo fragmentário de produção do literário; mencionar o próprio filme, tornar consciente a intervenção, referir-se à feita cinematográfica; desbiografizar, como que desfazendo a complementaridade sadia entre vida e obra: há tensões neste jogo, e tensões que não “limpam” a função documental, com todo o seu poder de registro verdadeiro, mas se fazem no seu interior.²⁷

Mesmo que estejamos diante de um arquivo que contém imagens que revelam e vozes que confirmam, não faria sentido apenas retratar, expor, explicar esses documentos, nem erigir um museu para Hélio e Lygia. Além de ser uma leitura primária dos processos de realização da obra e da vida desses artistas, sem colocar em jogo as tensões que existem no texto não se pode proceder de maneira problematizadora. A abertura desse arquivo deve conjugar ética e estética. Não se pode ignorar em suas produções o contato com o outro. E, ainda, a implicação do outro em suas proposições, para que ele possa ter liberdade de movimentar seu corpo enquanto participa das obras.

Para buscar as “marcas e rastros pulsionais e pulsantes impressos pelo corpo no texto”, é preciso, então, “subjetivar, metaforizar, silenciar, encenar, ignorar, ironizar ou intervir criticamente nos monumentos, documentos e outros traços do museu do autor”, o trabalho foi dividido

²⁶ Ibidem, p. 45. Grifos do autor.

²⁷ CÉSAR, Ana Cristina. “Literatura não é documento”, 1999, p. 57.

em cinco capítulos. No primeiro, intitulado *Travessias*, buscamos fazer uma espécie de panorama, ainda que parcial, das trajetórias artísticas, estéticas, éticas e até políticas de Hélio e Lygia, que estavam inseridos em contextos de grandes modificações sociais e culturais no Brasil e no mundo, desde os anos 1950 até os anos 1970. Para tanto, buscamos fazer uma pequena investigação de quais seriam as características de uma estética que deixou de ser chamada de *arte moderna* para ser definida como *arte contemporânea* e quais as consequências dessas mudanças nas concepções artísticas de Lygia e Hélio – e, também, quais mudanças os trabalhos deles operaram no modo de fazer artístico da época. O segundo capítulo, *Escritas-leituras de si, escritas-leituras do outro* consiste na discussão acerca da escrita de si, por meio do texto de Foucault, “A escrita de si” e da troca de cartas entre Hélio e Lygia como uma espécie de *hypomnemata* a dois. Com Foucault e também com Barthes, ainda neste mesmo capítulo, buscamos compreender a escrita de Hélio e de Lygia como experimentação e suas vidas como experiência. O terceiro capítulo, *Labirintos anti-auto-oto-biográficos*, discute o conceito de *otobiografia* de Derrida, e, a partir de Nietzsche e de seus escritos autobiográficos, buscamos compreender a importância de conjugar autobiografia e pensamentos, ou seja, de conjugar o corpo e o *corpus*: os dois corpos do autor, segundo Derrida. No quarto capítulo, *Corpos e corpus escritos*, aprofundamos a questão do corpo na linguagem, por meio do conceito de *excrita* de Jean-Luc Nancy. Em dois subcapítulos, um dedicado a cada artista, trazemos uma discussão em separado da escrita de Lygia Clark e da escrita de Hélio Oiticica e das implicações dessas escritas de si em suas vidas-obras. E, ainda, em um terceiro subcapítulo intitulado “Entre a violência e a intimidade, entre a identificação e a alteridade”, procuramos diferenciar os modos de construção de si de cada um. O quinto e último capítulo *À escuta ou diálogo de mãos* busca dar uma dimensão de escuta ao diálogo entre Hélio e Lygia que foi feito principalmente por meio de cartas, procurando sempre transformar suas escritas de si em novas possibilidades de reler as imagens do passado para que, deslocadas para o presente, possam se potencializar em forma de desvios no caminho labiríntico que tentamos percorrer.

1 Travessias

*Assim o corpo atravessa
a história – tornando-se
outro e lutando.
Nietzsche, Assim falava
Zaratustra*

A “evolução” de Hélio e Lygia

A proximidade entre os pensamentos de Lygia Clark e Hélio Oiticica torna-se evidente ao estudar a trajetória desses dois artistas. Entretanto, são dois pensamentos que se tocam, mas que não se confundem. O modo como se pensa suas obras passa por duas escritas que se interpelam, por dois textos que leem um ao outro. Um afeto que se partilha – se compartilha – como afirmação de si e do outro em relação de mútua admiração, mas, também, no debate artístico e filosófico que é permanente em suas trocas de cartas. Hélio e Lygia têm o outro como experiência. O desejo de se manterem próximos, e a abertura ao outro que não está presente, instalam uma espécie de falta, que se abre para o silêncio, para a solidão e para a singularidade, que seriam condições indispensáveis para a proximidade, para amizade, para o afeto e para a cumplicidade. O afastamento geográfico de Hélio e Lygia dá lugar a uma amizade como pensamento – pensamento no sentido que quer Deleuze, quando diz que “pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo²⁸”; mas também no sentido de Jean-Luc Nancy, quando diz que “corpo e pensamento são um mútuo tocar-se²⁹”. Os corpos e pensamentos de Hélio e Lygia tocam-se por meio da linguagem, tocam-se, contaminam-se, mas não se confundem, antes, se complementam, ou, ainda, se suplementam.

O artista plástico Cildo Meireles, em entrevista a Antony Gormley, contou que “uma vez, conversando com o Guy Brett, que os acompanhou, ele disse algo muito preciso: que os dois [Hélio e Lygia] eram complementares – Lygia operava do exterior para a pele e Hélio, da pele para o exterior, mais social³⁰”. Claro que, por meio dessa fala,

²⁸ Deleuze, Gilles. *Conversações*, 1992, p. 132.

²⁹ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*, 2000, p. 36.

³⁰ Disponível em (<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/antony-gormley-encontra-cildo-meireles-e-exibe-obras-por-sao-paulo.870402>)

não pretendemos simplificar o movimento artístico de Hélio e Lygia, como sendo um movimento de uma única via, o movimento de Lygia *somente* do exterior para a pele nem o de Hélio *somente* da pele para o exterior. Mas acredito que esses movimentos se confundem, não são lineares, vão e voltam, saem do corpo e retornam para ele, veem do exterior para o corpo mas também do corpo para o exterior. Não seria possível traçar suas trajetórias e seus movimentos artísticos como um caminho linear, mas antes aproximá-los da imagem do labirinto, com diversos caminhos possíveis. Pensemos na evolução desses artistas como a evolução de uma escola de samba na avenida, a evolução em um sentido coreográfico, como explica Teixeira Coelho:

Os valores estéticos só se percebem, em princípio, no contexto da evolução histórica de uma arte – e devo dizer que falo em evolução histórica de uma arte no sentido carnavalesco do termo, usado para descrever a passagem de uma escola de samba pela avenida (ainda que se trate da avenida artificial criada por Niemeyer): a escola de samba evoluciona pela avenida, quer dizer, vai daqui pra lá e de lá pra cá, dá um passo para o lado e depois um passo para o outro lado e para frente e para trás, num movimento de complexa figuração do qual são exemplos máximos a porta-bandeira e o mestre-sala. A escola de samba faz suas evoluções pela avenida mas de modo algum ela busca a cada metro de avenida ser melhor do que era um metro atrás ou diferente do que era há um metro atrás (a escola de samba deve mesmo ficar sempre igual a si mesma, mas essa é outra história). Só nesse sentido e apenas nesse sentido uso a palavra evolução quando me refiro à arte.³¹

Para compreender os valores estéticos de Lygia e Hélio, então, é preciso colocar seus discursos em constante movimento, movimento não linear, como o movimento da porta-bandeira e do mestre-sala. A escrita, assim, como se fosse um convite ao *mergulho do corpo* (para fazer referência a um *Bólido* de Hélio de 1966-67); isto é, mergulho do sujeito na linguagem, na proposição, na experiência artística. Entretanto, sem a pretensão de reencontrar-se no corpo, ou de encontrar a si mesmo; mas, antes, o objetivo seria perder-se, para que, nessa não coincidência entre

³¹COELHO, Teixeira. “Arte e Cultura da Arte”, 2005, s/p.

imagens, o sujeito possa se *desencontrar* e se *reencontrar* – se reinventar, em última análise – fora do corpo.

A concepção artística de Hélio Oiticica e Lygia Clark compreendia que o artista deveria, de algum modo, ir além da sua cultura e de verdades pré-estabelecidas e condicionadas pela sociedade vigente a fim de realizar sua arte, como escreve Lygia em carta a Hélio:

Você vê, até o realizar-se está vindo diretamente ligado à ação. Todos os mitos caíam por terra [...] e nós, os privilegiados, temos que propor na ação porque o momento, o agora é a única realidade tangível que ainda comunica algo. [...] *Esses são hoje os verdadeiros revolucionários*. Para mim, na medida em que revelamos um novo mundo somos ainda o resto de um mundo antigo, e se não fazemos mais a ‘obra’ somos de qualquer maneira o ‘personagem’ que expressa o pensamento ‘obra’. [...] *Pela primeira vez o existir consiste numa mudança radical do mundo em vez de ser somente uma interpretação do mesmo.*³²

Essa valorização da ação por meio da proposição, e, mais, agir na vida afirmando suas singularidades, ou seja, a partir de suas vivências, de uma ética própria e não mais pela sujeição a uma regra externa e geral, provocariam tanto o poder vigente do Estado quanto atacariam as hierarquias enraizadas na vida social dos anos sessenta e setenta.

Percebemos, então, que Hélio Oiticica e Lygia Clark têm uma relação singular com sua época: ao mesmo tempo em que coincidem com ela, também tomam distância para poder apreendê-la melhor e, a partir das suas próprias existências, operar uma “mudança radical no mundo”. Segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), em *O que é o contemporâneo*, essa “relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”³³ é justamente o que caracterizaria a contemporaneidade. Agamben afirma:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse

³² Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, p. 59. Grifos do autor.

³³ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?*, 2009. p. 59.

anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.³⁴

A relação singular do artista com seu tempo também pode ser lida em textos de autoria de Hélio Oiticica, em que ele fala a respeito de sua proposta de *antiarte*, a qual seria “uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais”³⁵, dando a entender que, ao promover as condições para que os espectadores-participadores encontrassem suas possibilidades criativas, eles também poderiam tornar-se contemporâneos na concepção de Agamben. Em outro texto, intitulado “Esquema geral da nova objetividade”³⁶ essa problematização fica mais clara quando Hélio Oiticica diz que o artista deve ser um “modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa evolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim – que o artista ‘participe’ enfim de sua época, de seu povo.”³⁷

Assim, Hélio e Lygia fazem parte do que podemos chamar de “artistas contemporâneos”, visto que ainda hoje suas proposições continuam inovadoras e desestabilizam o lugar e a função do artista ao propor a obra como experimentação, como ação e mobilidade. Em suas concepções, a obra depende do gesto, do corpo do outro, ou seja, a obra só existe enquanto diálogo entre o participante e a obra; com essas proposições do espectador-participador como um elemento fundamental para a realização da obra, as noções de autoria são diluídas. Para esses artistas, o que importava não era a obra pronta a ser assinada e exposta em museus ou galerias, e sim o fazer da obra e todas as experiências que o ato de criar trariam e que possibilitariam que eles se recriassem através da arte – ou da antiarte. Ao escolher a construção de si mesmos pela experimentação, Hélio Lygia decidiram pela prática da liberdade e inseriram suas marcas autobiográficas na história por meio de suas experiências de vida.

Ora, se nos moldes de Agamben, Hélio e Lygia são “artistas contemporâneos”. Mas, resta perguntar-nos sobre a arte contemporânea.

³⁴ Ibidem, p. 58-59.

³⁵ OITICICA, Hélio. Apud ZILIO, Carlos. Artes Plásticas: Da Antropofagia à Tropicália. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, 1982, p. 26.

³⁶ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986, p. 84.

³⁷ Ibidem, p. 96.

Existiria uma arte que poderíamos denominar, especificamente, contemporânea? Seria possível definir um aspecto, seja estético, filosófico ou epistemológico, que inaugura um tempo completamente novo? Ou será que, nas concepções atuais, o *contemporâneo* teria substituído o conceito de *moderno* e se confundido com ele?

Procuraremos, aqui, brevemente, tentar identificar os sintomas da crise do regime do moderno que fizeram surgir a arte dita contemporânea. Não temos a pretensão, entretanto, de organizar uma cronologia nem uma genealogia da arte contemporânea; seu começo será buscado somente como estratégia para investigar os dados dispersos desse estado de arte.³⁸ Nessa pequena análise, tentaremos nos introduzir nos problemas da contemporaneidade artística – sempre que possível, por meio dos dois artistas-objeto de estudo, Lygia Clark e Hélio Oiticica – em suas relações com a linguagem, as estratégias de comunicação e de transgressão, as técnicas e materiais empregados nos trabalhos, e, também, com os temas e problemas que marcam a contemporaneidade e sua história.

Muitos dos trabalhos³⁹ de arte que se encaixariam na definição de “arte contemporânea” podem ser identificados por seu afastamento das linguagens tradicionais e, ainda, pela distância que tomam da arte de representação. São obras que se colocam além do sentido da visão e

³⁸ Ou seja, nos afastemos da origem entendida como gênese e tenhamos em mente as importantes contribuições para o pensamento moderno feitas por Walter Benjamin em 1928, no livro *A origem do drama barroco alemão*: “A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada a ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado.” (BENJAMIN, 1984, p. 68) A origem (*Ursprung*) não seria, portanto, algo dado, mas como algo que estaria no acontecimento de toda montagem da história, aparecendo a cada vez que é reclamada.

³⁹ Cabe aqui usar o termo como no inglês “work of art”, pois, como veremos, muitos desses trabalhos são proposições, projetos, *happenings*, ações, acontecimentos, instalações, ou seja, não poderiam ser caracterizados como “obra” ou “objeto” de arte. Embora em um texto extenso seja quase impossível não usar “obra” como sinônimo para os trabalhos de arte, tenhamos em mente sempre essa dimensão do fazer, do trabalho por trás de tais obras.

incorporam outros meios, outros sentidos e outros materiais, mas que ainda assim se vinculam com as artes visuais. Para além do sentido da representação, sem se sujeitar a um tema ou a um problema como se fosse sua ilustração, essas obras podem ser exploradas a partir de inúmeras perspectivas e possibilidades; mas isso não quer dizer que não sejam essas imagens ou intervenções artísticas que assinalam suas próprias condições no mundo das representações. Ou seja, não se pode deduzir as obras de suas genealogias nem de seus contextos. Ora, ainda que atentos ao fantasma da ilusão referencial de que tratamos anteriormente, nos interessa saber as situações em que as obras foram formuladas, os dispositivos, as formas e os sentidos que elas administram; trata-se de compreender suas intervenções e o momento específico que elas inauguram.⁴⁰

Mesmo que as formas de compreender a arte tenham mudado consideravelmente nas últimas décadas, ainda é comum fazer uma leitura evolutiva da história da arte, como se cada nova “escola”, cada inauguração de uma nova linguagem, viesse para negar a anterior ou, ainda, para resolver os problemas que ela teria deixado pendentes. Por outro lado, podemos pensar a arte concreta como inauguradora da possibilidade de fazer emergir uma nova realidade, pois ela formula objetos independentes e novos no mundo dos objetos de arte. Assim, este seria o momento em que a arte deixaria de evoluir – ao menos nesse sentido de sucessão. Andrea Giunta, no livro *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, propõe que a história da arte moderna poderia interpretar a arte concreta como seu ponto de chegada:

Si partimos de esta comprensión del arte moderno, podemos aproximarnos a uno de los síntomas del arte contemporáneo – que sucede al moderno, como un nuevo momento. Es, en un sentido inicial, aquel en el que el arte deja de evolucionar. Es el después de la conquista de esa autonomía absoluta enunciada por el arte concreto. Es cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las

⁴⁰ Nos situarmos no território mesmo da obra também faz parte da constituição de um *arquivo*.

fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la exceden.⁴¹

Este corte de que fala Giunta teria sido causado pela crise da representação, que vinha sendo manifestada desde o cubismo, mas ganha mais força principalmente com o dadaísmo e com o surrealismo. Algumas técnicas do surrealismo, como a colagem, o *bric-à-brac*, o *nonsense*, são bastante caras ao trabalho – e aqui está incluída também a escrita – de Hélio Oiticica. O artista alemão Kurt Schwitters, em 1923, a partir dessas técnicas, inventa a arte *Merz*. Bilhetes de metrô, passagens de bonde, pedaços de madeira, restos de letras de cartazes, cacos de vidro, ferro-velho e mais “lixos urbanos” recolhidos pelo artista compõem a matéria prima de sua arte. Em texto de 1964, Hélio relaciona seus *Parangolés* ao *merzbau* de Schwitters:

A palavra aqui assume o mesmo caráter que para Schwitters, p.ex., assumiu a de *Merz* e seus derivados (*Merzbau* etc.), que para ele eram a definição de uma posição experimental específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda a sua obra. [...] Não quero aqui a apreensão objetiva transposta dos materiais de que se constitui a obra: p.ex., plásticos, panos, esteiras, telas, cordas etc., nem essa mesma relação a objetos aos quais se relacionam as obras: p.ex., tendas, estandartes etc.⁴²

A justaposição dos materiais de diversos tipos, nos trabalhos de Hélio Oiticica e de Kurt Schwitters, tem como objetivo chamar a atenção para tudo o que era dado como inútil, como abjeto, como irrelevante. Os objetos, os corpos reais, os fluidos, os sons do cotidiano e os restos ingressam na obra de arte e a excedem, compondo assim trabalhos que podem ser vistos como sátira social. Podemos dizer que a tentativa de trazer a arte para o dia a dia e de tirá-la de uma esfera separada já aparecia no surrealismo, embora em outros termos, como por meio da valorização dos sonhos e do inconsciente para a arte de André Breton, por exemplo. Walter Benjamim considerou o surrealismo como o último instantâneo da inteligência europeia, e afirma que é

⁴¹ GIUNTA, Andrea. ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?, 2014, p. 10.

⁴² OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986, p. 65.

justamente nos sonhos⁴³ e nas imagens do inconsciente que estariam as possibilidades de surgirem “iluminações profanas” por meio das quais “todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias.”⁴⁴ Seria papel da arte, assim, desde e para o surrealismo, permitir a possibilidade de transformação da realidade.

(Não estamos querendo, de forma alguma, declarar que Hélio e Lygia seriam artistas surrealistas, sobretudo no que diz respeito ao surrealismo bretoniano; mas sim perceber como algumas dessas técnicas de vanguarda acabam por retornar nos gestos dos artistas aqui estudados.)

A maioria das descobertas de André Breton por meio do surrealismo já haviam sido anunciadas anteriormente por Nietzsche ou por Mallarmé; mas ao surrealista francês coube o papel de fixar uma espécie de entre-lugar experimental, que já não seria o lugar da filosofia, da literatura ou da arte. Este recorte do domínio da experiência teria permitido a Breton, a partir desse entre-lugar recém-descoberto do escritor europeu, contestar, além de todas as obras literárias já existentes, a existência da literatura; ou seja, um lugar a partir do qual se poderia abrir à linguagem possíveis domínios, que até então eram silenciados ou marginalizados⁴⁵. O que podemos dizer que retornaria – embora sempre diferente – em Hélio e Lygia é o estabelecimento de

⁴³ Os sonhos, suas imagens e suas possíveis significações são material caríssimo para a arte de Lygia Clark, como veremos mais adiante, em capítulo dedicado a essa artista.

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia”, 1997, p. 35.

⁴⁵ A este respeito, diz Michel Foucault que “Estamos hoje em uma era em que a experiência – e o pensamento que é inseparável dela – se desenvolve com uma extraordinária riqueza, ao mesmo tempo em uma unidade e uma dispersão que apagam as fronteiras das províncias outrora estabelecidas. Toda a rede que percorre as obras de Breton, Bataille, Leiris e Blanchot, que percorre os domínios da etnologia, da história da arte, da história das religiões, da lingüística, da psicanálise, apaga infalivelmente as velhas rubricas nas quais nossa própria cultura se classificava e revela aos nossos olhos parentescos, vizinhanças, relações imprevistas. É muito provável que se devam essa dispersão e essa nova unidade de nossa cultura à pessoa e a obra de André Breton. Ele foi, simultaneamente, o dispersor e o aglutinador de toda essa agitação da experiência moderna”. Cfr. FOUCAULT, Michel. “Um nadador entre duas palavras”, 2009, p. 246.

relações imprevistas, a abertura para diálogos que só teriam sido possíveis devido ao apagamento das fronteiras entre filosofia, arte, literatura, vida, sonhos, realidade, alto, baixo, morte, vida etc.

A Segunda Guerra Mundial é certamente um marco para pensarmos o início da arte contemporânea, visto que essa barbárie levou a violência ao limite do indizível e causou grandes transformações nas formas de circulação de cultura. E foi no período pós-guerra, principalmente em finais dos anos cinquenta, que a crise da representação foi generalizada e aprofundada – lembremos que falar em crise da representação é, de certa forma, também tratar a modernidade como crise da linguagem e do tempo. Segundo Andrea Giunta, poderíamos determinar 1945 como uma data que demarca o começo da “arte contemporânea” devido a transformações na percepção de cultura, causadas pela guerra e pelo seu fim. E, também, da mudança de “centro” de onde provinham as chaves para as mudanças da arte moderna, que, antes da guerra, tinha como capital a cidade de Paris, mas, com o conflito se espalhando pela Europa, Nova York começava a se despontar como novo centro cultural. Entretanto, não é só o início da guerra que poderia marcar o começo de uma nova arte, ele poderia situar-se também nos anos cinquenta ou ainda nos anos sessenta, quando o experimentalismo opera grandes mudanças nas formas de fazer arte. Ainda segundo Giunta:

Es entonces cuando la vida ingresa en el mundo del arte con pocas mediaciones, cuando cambia el concepto de espectador, cuando empiezan a ser significativos términos como participación. El parámetro podría situarse también en el proceso de creciente radicalización política del arte de los años sesenta, cuando, al calor de la Revolución Cubana, se anticipaban otras, y el artista no dudaba en colocar sus obras bajo el mandato de la revolución, en pensarlas como armas capaces de provocarla. La lucha armada también involucró a los artistas.⁴⁶

⁴⁶ Ibidem, p. 12.

*

A vontade de futuro impulsionada pelo pós-guerra trouxe grandes incentivos para a arte do Brasil principalmente pela criação de diversas instituições culturais, como o Museu de Arte de São Paulo, em 1947; os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, ambos em 1948; e também o início da Bienal de Arte de São Paulo, cuja primeira edição aconteceu em 1951. Um grande destaque da primeira Bienal de Arte realizada no Brasil foi a obra *Unidade Tripartida* do suíço Max Bill – já conhecido na Europa como um grande expoente da chamada arte concreta. A escultura, premiada na ocasião, era uma espécie de *fita de Moebius*⁴⁷ feita em aço inoxidável.



Max Bill – *Unidade Tripartida* (1948/49)

⁴⁷ O uso da fita de Moebius como figuração pode ser visto também nos estudos psicanalíticos de Lacan desde 1935. O estudo que relaciona as posições entre os sujeitos mediante um objeto também seria caro para o conceito de *devenir* de Deleuze, do qual trataremos neste trabalho. No Brasil, serviria para o desenvolvimento do *perspectivismo ameríndio* de Eduardo Viveiros de Castro.

A estrutura na qual o dentro e o fora ocupam a mesma posição sugere uma abordagem matemática para a arte contemporânea. Mas, ao contrário da abordagem matemática do artista suíço, Lygia Clark faria uso da fita como forma de suspender o plano: passa-se por dentro e por fora deste (seja com o olhar, seja com as mãos) como se ele não existisse: “Se eu utilizo uma fita de Moebius é porque ela quebra os nossos hábitos espaciais: direita–esquerda, anverso-reverso etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo.”

No começo dos anos 1960, Lygia Clark trabalha intensamente com a ideia da *fita de Moebius* em obras como *O dentro é o fora* (1963-65); a série *Bichos*; os *Trepantes (Obra-Mole)* (1964) e a proposição *Caminhando*.



Manipulação da obra “O dentro é o fora”

Na experiência de *O Dentro é o Fora*, o que há? Uma superfície completamente elástica e deformável abarcando um vazio interior também elástico e que lhe dá aspectos estruturais inesperados. Vejo em *O Dentro é o Fora* tudo o que se disse ou se pensou também sobre os *Bichos*. Tudo está expresso ali. Creio que sua estrutura é o resultado da experiência do *Caminhando* e do *Bicho* que o precedeu (o primeiro, sem dobradiça). Daí me veio a idéia esquisita de o chamar *O Antes e o Depois*. Parecia o *Caminhando* o fim do que em mim era expressão individual. Mas quando percebi, estava tudo de novo em começo. O espaço de *O Dentro é o Fora* é um espaço afetivo como o do “vazio”. É que só posso ver, ou com ele lidar como se fosse

um ser vivo. Os outros *Bichos* se definem linearmente, no espaço, como os nossos membros, quando se locomovem.⁴⁸

A proposição que mais radicalizou essa experiência foi, a nosso ver, o *Caminhando*. A vivência da obra solicitava que o participante se sentasse sozinho em um espaço qualquer, munido de uma fita branca e de uma tesoura de metal. O ato proposto por Lygia consistia em cortar a fita ao meio, a partir de qualquer ponto, e depois juntar suas extremidades. Com esse último gesto, a fita sofre uma torção, e o olhar do expectador, tentando seguir o desenho da obra, não consegue distinguir onde terminaria o lado de dentro e começaria o lado de fora. A experiência com a fita de Moebius, assim, desestabiliza as noções de dentro e fora. E mais, as proposições de Lygia colocam em jogo uma questão pertinente para a arte das últimas décadas: onde terminaria o olhar para começar a obra? Caberia realmente uma divisão entre o papel do espectador e o trabalho artístico?

*

A *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, ocorrida entre dezembro de 1953 e janeiro de 1954 – organizada por Mário Pedrosa⁴⁹ –, trouxe as últimas manifestações da arte abstrata europeia, com obras de Paul Klee, Alexander Calder, Piet Mondrian e a *Guernica* de Pablo Picasso. A *I* e a *II* Bienal viriam ativar um intenso debate no Brasil sobre realismo, abstração e subjetividade.

Paul Klee, no texto “Caminhos do estudo da natureza”, apresentado em forma de palestra em 1924, já fala de “um ponto de vista mais psicológico” para a contemplação dos objetos:

O objeto se amplia para além de sua aparência, por meio de nosso saber acerca de seu interior. Por sabermos que a coisa é mais do que aquilo que se reconhece em seu aspecto exterior. O homem disseca uma coisa e visualiza o seu interior, em camadas nas quais o caráter do objeto se ordena segundo o número e o tipo de cortes

⁴⁸ Original por Lygia Clark, 1965 (Doc.VI B5)

⁴⁹ O importante crítico brasileiro retornou ao país no final dos anos 1940 após exílio imposto pela ditadura Vargas (1937-1945). Por ocasião da *I Bienal*, escreveu que “Portinari não faz falta à Bienal”, marcando a ruptura com a arte figurativa – e com o realismo social do modernismo – e mostrando que as ideias da arte abstrata e concretista já se consolidavam no Brasil.

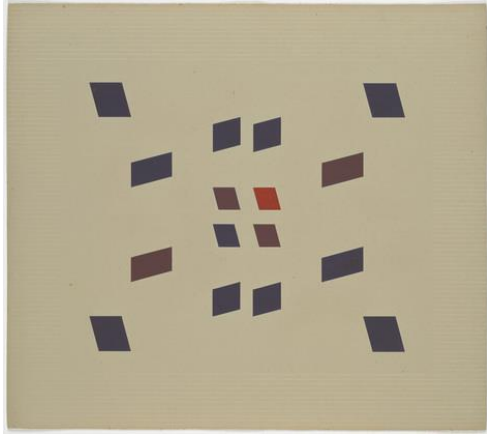
necessários. Trata-se da penetração visível, algumas vezes usando simplesmente a lâmina afiada, outras vezes recorrendo a instrumentos mais refinados, capazes de evidenciar a estrutura ou a função material. A soma das experiências realizadas deste modo torna o ‘eu’ capaz de convergir do aspecto ótico exterior para o interior do objeto. E isso intuitivamente, uma vez que já no caminho físico ótico da aparência o ‘eu’ é despertado para conclusões sensíveis que, dependendo da direção tomada, podem transformar as impressões exteriores em penetração funcional mais ou menos elaborada. Antes um ponto de vista anatômico, agora um ponto de vista mais psicológico. Além desses modos de contemplação internalizada dos objetos, existem alguns caminhos que conduzem a humanização do objeto, estabelecendo entre o ‘eu’ e o objeto uma relação de ressonância que escapa aos princípios fundamentais da ótica. Em primeiro lugar, há o caminho não-ótico do enraizamento terreno comum, que alcança os olhos do ‘eu’ vindo de baixo; e, em segundo lugar o caminho não ótico da comunidade cósmica, que vem de cima.⁵⁰

Estabelecer entre o ‘eu’ e o objeto uma relação de ressonância que escape aos princípios fundamentais da ótica seria estratégia fundamental para as proposições de Hélio e Lygia. Paul Klee, inclusive trabalhou com a ideia da fita de Moebius e influenciou Max Bill. Além disso, os trabalhos de Klee com a cor também são importantes para o desenvolvimento artístico de Oiticica. Segundo ele, para Paul Klee⁵¹ a cor seria “um meio de escapar das aparências do mundo real tridimensional, gerando por isso estruturas ricas, complexas e multidimensionais.”⁵² A cor funcionaria como uma “forma” concreta, que ocupa, mas que também ativa a superfície; isso permitiria que Hélio “construísse” com a cor para além do plano bidimensional.

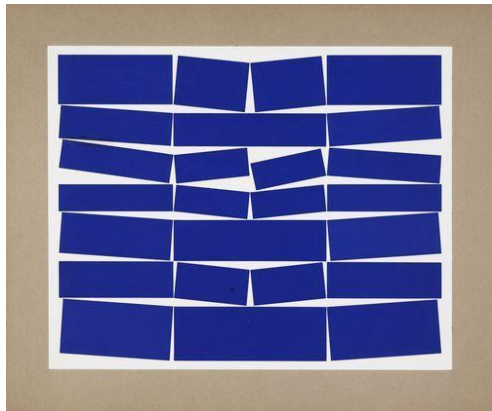
⁵⁰KLEE, Paul. “Caminhos do estudo da natureza”, 2001, p. 82-83.

⁵¹ Em 1979, Hélio organizou uma proposta para o bairro do Caju, no Rio de Janeiro, que era também uma homenagem e uma comemoração ao centenário de Paul Klee, o *Caju-Kleemania*.

⁵²“Delaunay e Klee” PHO #0016/sd



Metaesquema (1958) – Hélio Oiticica



Metaesquema (1956) – Hélio Oiticica

Vanguardas e Neovanguardas

Os novos grupos de artistas formados no período pós-guerra retomavam as ideias das últimas vanguardas abstratas, anteriores à Segunda Guerra. Mas, mais do que citar as vanguardas precedentes, mais que voltar aos seus aspectos a partir do presente, era como se os novos artistas fossem seus continuadores, de certa forma responsáveis por levar essas ideias às últimas consequências, por multiplicar e transcender as práticas e os conceitos propostos pelas vanguardas históricas. Nesse sentido de continuação, o crítico Benjamin Buchloh

(2000) refere-se às escolas artísticas de Nova York dos anos quarenta e cinquenta como desenvolvimento lógico ou como extensão imediata – *logical developments* or *immediate extension* – das vanguardas históricas. Segundo Buchloh, em 1951, as escolas de Nova York redescobrem e revisam o dadá e o construtivismo, fazendo com que suas estéticas voltem à tona no cenário das artes e mostrando a produtividade dessas novas escolas.

Peter Bürger (2008), ao contrário, considera que somente as vanguardas seriam inovadoras, críticas e questionadoras da ordem estabelecida, enquanto as neovanguardas – ou seja, posteriores à Segunda Guerra – seriam inautênticas e apenas uma imitação das primeiras vanguardas. Enquanto Bürger vê a tentativa do resgate pelas neovanguardas como um fracasso, sem potencial inovador, Benjamin Buchloh se concentra na sua capacidade de resistência e na sua potência crítica frente à espetacularização da cultura. Hal Foster, no livro *O retorno do real* (2014), também discute a perspectiva de Peter Bürger e elabora materiais para pensar a produtividade da neovanguarda, que seria, para ele, a “arte a partir de 1960, que remodela procedimentos da vanguarda para fins contemporâneos (por exemplo, a análise construtivista do objeto, a manipulação da imagem por meio da fotomontagem, a crítica ready-made da exposição)”⁵³. Seria no retorno das neovanguardas que as vanguardas se fazem legíveis desde o presente. Para Foster, a retomada não é simples pastiche, mas sim um retorno reflexivo, que abrange a crítica da sociedade pós-guerra e a convocação de novos públicos para a arte. As vanguardas e as neovanguardas, segundo o autor, estariam em uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstituídos que se definiria pelo que ele chama de *ação diferida* – capaz de acabar com os esquemas de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição.

Os dispositivos da vanguarda histórica, então, como o anti-institucionalismo e a experimentação da linguagem, se ativam a partir das neovanguardas desde o fim dos anos cinquenta até os anos sessenta.

Tanto Hélio Oiticica quanto Lygia Clark retornaram ao Brasil no período pós-guerra após terem vivido experiências artísticas no exterior. Hélio Oiticica retornou em 1950, depois de morar por dois anos nos Estados Unidos, em Washington DC, onde estabeleceu intenso contato com museus e galerias de arte diversas por conta do trabalho de seu pai,

⁵³ FOSTER, Hal. *O retorno do real*, 2014, p. 7.

José Oiticica Filho, no United States National Museum. Lygia Clark, após ter iniciado seus estudos artísticos no Rio de Janeiro, em 1947, com o artista plástico e arquiteto Roberto Burle Marx, estudou em Paris, onde fez sua primeira exposição individual em 1952. Após a exposição, Lygia retornou ao Rio de Janeiro e expôs também no Ministério da Educação e Cultura. Foi provavelmente nessa época que Hélio e Lygia se conheceram. Em 1953-54 eles integraram o Grupo Frente, no Rio de Janeiro, cujos artistas participantes – entre eles Ivan Serpa e Mário Pedrosa – discutiam novas propostas para a arte, organizavam exposições e disputavam o lugar de uma nova vanguarda.

Mário Pedrosa, em prefácio à primeira exposição do grupo, escreveu:

Os seus membros são todos jovens. [...] Isso quer dizer que o grupo está aberto... para o futuro, para as gerações em formação. Mais promissor ainda é o fato de o grupo não ser uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer Abstracionismo, Concretismo, Expressionismo, Futurismo, Cubismo, realismos e neo-realismos e outros ismos. [...] Aí está Elisa ao lado de Serpa; Val junto a Lygia Clark; aí estão Franz Weissmann e Lygia Pape; Vincent, romântico, encostado a João José, concretista; e Décio Vieira e Aluísio Carvão, irmãos mas tão diferentes!⁵⁴

O crítico parecia querer deixar clara uma questão inerente aos membros do grupo, que seria uma grande abertura a novas formas de manifestação artística e uma maior liberdade em relação às teorias matemáticas de Max Bill. A exposição contava com trabalhos de estilos variados, desde pinturas primitivas a construções geométricas. Essa maior liberdade de criação dos artistas do Grupo Frente, que valorizava a experiência individual, é a maior diferença deste em relação ao Grupo Ruptura, de São Paulo. O último teve início em 1952, cuja exposição, também denominada *Ruptura*, marcaria uma espécie de começo oficial da arte concreta no Brasil. O Grupo Ruptura situava suas produções no âmbito da razão e criticava o grupo carioca, pois não o considerava um grupo concreto em seu sentido estrito – principalmente Waldemar Cordeiro, na figura de porta-voz do grupo paulista.

⁵⁴ Prefácio de Mário Pedrosa a *II Mostra Coletiva do Grupo Frente*, no MAM-RJ, em julho de 1955.



Ferreira Gullar e Lygia Clark na *II Exposição do Grupo Frente*, 1955.

Para os artistas do Grupo Frente, a linguagem geométrica deveria ser, antes de tudo, um campo aberto à experimentação e à indagação; assim, possibilitavam o trânsito entre razão e sensibilidade, sem hierarquizações. A abertura à autonomia e à experimentação foi o que garantiu aos artistas do grupo a possibilidade de criar, ainda nos anos 1950, linguagens singulares. A tensão entre os dois grupos teve seu ápice na *I Exposição Nacional de Arte Concreta*. Importante por ter sido o primeiro encontro das artes concretas e abstratas no Brasil e por ter dado às tendências de arte concretas amplitude nacional, a *Exposição Nacional de Arte Concreta* foi marcada por um clima de divergências e dissidências entre os grupos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Enquanto o grupo paulista estava interessado na visualidade pura da forma, valorizava a autorreferência e negava o lirismo e a subjetividade, o grupo carioca defendia uma forte relação entre a arte e a vida, propunha a importância maior da intuição como um requisito para se fazer arte e negava, assim, a concepção do grupo paulista de obra de arte como objeto ou como máquina.

A repercussão da mostra, por parte tanto dos artistas quanto do público, expôs a necessidade de os artistas cariocas tomarem uma posição mais definitiva diante das ideias defendidas pelo Grupo Ruptura, o que fez com que, após a exposição, os grupos rompessem. Simultaneamente, os artistas do Grupo Frente começaram a tomar

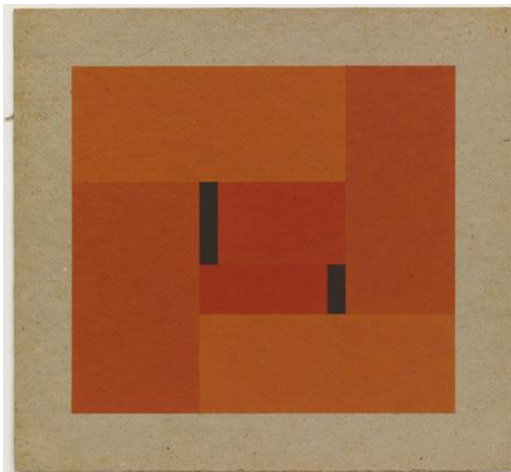
rumos diferentes, o que causou a sua desintegração. (Alguns anos depois, artistas dissidentes desse grupo – como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape e Ferreira Gullar – voltariam a se reunir para formar um novo grupo, o Neoconcreto.)

A ruptura definitiva desses grupos se daria em 23 de março de 1959, com a publicação, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, do *Manifesto Neoconcreto*, que servira de abertura, alguns dias antes, para a I Exposição de Arte Neoconcreta, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O manifesto foi assinado por Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis, Lygia Clark e Lygia Pape, e se mostrava contra as ortodoxias construtivas e contra a crescente racionalidade do grupo paulista:

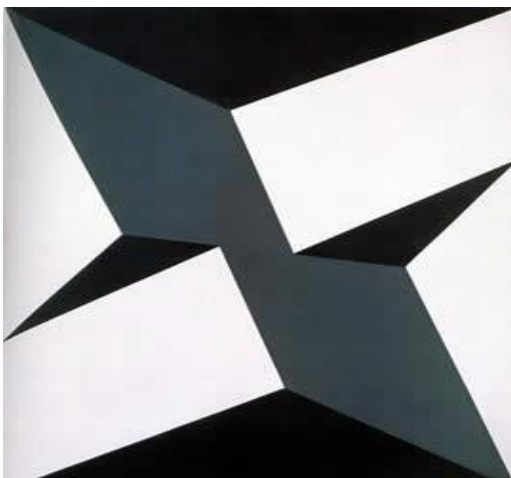
A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não figurativa “geométrica” [...] e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências.⁵⁵

A nova estética que se formulou pela Exposição e pelo Manifesto propunha que conceitos como forma, espaço, tempo e estrutura voltassem a ser ligados a questões existenciais, a emoções e afetos, criticando a forma cientificista e extremamente teórica com que os concretos lidavam com tais conceitos. Assim, para os neoconcretos, a arte não interessaria como objeto ou como máquina, mas sim como um organismo vivo, um “organismo estético”, como é dito no Manifesto. Ao defender a liberdade de experimentação, a revalorização da subjetividade, e, principalmente, ao priorizar a relação entre obra de arte e espectador e a experiência, aproximando arte e vida, os neoconcretos fundaram uma nova linguagem expressiva que marcaria a arte brasileira contemporânea.

⁵⁵ GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto, 2007.



Grupo Frente nº 136 (1956) – Hélio Oiticica



Planos em superfície modulada nº 5 (1957) – Lygia Clark

*

Para além do *Grupo Frente* e do *Grupo Ruptura*, que discutimos anteriormente, o movimento da *Poesia Concreta*, em São Paulo, iria resgatar diversos artistas, a maioria deles artistas ditos de vanguarda, a

fim de formar um *paideuma*; que, segundo Ezra Pound seria um “elenco de autores, cujas idéias servem para renovar a tradição”⁵⁶. O *paideuma* formado pelos artistas nacionais⁵⁷ é importantíssimo tanto para as vanguardas da época como para os movimentos artísticos que viriam a seguir, pois resgatava os procedimentos e as ideias que Oswald de Andrade defendia nos Manifestos *Pau Brasil* (1924) e *Antropófago* (1928). Sobre a (re)leitura feita de Oswald pelos concretos, Gonzalo Aguilar assinala:

O conceito-chave nessa incorporação foi o de *antropofagia*, mas não no sentido amplo e cultural no qual tem sido entendido posteriormente (e no qual os poetas paulistas também tomaram parte), mas sob um aspecto muito específico: a capacidade de incorporar os materiais mais diversos à vontade construtiva própria do concretismo.⁵⁸

Ou seja, a antropofagia não retorna a mesma dos anos 1920, mas é resgatada como uma nova possibilidade. Como nos diz Agamben “a força e a graça da repetição, a novidade que ela traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi. A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o novamente possível. Repetir uma coisa é torná-

⁵⁶ POUND, Ezra. apud AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, 2005, p. 65.

⁵⁷ Na lista de autores estrangeiros, destacavam-se Mallarmé, e.e. cummings, Ezra Pound, James Joyce. Augusto de Campos, em artigo sobre a poesia concreta publicado originalmente em “*Forum*, órgão oficial do Centro Acadêmico 22 de Agosto, da Faculdade Paulista de Direito, ano I, número III, outubro de 1955”, detalha a importância de cada um: “Como processo consciente, pode-se dizer que tudo começou com a publicação de *Un Coup de Dés* (1897), o “poema-planta” de Mallarmé, a organização do pensamento em “subdivisões prismáticas da idéia” e a espacialização visual do poema sobre a página. Com James Joyce, o autor dos romances *Ulysses* (1914-1921) e *Finnegans Wake* (1922-1939), e sua “técnica de palimpsesto”, de narração simultânea através de associações sonoras. Com Ezra Pound e *The Cantos*, poema épico iniciado por volta de 1917, no qual o poeta trabalha há 40 anos, empregando seu método ideográfico, que permite agrupar coerentemente, como um mosaico, fragmentos de realidade díspares. Com E.E. Cummings, que desintegra as palavras para criar, com suas articulações, uma dialética de olho e fôlego, em contato direto com a experiência que inspirou o poema.”

⁵⁸ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, 2005, p. 163.

la novamente possível”⁵⁹. Isto é, resgatar a *Antropofagia* a fim de torná-la novamente possível.

Assim como as artes visuais ditas construtivistas, a poesia concreta também fora fortemente influenciada pela viabilidade da renovação estética e artística e pelo projeto de modernização do Brasil nos anos 1950 – simbolizados pela construção de Brasília e pelo *slogan* “50 anos em 5” do então presidente Juscelino Kubitschek, de visão “futurista”. Centrada nas figuras dos poetas, escritores e tradutores Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, a poesia concreta negava a Geração de 45⁶⁰ e se apropriava do engenheiro-poeta João Cabral de Melo Neto.⁶¹ Os poetas concretos – talvez mais que o próprio movimento e sua poesia – foram importantíssimos para o estabelecimento de uma ampla articulação entre as artes, esboçando os primeiros caminhos para a produção de uma arte multimídia – e múltipla. Foi o trio paulista um dos responsáveis por realizar e idealizar a *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, que ocorreu em dezembro de 1956, em São Paulo, no MAM, e em fevereiro de 1957, no Rio de Janeiro, no Ministério da Educação e Cultura (MEC). Além da exposição de trabalhos de artes plásticas, a mostra contava também com palestras e conferências sobre arte concreta, com a participação de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar e Ronaldo Azeredo como convidados especiais do evento.

Mesmo após a euforia desenvolvimentista dos anos cinquenta, o povo e a cultura brasileiros ainda viviam sob a sombra do nacionalismo e do discurso militante do populismo. A desconfiança do discurso populista-nacionalista por parte de um grupo de jovens do país, e as informações sobre os movimentos de contracultura que explodiam na Europa criaram um momento de crise na linguagem artística. Essa agitação cultural por parte dos artistas que buscavam novos meios de

⁵⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo*, 2009, p. 70.

⁶⁰ “Aos poetas, que caem suas lamúrias pessoais ou demagógicas e tratem de construir poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos.” PIGNATARI, Décio. “Construir e expressar”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*, 2006, p. 127.

⁶¹ Décio Pignatari fala sobre os procedimentos poéticos de João Cabral: “Em alguns poemas seus, a palavra nua e seca, as poucas palavras, a escolha substantiva da palavra, a estrutura ortogonal, arquitetônica e neoplasticista, das estrofes, o jogo de elementos iguais estão a serviço de uma vontade didática de linguagem direta: como não há noite/ cessa toda fonte; como não há fonte; cessa toda fuga.” (PIGNATARI, 1975, p.64).

expressão daria origem à *Tropicália*⁶². O tropicalismo, assim como o modernismo, traz consigo uma aparente contradição, um paradoxo⁶³: de um lado, a ruptura com a tradição; de outro, uma reinvenção crítica e cultural dessa mesma tradição; ou seja, havia uma abertura para o mundo, uma internacionalização cultural, ao mesmo tempo em que havia o retorno em busca de uma identidade nacional, e original, brasileira. Com base no conceito de *Antropofagia*, de Oswald de Andrade, os tropicalistas buscaram deglutir a cultura internacional e ver com *olhos livres* a cultura nacional, propondo, assim, uma revisão

⁶² O nome do “movimento” foi tomado de empréstimo de uma instalação de Hélio Oiticica, chamada *Tropicália*, que também reúne o conceito de síntese em sua construção. Nas palavras de Hélio: A conceituação da *Tropicália*, apresentada por mim na mesma exposição [Nova Objetividade Brasileira, em abril de 1967, no MAM-RJ], veio diretamente desta necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro. [...] *Tropicália* é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formulação do *Parangolé* em 1964 [...]. Com a *Tropicália*, porém, é que, a meu ver, se dá a completa objetivação da ideia. O penetrável principal que compõe o projeto ambiental foi a minha máxima experiência com as imagens, uma espécie de campo experimental com as imagens. Para isto criei como que um cenário tropical, com plantas, araras, areia, pedrinhas (numa entrevista com Mário Barata, no *Jornal do Comércio* a 21 de maio de 1967, descrevo uma vivência que considero importante: parecia-me ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da *Tropicália*, estar dobrando pelas “quebradas” do morro, orgânicas tal como a arquitetura fantástica das favelas – outra vivência: a de “estar pisando a terra” outra vez). Ao entrar no penetrável principal, após passar por diversas experiências táteis-sensoriais, abertas ao participante que cria aí o seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois ela é mais ativa que o seu criador sensorial. Aliás, este *Penetrável* deu-me permanente sensação de estar sendo devorado [...] – é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira. OITICICA, Hélio. In: COHN, Sérgio; COELHO, Frederico (orgs.). *Tropicália*, 2008, p. 99-101.

⁶³ Raúl Antelo fala dos paradoxos do modernismo: “A escritura do modernismo se alimentou deste paradoxo. Admitiu a existência de uma tradição ocidental, porém, tentou sempre reinventar a metafísica do ser nacional como seu campo restrito, como uma cota desgarrada ou entre-lugar que guarda a memória do desgarramento originário. Buscava assim a reapropriação do melhor da cultura universal, para utilizá-lo como arma contra o pior dela mesma, a partir da situação ambivalente dos confins, onde o Ocidente se olha a si mesmo para desconhecer-se alterado de si.” In: ANTELO, Raúl. *A catástrofe do turista e o rosto lacerado do modernismo*.

cultural e uma estética totalmente nova, ambicionando, como o modernista Oswald, uma linguagem que fosse genuinamente brasileira, mas ainda assim universal. Explica o crítico Raúl Antelo: “A identidade antropofágica seria então a constante construção de uma diferença, mas também a busca, em si mesma, de um modo sul-americano de ser universal.”⁶⁴

O tropicalismo propunha uma espécie de sincretismo cultural, visando a integrar diversos elementos, fossem eles étnicos, linguísticos, folclóricos, cinematográficos, teatrais, de artes plásticas, do brega, do humor, do carnaval, do cafona: tudo deveria e poderia ser usado nesta proposta de representar o país em um ato devorador. Mas a síntese que faz a *Tropicália* (obra “penetrável” e movimento artístico) não é tão simples quanto pode parecer, como explica o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro:

havia uma série de conflitos, e de repente o tropicalismo chegou para resolver o problema de alguma maneira, porque ele fez a síntese. Não uma síntese conjuntiva, mas uma “síntese disjuntiva”, diria Deleuze: Vicente Celestino e John Cage. E essa é a resposta que a América Latina tem que dar para a alienação cultural, é a única proposta de contra-alienação plausível, a única teoria de libertação e autonomia culturais produzida na América Latina. Agora todo mundo está descobrindo que tem que hibridizar e mestiçar, que os Mutantes, por exemplo, são legais. Os Mutantes são hoje a vanguarda da vanguarda pop, valores disputados nos mercados discográficos mais antenados das estranhas... Do lado mais cabeça, agora o pessoal se tocou também, por exemplo, que Hélio Oiticica é um gênio. Mas é claro que é. A gente sabia disso... Demorou um pouco para a ficha cair.⁶⁵

A síntese disjuntiva, lida como procedimento primordial para a *Tropicália*, ajuda-nos a entender a filosofia da diferença como uma filosofia da relação. Ou seja, esse modo relacional – que é também de Lygia e Hélio – não tem a semelhança ou a identidade como causa, mas sim a divergência ou a distância. É a síntese disjuntiva quem permite a relação entre elementos e termos heterogêneos sem que um exclua o

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Sztzman, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro*, 2008, p. 169-170.

outro. Nela opera, ainda, uma outra lógica, que pode ser compreendida segundo Deleuze no livro *Lógica do Sentido*: “Em lugar de um certo número de predicados serem excluídos de uma coisa em virtude da identidade de seu conceito, cada ‘coisa’ se abre ao infinito dos predicados pelos quais ela passa, ao mesmo tempo em que ela perde seu centro, isto é, sua identidade como conceito ou como eu.”⁶⁶

O corpo e o olhar

Junto com as novas concepções sobre a arte e as transformações estéticas do final da década de 1950, ocorriam transformações também na filosofia, principalmente com a crise dos fundamentos nos quais se pautava o projeto da modernidade; uma crise que dizia respeito, portanto, tanto ao modernismo estético quanto à modernidade. Para superar a crise, emergiu a possibilidade de colocar em questão um pensamento da diferença, enquanto buscam-se novos modos de intervenção política e cultural, além de novos modos de se relacionar com o passado imediato, desconstruindo-o criticamente e procurando novas formas de fazer política. Com filósofos e pensadores como Merleau-Ponty, o corpo⁶⁷ adquiria visibilidade e começava a ser pensado como portador de um poder de resistência, deixando de ser visto como um simples recipiente. Diz Merleau-Ponty:

a experiência do corpo nos ensina a enraizar o espaço na existência. [...] A experiência revela sob o espaço objetivo, no qual finalmente o corpo toma lugar, uma espacialidade primordial da qual a primeira é apenas o invólucro e que se confunde com o próprio ser do corpo. Ser corpo [...] é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço.⁶⁸

⁶⁶ Deleuze, Gilles. *Lógica do Sentido*, p. 180.

⁶⁷ Também Georges Bataille com o erotismo e com o objeto; Giles Deleuze e Félix Guattari com o corpo sem órgãos, e Michel Foucault com a biopolítica e os estudos sobre a sexualidade irão nos ajudar a pensar o corpo neste trabalho.

⁶⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*, p. 205.

Merleau-Ponty colocava o corpo no centro de sua reflexão filosófica, por isso seus conceitos são muito caros aos neoconcretos, que, por meio de tais pressupostos, fazem o corpo aparecer nas manifestações artísticas. Ponty é citado duas vezes no *Manifesto Neoconcreto*, no qual os artistas colocam a importância de a obra de arte superar o mecanismo material sobre o qual repousava. Essa superação se faria ao transcender as relações mecânicas objetivadas pela Gestalt – que Merleau-Ponty também critica em seus trabalhos – e por criar para si uma significação tácita.

Um aspecto importante do *Manifesto Neoconcreto* é a aparição, pela primeira vez, do *corpo do espectador* como elemento necessário ao ato artístico:

O artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho máquina e não ao olho corpo.⁶⁹

Ao contrapor o “olho-máquina” ao “olho-corpo”, os neoconcretos criticavam a exacerbação racionalista do concretismo paulista e, ainda, ligavam o olho, órgão da visão, a um novo conceito de corpo, agora dotado de um poder crítico. Ao convocarem o corpo do espectador em suas obras, tanto realizaram uma releitura crítica da tradição como também começaram a propor ao espectador novas práticas de participação em relação à experiência estética. Os neoconcretos criam, a partir disso, um novo programa de percepção da arte com o objetivo de tirar o espectador da sua quietude e da sua passividade. O construtivismo de Oiticica e Lygia Clark procurava ultrapassar a imagem para privilegiar e propor experiências sensoriais com o próprio corpo e com a participação do outro, que antes era um mero espectador.

No início dos anos sessenta, Lygia Clark criou os *Bichos*, que eram uma série de esculturas feitas de superfície de metal articuladas por dobradiças a fim de serem manipuladas pelo espectador, o que o transformava em participante da obra pela necessidade de sua movimentação. O gesto da artista de incluir dobradiça nos objetos implicava movimento, ou seja, propõe também uma gestualidade do espectador por meio do tato: “O que esse gesto acrescenta é de grande importância porque provoca, no homem comum, a percepção imediata

⁶⁹ Ibidem, p. 205. Grifo nosso.

da vivência [...] A obra devém um exercício que desenvolve o sentido expressivo do homem.”⁷⁰

No trabalho de Hélio Oiticica, a tomada de consciência do corpo aconteceu quando ele, convidado por dois outros artistas – Jackson Ribeiro e Almícar de Castro –, foi visitar o Morro da Mangueira. Mário Pedrosa relata:

Foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência de tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade.⁷¹

O crítico observa que a distância entre o objeto e o espectador passa a ser vista como aristocrática. Para desconstruir tal aristocracia do olhar, Mário Pedrosa colocava em questão, valorizando de maneira positiva, o ingresso do corpo “inteiro” na experiência estética, destacando as novas possibilidades sensoriais e subjetivas que foram abertas por meio do contato com a sensualidade e sensorialidade de materiais usados para compor o objeto estético. Lygia, no final da década de 1960, continuaria a explorar a experiência sensorial de maneira radical com a série *Objetos Relacionais*, que consistia em propostas de interação usando luvas, máscaras, óculos especiais que possibilitavam as experiências visuais ou de tato. A ideia era que o espectador-participador adquirisse maior consciência de seu próprio corpo, assim como de sua relação com outros corpos e objetos.

As novas propostas de Hélio seriam os *Parangolés*, uma série de capas de tecido com várias camadas de diferentes cores, formas e tamanhos, feitas para serem vestidas pelos participantes. O autor explica que “A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance em última análise.”⁷² No ensaio “A dança na minha experiência”, Hélio Oiticica diz que a dança vinha da necessidade de *desintelectualização*, de livre expressão – não o balé, que, segundo ele, é uma dança excessivamente intelectualizada, mas a dança dionisíaca, que vem de dentro, do ritmo interior coletivo;

⁷⁰ CLARK, Lygia. “Sobre o ritual” (1960) In: *Lygia Clark, da obra ao acontecimento*. Somos o molde, a vocês cabe o sopro, 2005, p. 122.

⁷¹ PEDROSA, Mário. *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*, 1998, p. 357.

⁷² OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986, p. 70.

dança da improvisação, de uma fluência de ritmo que deixa o intelecto obscurecido, não sendo possível separar individual e coletivo.

A aspiração à desintelectualização respondia ao desejo de romper com o olhar aristocrático e valorizar o corpo que dança, do indivíduo que entra em contato com a sua corporeidade, era uma maneira de pensar as potencialidades políticas do corpo. Quando falava de fruição, Mário Pedrosa já dava pistas de que o corpo proposto por esses artistas era um corpo de prazer, um corpo que tinha a possibilidade de gozar. Era um corpo livre, que resgatava um prazer e uma expressividade que haviam ficado atrofiados pela razão. O corpo que dança é, ainda, um corpo aberto, que não pode ser apreendido e que foge constantemente dos padrões racionalizantes. Mário Camara, no livro *Corpos Pagãos*, sintetiza:

[...] o corpo adquire um poder crítico porque destituiu dois modos de pensar a contemplação estética: a passiva e a aristocrática. A presença do corpo garantia o fim de uma recepção passiva, cuja tarefa se circunscrevia a comprovar a proposição visual que o artista apresentava ao espectador através da obra; ao mesmo tempo, também impedia que o olhar do receptor se apropriasse da experiência estética. O corpo situava-se, desse modo, entre o olho-máquina do artista e seu próprio olho-máquina – mental – que rompia tanto com os riscos da passividade quanto com o de controle que o olhar podia impor. O corpo, da mesma forma, adquiria um poder crítico porque parecia ser o oposto ao caráter aristocrático do olhar e porque, através do prazer que obtinha de uma sensorialidade recuperada na experiência estética, possuía um efeito “descondicionante” e “desrepressivo”, se abrindo a um livre desenvolvimento da sensorialidade, cuja meta era a obtenção de algum grau de saber não racional.⁷³

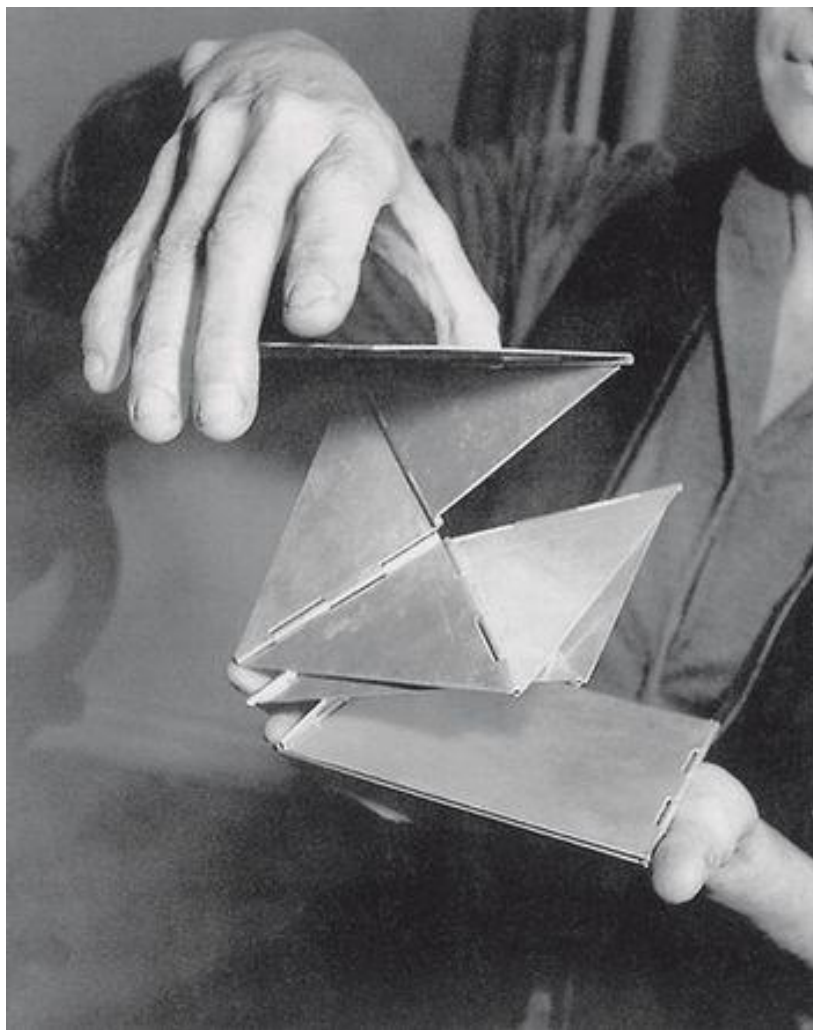
Tanto os *Bichos* como os *Parangolés*⁷⁴, tanto o tato, o movimento das mãos quanto a dança, exigiam a imersão do espectador durante toda a duração da experiência estética, que emprestava vida à obra por meio

⁷³ CÂMARA, Mario. *Corpos Pagãos*, 2014, p. 53.

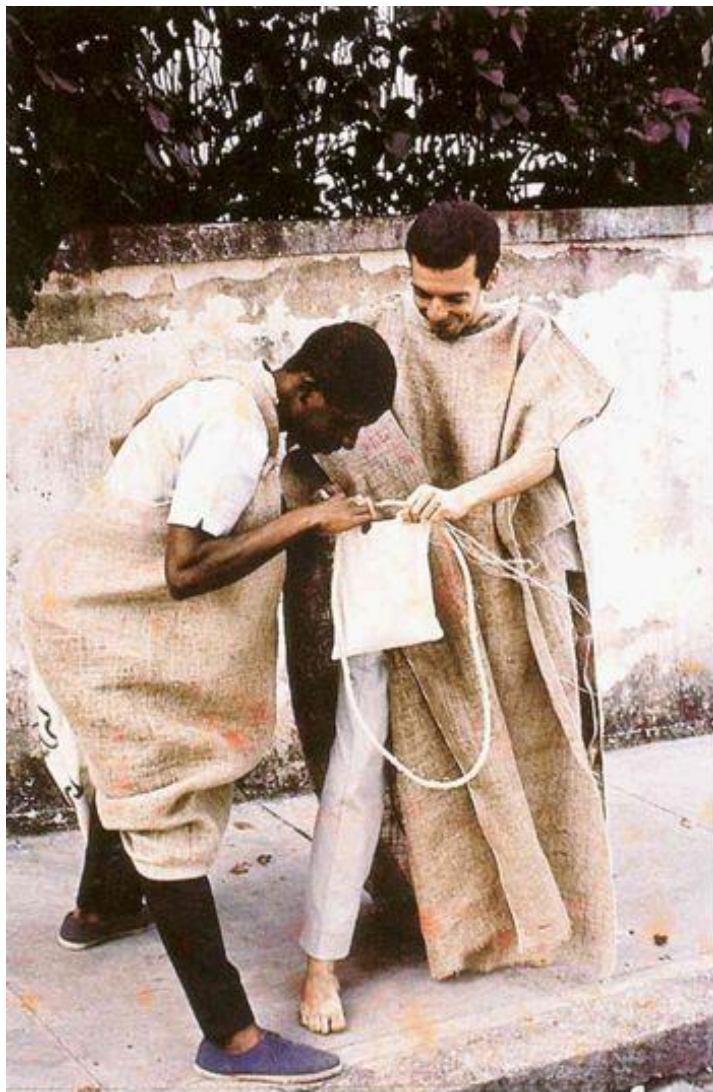
⁷⁴ Evidentemente, esses procedimentos de imersão da totalidade do corpo na obra não acontecem somente nessas obras, mas em todo o conjunto de proposições desses artistas.

de gestos e de movimentos do corpo. O que esses artistas parecem querer ao promover um encontro entre artista e público, levando a arte para o espaço além do quadro, além da superfície, é estabelecer uma nova situação do vínculo arte-vida por meio de uma visão da arte que seja *antirretiniana*. Ao abandonar a pintura, o pictórico, e partir para as instalações⁷⁵ de arte, eles mudam o estatuto do olhar, que já não pode mais permanecer fixo e estável. Nessas obras, o olho começa a fluir em uma espécie de deriva. Haveria, assim grande preocupação com o ponto de vista; o que se quer é levar o *olho-corpo* a situações perceptivas inusitadas e impensadas.

⁷⁵ Sobre a arte de instalação, nos esclarece Raúl Antelo: “Nessa duplicidade da imagem como *imago* esconde-se uma dupla metamorfose que se corresponde com a dupla natureza da própria imagem – compacta e ausente, ao mesmo tempo. A imagem estética é, simultaneamente, uma cifra da história e uma interrupção, um diferimento no fluxo de sentido. Ela desempenha, assim, uma função igualmente desdobrada. Transforma, de um lado, os produtos acabados em imagens opacas, sem brilho nem relevo, imagens essas que obstaculizam o fluxo midiático e, de outro, estimula, nos objetos de uso convencional e cotidiano, nas imagens indiferente da troca simbólica corriqueira, o poder de suscitar as marcas e sinais da *história* (não mais um tema, mas um procedimento). É essa, em última análise, a arte da instalação, situada entre a esfera da arte (o alto) e a sociedade do espetáculo (o baixo). Contudo, ambas as instâncias, longe de se discriminarem idealmente, são interferidas, fragmentadas e recombinações, aleatória e infinitamente, conforme a lógica do calembur, que procura estabelecer entre esses elementos disparatados ou *out of joint*, novas diferenças de potencialidade.” In: ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel*, 2010, p. 261.



Manipulação de um dos *Bichos*



Hélio Oiticica e Nildo da Mangueira vestem *Parangolé*
P16, Capa 12, Da adversidade vivemos.

*

Em 1957, em caderno de notas⁷⁶, Lygia já mostrava sua insatisfação com a forma seriada do concretismo, por ser “uma maneira falsa de dominar o espaço”. Dizia, ainda que “a obra deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela”, antecipando as ideias de participação do público e negando antecipadamente a “supremacia do olhar” nas artes, ou seja, negando uma visão puramente óptica da obra e exigindo que o espectador fosse “jogado dentro dela” a fim de fazê-lo sentir, de fazer atuar sobre ele todas as possibilidades da obra, inclusive a do espaço. Mário Pedrosa destaca que, com essas preocupações, Lygia “punha, assim, já então, um problema de escultor. O conceito de espaço, como o de realidade, sofreu em nossa época profunda alteração. Já não são conceitos estáticos ou passivos, nem no sentido literal ou mesmo cinético, nem no sentido subjetivo. Não se trata mais de um espaço contemplativo mas de um espaço circundante.”⁷⁷

Muitas das propostas iniciais de Lygia trabalham com o abandono do pictórico e passam a uma incursão pela tridimensionalidade. Com o abandono da pintura de representação, a moldura do quadro vai perdendo o seu sentido; pintar não era mais criar um espaço fictício, mas, sim, organizar o espaço bidimensional da tela. Um conhecido caso de radicalização do processo de abstração é o quadro *Branco sobre branco*, de Kasimir Maliêvitch, que buscou expressar a sensibilidade da ausência de objeto e levou a linguagem pictórica figurativa ao limite. Diz Ferreira Gullar:

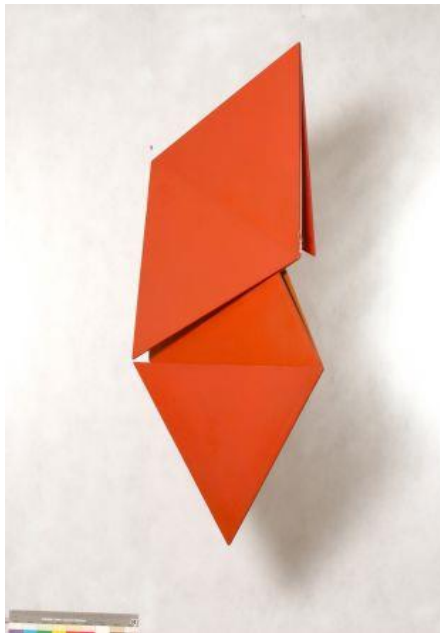
Foi da tela em branco que Lygia Clark partiu para criar sua *Superfície modulada* – placa de madeira cortada em duas por uma fissura (que ela chamava de “linha orgânica”) – início de um desmembramento do quadro de que surgiram os *Casulos* e depois os *Bichos*. [...] Diante, portanto, da tela em branco, o artista tem duas opções: ou desiste de pintar ou volta a pintar, isto é, volta à pintura figurativa. Lygia dá um passo mais radical: em vez de voltar a pintar sobre a tela, age sobre ela, sobre a sua materialidade, corta-a e depois a estufa criando o que chamou de *Casulos*

⁷⁶ CLARK, Lygia. Apud PEDROSA, Mario. “Significação de Lygia Clark”, 1980, p. 14-17.

⁷⁷ PEDROSA, Mario. “Significação de Lygia Clark”, 1980. p. 17.

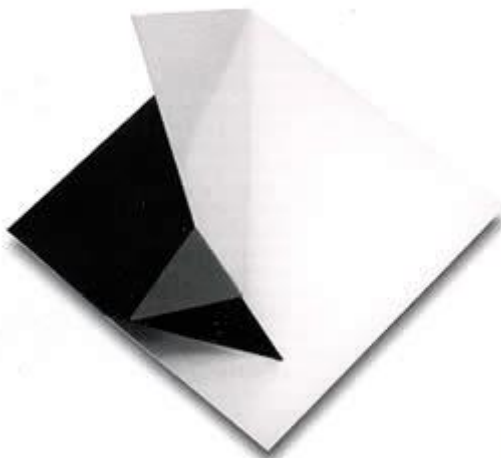
(1959). Estes *casulos*, por assim dizer, caem da parede ao chão e se transformam nos *bichos* (que nascem, como borboletas, desses casulos).⁷⁸

Os *Bichos* e os *Casulos* parecem ser a busca de soluções, por parte de Lygia, para o problema da contradição figura-fundo, pintar ou não pintar. Os *Casulos* inauguram a modificação que torna tridimensional a tela que era bidimensional. A artista, então, troca o gesto simbólico do pintor pela ação real sobre o suporte da pintura: como não seria mais possível pintar, como não se podia mais dar à tela seu uso tradicional, Lygia a destrói com o objetivo de continuar a fazer arte. Essas obras, por nada representarem, são sua própria representação, ou seja, são apenas significação; são, ainda, os seres não pictóricos nos quais a pintura se transformou. Hélio também faria esse movimento da tela bidimensional para o espaço tridimensional com os *Relevos espaciais* (1960), por exemplo. Os artistas trabalhavam, portanto, no deslocamento do visível ao tátil – que posteriormente se radicalizaria em proposições de vivência e experiência.



Relevo espacial (1960) – Hélio Oiticica

⁷⁸ GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta*, p. 46-58.



Casulo (1959) – Lygia Clark

Em texto de 1969, *The Senses Pointing Towards a New Transformation*, Hélio propõe a elaboração de obras que diminuíssem a supremacia da visão e que fossem experimentadas com todos os sentidos, com o objetivo de que a arte agisse de forma a ser capaz de mudar o comportamento – até então condicionado – dos indivíduos:

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 ideia 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’, onde todas as relações de sentido são estabelecidas em um contexto humano, como um

‘corpo’ de significação e não a soma de significações apreendidas por canais específicos.⁷⁹

Para chegar à tomada de consciência dos espectadores, a fim de descondicionar os comportamentos e de estabelecer *relações de diferença* entre o indivíduo e o mundo, apenas o sentido da visão não seria suficiente: por isso, comportamento e pensamento deveriam caminhar juntos, e o pensamento deveria implicar todo o corpo – *olfato-visão-audição-tato*.

Em carta a Lygia Clark, de primeiro de fevereiro de 1964, Hélio problematiza a questão de deslocar a arte para o espaço:

Pela sua carta vejo que por aí [na Europa] continuam na febre de inventar coisas que não ultrapassem nunca a praticidade da invenção: chocar e “inventar”, nada mais! Você tem razão quando diz que ainda continuam “compondo” coisas no espaço real – não houve uma recriação da estrutura, mas uma “deslocação” para o espaço, uma mudança de suportes. Indicam a crise do retângulo figurado do quadro mas se trivializam ao cair no espaço real, sem virtualidade nenhuma.⁸⁰

Lygia responde ao amigo em carta enviada de Paris (sem data), continuando a discussão a respeito de uma crise do plano – e da arte:

Se o homem não conseguir uma nova expressão dentro de uma nova ética ele estará perdido. A forma já foi esgotada em todos os sentidos. O plano já não interessa em absoluto – o que resta? Novas estruturas a descobrir. É a carência de nossa época. Estruturas que correspondem absolutamente a novas necessidades de o artista se expressar. Arte agora é arte de culhões. Quem não os tiver está por fora – o problema já não é absolutamente de figuração. Mondrian é o maior pois foi ele que chegou à falta completa do sentido da figuração. A volta [...] à matéria orgânica provém deste impacto. O tempo é o novo vetor da expressão do artista. Não o tempo mecânico, é claro, mas o *tempo vivência* que traz uma estrutura viva em si. Sinceramente eu tenho

⁷⁹ PHO # 0486/69.

⁸⁰ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, p. 21.

certeza de que os *Bichos* são isto, sem modéstia e sem exageros. O teu trabalho idem.⁸¹

Hélio fala da importância de recriar a estrutura da arte e, assim criar uma *virtualidade* em seus trabalhos. Lygia decreta o *tempo* como o “novo vetor da expressão artística”, mas o *tempo vivência*, como ela diz, que também, como queria Hélio, seria capaz de criar uma virtualidade no espaço da obra. Os *Bichos* e os *Parangolés*, como vimos acima, e tantas outras obras desses artistas, implicam a arte baseada na lógica do ato, da experiência, do sujeito e da situação. Esse tempo não mecânico seria o que Marcel Duchamp chamaria de *a quarta dimensão* da arte. Essa dimensão do tempo, do ato, do instante, aparece como uma das preocupações de Hélio e Lygia em relação a novas formas de fazer – e experimentar – a arte.

Em escritos de 1965, Lygia tratou do assunto:

O instante do ato é intransferível. Está nele mesmo e, mesmo se o repetirmos, já tem ele um outro significado. Nele não se encontra a duração de vivências passadas. Ele é outro momento. No momento em que se dá, o novo ato é já uma coisa em si mesma.

Só o instante do ato é vivo, nele o vir-a-ser está inscrito. No ato de o fazer o futuro se expressa. A própria imanência do ato já é o futuro; o sentido que lhe é emprestado vai além dele. Captação de uma vivência profética: ato criador do artista.

O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. A consciência é o passado. A vivência do ato é o futuro, está em o fazer. O que em nós o propulsiona é o futuro do próprio ato. Na sua realização está implícita a consciência do próprio futuro. O ato traduz pois o sentido criador da obra do artista. No momento em que o significado é percebido já se torna passado duração. A percepção já vivencia a incorporação.⁸²

Hélio, em texto de agosto de 1966, anota que descobriu algo muito importante, o momento: “A vivência do momento é a que me interessa como expressão viva”⁸³

⁸¹ Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974, p. 34-35.

⁸² Clark, Lygia. “A propósito do instante” (1965). In: Lygia Clark, 1980.

Também disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>

⁸³ PHO # 0252/66.

Nesse sentido, na esteira da importância do instante e do ato, poderíamos aproximar as proposições de Hélio e Lygia às práticas artísticas do *happening* (que pode ser traduzido como *acontecimento*), bastante frequentes nos anos 1960 e 1970⁸⁴. Esse novo *espaço-tempo* que se configura a partir do *happening* inscreve o *vir-a-ser*, como diz Lygia, ou seja, abre os corpos ao devir e ao desejo e, ainda, abre a arte ao acaso. Flávia Cera, em sua já citada tese de doutorado, buscou a origem do termo *happening*:

o verbo “acontecer”, segundo o dicionário Houaiss, “deriva do latim **contigescere*, variante de **contingescere*, incoativo de **contigère*, do latim *contingère* ‘tocar a, em; alcançar, atingir, chegar a; encontrar, topar; suceder; resultar de’”. Ou seja, além da dimensão do acaso, da espontaneidade, da contingência, o acontecimento também traz a dimensão do contato e do encontro. Além disso, encontramos na língua inglesa *to happen* e *happy* – que derivam da mesma raiz etimológica, *hap*, que significa contingência, acaso, fortuna – o que vincula o acontecimento (*happening*) à felicidade (*happiness*).⁸⁵

A prática do *happening* foi importante, então, tanto por ter sido uma espécie de saída para o momento de repressão vivido na América Latina – ao abandonar uma espécie de dever de seguir determinados protocolos artísticos – quanto pela dimensão do contato e do encontro. O contato foi também crucial nesse momento de “censura” à imaginação, para devolver a potência aos corpos, para colocar o espectador em movimento.

Autonomia e pós-autonomia

⁸⁴ Na América Latina, podemos citar Oscar Masotta como uma espécie de precursor da prática que também teorizou sobre o assunto. Em 1966, o artista planejou o *happening* “Para inducir el espíritu de imagen”. No Brasil, destacaríamos Flávio de Carvalho (com uma espécie de híbrido entre *happening* e *performance*) e Wesley Duke Lee. Caetano Veloso também classificaria seu discurso proferido no *III Festival Internacional da Canção*, chamado de “É proibido proibir”, como um *happening*. Nos Estados Unidos, John Cage, artista caro a Hélio Oiticica, definiria os *happenings* como “eventos teatrais importantes e sem trama”.

⁸⁵ CERA, Flávia. *Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica*, 2012, p. 16.

Marcel Duchamp, quando pegou objetos comuns da vida cotidiana – o já célebre mictório, uma roda de bicicleta, um escorredor – e os introduziu no espaço da arte, dizendo que aquilo era arte porque levava a sua assinatura de artista, ele estabelece novas bases para o fazer artístico. A arte já não se sustentaria no ofício ou nos materiais, mas sim em uma simples seleção de objetos cotidianos que, escolhidos pelo artista, fariam parte dos espaços de exposição⁸⁶. Essa operação, aparentemente simples, implica uma revisão do problema dos valores artísticos e do próprio estatuto de obra de arte. O artista, assim, mais do que a instituição, estabelece o que é uma obra. Em seu texto sobre *O ato criador*, ele escreve:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações

⁸⁶ Podemos dizer que a concepção de autor entendida por esses artistas seria a de Michel Foucault, que propõe o *autor como função*. Entretanto, os *ready-made* de Duchamp dificilmente poderiam se assemelhar aos *não-objetos* de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Os *ready-mades* são objetos já fabricados, isentos de intencões estéticas, mas dos quais o artista se apropria a fim de redefinir os limites da arte. Hélio e Lygia também buscavam redefinir esses limites, mas de outras maneiras. Hélio falaria dessa diferença a partir do seu conceito de *trans-objeto*: “O que faço ao transformá-lo numa obra não é a simples ‘lirificação’ do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma idéia estética [...] Não se trata de incorporar a própria estrutura, identificá-la na estrutura do objeto, mas de transportá-lo fechado e enigmático da sua condição de ‘coisa’ para a de ‘elemento da obra’. A obra é virtualizada pela presença desses elementos, e não encontrada antes a virtualidade da obra na estrutura do objeto.” (Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, 1986, p. 63) Lygia também se posiciona criticamente a respeito do *ready-made*: “O que acontece, pois, de importante com o ready-made? Nele, apesar de tudo, ainda se acha a transferência do sujeito no objeto, a separação de um e de outro. Com o ready-made, o homem ainda tem a necessidade de um suporte para revelar sua expressividade interior.” (Clark, *Lygia Clark*, 1980, p. 27) Entretanto, em 1978, Hélio criou a obra *New Topological Ready-Made Landscape N4* a partir de uma referência aos *Bichos* de Lygia Clark. O sentido duchampiano de *ready-made* seria preservado na obra de Hélio e Lygia apenas pelo uso de objetos do cotidiano. Mas Hélio e Lygia vão além disso ao implicar o espectador na obra, que agora participa criando movimentos, como na obra acima citada de Hélio, que é formada por alumínio, areia da praia e um cartão de papelão pintado de vermelho. O participante é convidado a mover esse cartão dentro da obra, colocando-o onde quiser a fim de criar interações com o ambiente, como a luz do sol refletindo na obra, por exemplo.

totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado desse conflito é uma *diferença* entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente. A fim de evitar um mal-entendido, devemos lembrar que este “coeficiente artístico” é uma expressão pessoal da arte *à l'état brut*, ainda num estado bruto que precisa ser “refinado” pelo público como o açúcar puro extraído do melado; o índice deste coeficiente não tem influência alguma sobre tal veredicto. O ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação da matéria inerte numa obra de arte, uma transubstanciação do real processou-se, e o papel do público é o de determinar qual o peso da obra de arte na balança estética. Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.⁸⁷

Esse coeficiente artístico de que fala Duchamp seria, então, apenas um ponto de passagem, capaz de renovar as experiências do passado e de negar todo objeto já existente. O ato criador faria explodir o corpo – do artista e do público – estabelecendo contatos entre a obra de arte e o mundo exterior e, assim, acabaria por implodir a autonomia modernista da obra de arte.

⁸⁷ DUCHAMP, Marcel apud ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel*, 2010, p. 27.

Lygia e Hélio, por meio de suas proposições, reclamavam um novo lugar, uma nova situação no mundo, tanto para a arte quanto para o artista – a partir de então, ele não deveria ser mais o único responsável pela efetivação e pela significação da obra:

Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.⁸⁸

Assim, as mudanças se deram, simultaneamente, na visão da arte e do artista. O artista não é mais aquele que apresenta o objeto, mas aquele que propõe a experiência. Os participantes, por sua vez, experimentam a proposição e, por meio da vivência, recriam-se como sujeitos. Portanto, o diálogo entre obra e público se instaura de maneira absoluta, ou seja, a participação do público se torna condição necessária para a realização dessa nova forma de fazer arte – que ultrapassava a simples exposição de objetos assinados em galerias e museus – em que a fruição, nela mesma, passa a ser proposta de arte.

Poderíamos nos perguntar, assim, o que restaria do e ao artista que entrega sua obra para ser incorporada pelo outro. A própria Lygia nos dá a resposta em um de seus textos: “para o artista o importante é o fazer, não é a obra pronta. É no fazer que ele caminha com ela e depois que termina ela não lhe serve para nada a não ser para apontar-lhe novos caminhos.”⁸⁹

Desse modo, Lygia e Hélio caminham para a desconfiguração da noção de autoria a fim de fazerem circular as proposições, colocando o antes passivo espectador em “estados de invenção”. Para esses artistas, a arte deveria ser capaz de criar campos de possibilidades para que todos – artistas e não artistas – pudessem experimentar essa relação arte-vida; a estética da existência⁹⁰, para eles seria feita em forma de uma ação

⁸⁸ Lygia Clark, “*Nós somos os propositores*”, Livro-obra, 1964

⁸⁹ CLARK, Lygia. “Anotações” In: *Lygia Clark*, 1998, p. 156.

⁹⁰ A vida como arte segue na direção da *estética da existência* proposta por Foucault, que se perguntou se “A vida de cada indivíduo não poderia ser uma obra de arte?”, e, ainda, com relação às afinidades entre arte e pensamento, afirmou que as artes plásticas consistiriam em uma prática de transformação de si: “Essa transformação de si pelo próprio saber é algo bem próximo da

coletiva, que necessariamente envolveria o outro em processos de subjetivação, buscando deslocar a esfera do cotidiano, derrubar antigos hábitos e propor novas atitudes em relação ao mundo. Para Hélio Oiticica:

a ideia se orienta em direção da necessidade de uma nova comunidade, [...] não para fazer obras de arte, mas algo como a experiência da vida real — todo tipo de experiências que poderia levar a um novo sentido de vida e sociedade — um modo de construir um ambiente para a própria vida baseada na premissa que a energia criativa é inerente a cada um.⁹¹

A necessidade de uma vivência coletiva em um grupo aberto para realizar “todo tipo de experiência que poderia levar a um novo sentido de vida e sociedade”, materializou-se para Hélio em 1968, com o evento *Apocalipópótese*⁹² que ocorreu nos jardins do MAM/RJ, e contou com propostas de vários artistas. Hélio esteve presente com os *Parangolés*; Lygia Pape com os *Ovos*; Rogério Duarte com o *Projeto cães de caça*; Antonio Manuel com as *Urnas quentes*. Além disso, diversos objetos e esculturas de outros artistas foram espalhados pelo local. Sobre o evento, Hélio diria que ele lhe desvendou o futuro ao mostrar que, nesses experimentos coletivos, “o ponto comum seria a predisposição em que os participantes admitem a direta interferência do imponderável: a desconhecida ‘participação coletiva’”.⁹³ Ou seja, nada estava predefinido por instituições e decisões externas, as certezas e até as identidades eram abandonadas para que cada um pudesse realizar suas escolhas a partir de suas próprias vivências, do que se viveu e do que se sentiu.

Esses gestos acima descritos, de Duchamp, de Lygia e de Hélio, apontam para a perda da autonomia da arte. O sistema e as instituições de arte foram questionados, assim como os processos de legitimação de artistas e de objetos de arte, que também abriram mão de seu lugar privilegiado e assumiram diversos e novos papéis; para além de criar

experiência estética. Porque um pintor trabalharia se não fosse para ser transformado por sua pintura?”.

⁹¹OITICICA, Hélio. Carta a Guy Brett, de 2 de abril de 1968, Hélio Oiticica. In: Catálogo Jeu de Paume, 1994, p. 135.

⁹² “[...] termo inventado por Rogério como um novo conceito desse tipo de objeto mediador ‘para a participação’ ou que se constrói por ela”. In: *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974*, p. 49.

⁹³ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986, p. 126.

obras, passam a ser também críticos, curadores, produtores e até editores. Seria o fim da ideia de autonomia da arte e de especificidade de cada gênero artístico, defendida pela arte moderna.

Seria-nos impossível fazer referência a uma linguagem específica da arte contemporânea. Os meios de criação artística se superpõem, os materiais deixam de ser específicos e passam a coexistir. A arte contemporânea é uma arte que se expande em distintas zonas da vida social de forma desmarcada e, poderíamos dizer, pós-autônomas. A pós-autonomia é proposta e discutida amplamente por Josefina Ludmer no início dos anos 2000. A seu ver, as escrituras desse presente que ela classifica como pós-autônomo não admitiriam leituras literárias, não importaria, portanto, se são boas ou más, se são realidade ou ficção; o que estaria em questão são suas formas de “fabricar um presente” ao instalarem-se em uma realidade cotidiana.

Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem “em êxodo” [...] Representariam a literatura no fim do ciclo da autonomia literária [...]. Esse fim de ciclo implica novas condições de produção e circulação do livro que modificam os modos de ler. Poderíamos chamá-las de escrituras ou literaturas pós-autônomas.⁹⁴

Essas escrituras pós-autônomas, que poderíamos estender aqui para um modo pós-autônomo de fazer arte, promovem na literatura uma operação de esvaziamento: o sentido delas é ocupado totalmente pela ambivalência, isto é, ao mesmo tempo, são e não são literatura, são ficção e realidade.

A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e da sua história política e social (a realidade separada da ficção), mas sim uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. É uma realidade que não quer ser representada porque já é pura

⁹⁴ LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*, 2010, p. 1-2.

representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático.⁹⁵

Enquanto sob o regime da autonomia a realidade aparecia separada da ficção, indicando um modelo de acumulação bibliotecário, organizado e hierárquico; sob a pós-autonomia poderíamos dizer que a acumulação obedece à lógica do arquivo que vimos anteriormente, ou seja, seu conjunto seria arbitrário e anárquico. Em carta de 8 de novembro de 1968, Hélio Oiticica escreveu sobre o Brasil como uma “geleia geral” como que antecipando a ideia de pós-autonomia: “Isso que é bacana hoje: a rainha, Chacrinha, Elizabeth Taylor, todo mundo é a mesma coisa, como se num gigantesco teatro onde tudo acontece – o consumo-teatro ou a própria geleia geral (atenção: este termo foi criado pelo Décio Pignatari, e é muito bom, não acha?).”⁹⁶

A partir desse diagnóstico do momento presente, feito por Josefina Ludmer, para o qual toda linguagem operaria como opera um arquivo, cujo sentido deriva da própria ausência de sentido, é que buscamos adentrar no arquivo de textos escritos de Lygia Clark e Hélio Oiticica para tentar extrair dele as vozes marginalizadas. Extrair e fazer falar essas vozes por meio de novos arranjos no arquivo de Hélio e Lygia, pois, como diz Mário Camara “vasculhar em uma herança ou em um arquivo é produzir, e produzir sempre implica um movimento de liberação: de vozes, de histórias, de causalidades.”⁹⁷

*

As datas propostas por Andrea Giunta, em *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, para determinar uma espécie de início, não fazem mais que assinalar um ponto de observação a partir do qual se pode reconhecer as transformações acontecidas e que mostram uma mudança na maneira de formular as linguagens da arte. O que importa, para além das datas, é que, assim, percebemos que o período conhecido por nós hoje como arte contemporânea foi se manifestando aos poucos durante essa época de mudanças intensas na sociedade – causadas não só pela

⁹⁵ Idem, p. 2.

⁹⁶ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, p. 77-78.

⁹⁷ CÁMARA, Mario. *Corpos pagãos*, 2014, p. 185.

Segunda Guerra no âmbito mundial, mas também pela repressão violenta das ditaduras na América Latina.

No Brasil, a Ditadura tem início no ano de 1964, com o Golpe Militar, quando os militares e seus aliados, apoiados pelos Estados Unidos, tomaram o poder. A partir de então, sucedeu-se no poder uma série de generais-presidentes que exerciam uma política cada vez mais repressora. Até 1968, os intelectuais e os movimentos de esquerda podiam agir quase que livremente, mas já sofriam alguns problemas com a crescente censura por parte dos militares. A produção cultural da época era intensa e incluía encenações de peças feitas pelo Teatro Oficina e pelos grupos Opinião e Arena a obras do Cinema Novo e das artes plásticas, sem esquecer as canções feitas pelos músicos da Tropicália⁹⁸.

O ano de 1968 foi marcado, no Brasil, por um pico nas tensões entre os movimentos políticos e culturais e o governo militar. Ao crescimento da oposição, que se manifestava, principalmente, por meio de greves de operários e de movimentos estudantis, o então presidente Costa e Silva respondeu com o endurecimento político. Assim, em 13 de dezembro desse mesmo ano, o Ato Institucional Nº 5 decretou o fim das liberdades civis e de expressão, que só seriam resgatados em 1984, quando o general João Figueiredo deixou a presidência do país. No âmbito mundial, em 1968 aconteceu a greve geral que marca o Maio Francês, acontecimento cujos efeitos se desdobraram pelo mundo.

Em 1969, aconteceu no Brasil um boicote à Bienal de Arte de São Paulo como forma de expressar a denúncia e a oposição à repressão da ditadura. No ano seguinte, em Belo Horizonte, ocorreu a exposição *Do corpo à terra*, organizada por Frederico Moraes, que a definiu como uma forma de arte-guerrilha: “O artista hoje é uma espécie de guerrilheiro. A arte é uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, o artista cria um estado permanente de tensão constante”⁹⁹.

Os anos sessenta e setenta, além de caracterizarem a investigação e expansão radical das linguagens artísticas, também são um momento

⁹⁸ Hélio escreve em carta para Lygia sobre uma dessas canções: “Estou enviando aqui a *Geléia geral*, sobre a qual Gil fez musica, magnífica, gravada no LP *Tropicália ou Panis et circensis*: creio que você já ouviu aí, ou não? Essa letra é magnífica no sentido da imagem, ou imagens que se acumulam e se fundem de modo aberto, como uma condensação de vivências [...]” In: *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974*, p. 66.

⁹⁹ Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/>

no qual os artistas tomam consciência de que o poder libertador da arte não tomaria a sociedade sem uma revolução que fosse capaz de ocupar e transformar o Estado. Estreitaram-se, então, os laços das vanguardas com a política e, assim, as novas formas de fazer arte tornavam-se cada vez mais políticas no sentido originário do termo, ou seja, do termo *polis* e do dinâmico jogo de relações entre os habitantes da cidade.

Em 1965, na mostra *Opinião 65*, Hélio apresentaria seus *Parangolés*, que seriam vestidos e colocados em movimento por passistas da Escola de Samba da Mangueira, mas foi impedido de entrar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pela diretoria da instituição. Esta parece ter sido a situação decisiva para que Hélio percebesse a limitação das instituições de arte quando se tratava de novas propostas. O artista, “revoltado com a proibição, saiu juntamente com os passistas e foram exhibir-se no lado de fora, isto é, no jardim, onde foram aplaudidos pelos críticos, artistas, jornalistas e parte do público que lotavam as dependências do MAM.”¹⁰⁰ A rua parecia ser o lugar perfeito para suas proposições inovadoras, e Hélio Oiticica declarou, então, que “museu é o mundo, é a experiência cotidiana”¹⁰¹, levou sua arte para as ruas, e a tornou mais próxima dos espectadores.

Foi também nesses anos que os artistas radicalizadores da vanguarda desenvolveram uma grande consciência crítica a respeito das instituições de arte – crítica que se estendia ao capitalismo e seus valores, defendidos por essas instituições. Assim, eles passaram a ter certeza de que a arte realizada dentro das grandes instituições não transformaria a sociedade; para se aproximar da revolução, a arte deveria ser feita nas ruas – e muitas vezes vinculava-se a outros movimentos sociais integrados com mudanças políticas, sociais e econômicas.

Em carta de 15 de outubro de 1968, Hélio escreve para Lygia sobre alguns debates que estavam ocorrendo no MAM:

No primeiro fui convidado para a mesa (substituindo você, imagine!), mas foi meio chato pois o Houaiss é muito “quadrado” para mediador: mesmo assim eu e o Rogério pusemos fogo ao debate e saíram até ofensas pessoais no meio de tudo. Por incrível que pareça o Maurício Roberto gostou, talvez pela propagando que fez do MAM, e nos pediu, a mim e Rogério, que

¹⁰⁰ “Escândalo no MAM”, *Diário Carioca*, 14 de agosto de 1965.

¹⁰¹ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986, p. 79.

organizássemos outro, o que fizemos e foi um blá, blá, blá que não acabava mais pelos jornais: título do debate: “Amostragem da Cultura (Loucura) Brasileira”, e convidamos para a mesa: mediador, Frederico Morais (que foi ótimo), participantes: eu, Rogério, o sociólogo Sérgio Lemos (ele estuda a “sociologia do cotidiano”), Lígia Pape, Nuno Veloso [...], Caetano Veloso, Gerchman, Chacrinha (que acabou não indo por estar sem voz, gripado, mas que foi o centro das discussões). A platéia estava horrível: todos nos atacavam violentamente, principalmente a Caetano, inclusive pessoas que são a nosso favor. Mary taquigrafou tudo, e os jornais berraram durante mais de uma semana sobre o assunto. Foi bom mas confesso que não tenho saúde para agüentar outro: todos nos atacavam por pura mesquinha, a julgar pelos argumentos, sempre horríveis, pequenos. Neste debate haviam faltado Chacrinha e Glauber, por isso Rogério chamou para a mesa o Saldanha de que lhe falei, como uma “síntese de Glauber e Chacrinha” e aí é que foi o barulho: Saldanha mandou a Miriam [...] parar de encher o saco, disse coisas fortíssimas e retirou-se da mesa. A meu ver Caetano foi o melhor do debate: absolutamente genial. Mary gostou mais de Rogério, mas o achei meio aturdido com tudo. Eu fiquei chateado, irritado, disse umas merdas e quase me retirei no meio. Enfim, parecia uma análise coletiva, o que é simpático mas chato ao mesmo tempo.¹⁰²

A mudança de comportamento – que deveria envolver todos os corpos – seria a alavanca para a transformação da arte. E vice-versa. Projeto estético e projeto político estariam, assim, vinculados. Segundo Deleuze, a subjetivação entendida como produção de modos de existência ou estilos de vida se distinguiria de toda moral, de todo código moral: “ela é ética e estética, por oposição à moral que participa do saber e do poder.”¹⁰³

*

¹⁰² Lygia Clark - *Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974* p. 47-49.

¹⁰³ DELEUZE, Gilles. *Conversações*, p. 146.

Analisar as obras a partir de suas situações de criação permite considerar o momento de sua irrupção, seus efeitos e intervenções, permite observar a obra não como reflexo ou resultado de um contexto, mas a obra mesma como criadora de contextos, capaz de intervir neles. Supõe, ainda, afastar a ideia de que uma obra pode ser explicada a partir de seu estilo. Ora, desde os anos sessenta os artistas se valem de distintos elementos vinculados às estratégias desenvolvidas pelas vanguardas históricas, ao mesmo tempo em que fazem uso de elementos provenientes de tradições alternativas, literárias, filosóficas, da cultura popular e da reconceitualização dos corpos. As estratégias do passado e as tecnologias utilizadas pelas vanguardas históricas são trazidas ao presente a fim de investigar os sintomas do mundo contemporâneo: ou seja, busca-se reativar as vanguardas a partir das perguntas do presente. Assim, o passado se abre no presente. É o caso do resgate da antropofagia por diversos artistas brasileiros nos anos cinquenta e sessenta, já que tanto o conceito como seu autor, Oswald de Andrade, estavam, de certa forma, esquecidos desde os anos 1920. Também é o caso da revisão de Sousândrade¹⁰⁴, feita por Haroldo e Augusto de Campos, além do resgate do barroco feito por esses mesmos artistas. Entender o barroco, aliás, nos ajudaria a compreender as relações entre o momento contemporâneo que aqui procuramos investigar e o modernismo. Raúl Antelo afirma:

O modernismo latino-americano é um fluxo histórico com momentos de intensidade, lacunas, períodos de arrebatada agitação e ruptura dissidente. Reconstruir seu arquivo não significa procurar sua origem mas escolher, identificar e analisar aqueles momentos preteridos pela autonomia modernista. O efeito barroco, o assim chamado neo-barroco latino-americano dos anos 70, vincula-se diretamente com uma sorte de momento pré-pósteros dessa história.¹⁰⁵

A hipótese de Antelo defende que a hegemonia da literatura autonomizada – por meio do formalismo e do funcionalismo, consolidados após 1930 – teria impedido a apreciação das experiências de fusão barroca, neo-colonial ou primitivo-vanguardistas, que eram sólidas nos anos 1920, mas que teriam sido expulsas do campo artístico

¹⁰⁴ Hélio Oiticica entra em contato com Sousândrade por meio de Haroldo de Campos, e faz referências ao *Inferno de Wall Street*, do poeta barroco, em diversos de seus textos.

¹⁰⁵ ANTELO, Raúl. *O arquivo e o presente*. 2007, p. 43.

por serem vistas como manifestações do feio, do *kitsch*, manifestações artísticas não emancipatórias. Apenas recentemente, com a dissolução da autonomia é que, segundo Raúl Antelo, nos teria sido dada a chance de compreender “a singularidade de muitas dessas experiências, ora chamadas de *néo-barrocas*, mas que, no entanto, sempre estiveram aí. Nós é que não tínhamos categorias para analisá-las e conseqüentemente, avaliá-las.”¹⁰⁶

O que estamos querendo dizer é que a arte latino-americana poderia ser considerada fundamentalmente barroca por não possuir matéria própria; em última análise, a matéria do barroco seria a maneira incessante em que determinada forma se desdobraria sobre si mesma. O barroco, compreendido com Glauber Rocha ou Haroldo de Campos, seria uma espécie de fissura da Europa na América. Segundo Raúl Antelo, “o barroco é, assim, [...] impressão do tempo primordial no vazio do agora. Sob essa perspectiva, cabe ao presente determinar o passado, cabe à exposição imantar a relação e cabe, por último, à linguagem tornar vívida a representação.”¹⁰⁷ O barroco tropical, nas palavras de Antelo, seria uma experiência entendida como a tradução de um híbrido latino-americano, uma dobra pós-ocidental. Em outras palavras, esse barroco periférico arrancaria o sujeito de um lugar discursivo específico e tentaria desgarrar o sujeito de si mesmo, com o objetivo de promover seu aniquilamento ou sua dissolução¹⁰⁸.

Gestos, imagens, marcas, rastros e vestígios

Faz parte da arte contemporânea, como vimos, a retomada do passado a partir das imagens de arte e também o gesto de colocar em questão as iconografias oficiais, ou seja, questionar os valores das representações normativas que são impostas como parte do imaginário de uma nação às custas de valores excludentes. A arte contemporânea observa os sintomas do passado no presente, os arquivos que continuam vigentes. Por isso, não se trata de se perguntar pela origem daquilo que determina o momento em que vivemos, o tempo contemporâneo. Mas sim de nos perguntarmos pelos seus *rastros*, pelos sintomas dispersos de

¹⁰⁶ Idem, p. 49

¹⁰⁷ ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel*, 2010, p. 208.

¹⁰⁸ Voltaremos a tratar do aniquilamento do sujeito, com Foucault, no capítulo 2.

um passado que continua ativo, ainda que disfarçado com uma máscara de imobilidade. Para revisitar as imagens do passado é preciso trazê-las ao presente; é, pois, por meio delas que se pode estabelecer novas relações com suas reminiscências e com as emergências do passado no presente. Para tanto, procuraremos fazer aqui uma espécie de abordagem vestigial, que não trabalha com totalidades, seja da obra, seja histórica ou social. Essa abordagem não admite, portanto, a separação definitiva entre realidade e ficção ou a hierarquização de matérias segundo valores pré-determinados.

É importante destacar que esses conceitos e ideias resgatados, principalmente de Oswald de Andrade e das vanguardas históricas, entram para as construções desses artistas como *gesto* e como *diferença* e não como *conteúdo*, *representação* ou *repetição*. Seriam esses gestos de deslocamento o que proporcionariam, segundo Agamben, a capacidade de *profanação*. O que Agamben chama de profanar no ensaio “Elogio da profanação”¹⁰⁹ seria fazer um novo uso da linguagem, brincar com ela, fazendo-a girar em seu vazio. Segundo o autor “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas [...] a fim de tornar possível um novo uso.”¹¹⁰ Ou seja, há, entre os “artistas contemporâneos” que aqui estudamos e as vanguardas que os precederam um “contágio profano que desencanta e devolve ao uso” aquilo que havia sido colocado em uma esfera totalmente separada. Assim, para Agamben, profanar seria um ato político pois a invenção de um novo uso só seria possível ao homem quando ele desativasse o velho uso, tornando-o inoperante. É o que Hélio e Lygia fazem, por exemplo, com a instituição da Arte e do Museu: criam um novo uso para essas dimensões até então separadas, para a qual seriam transferidos tudo que era percebido como verdadeiro e decisivo, mas que, com a sua *profanação*, já não é mais. Ora, se as imagens já não voltam tal como eram, há, então, uma passagem para a mobilidade da imagem, que justamente se faria pelo gesto. Agamben, a partir de Varrão, pensa o gesto como um terceiro gênero de ação – os outros dois seriam o fazer e o agir (*práxis*) – como pura medialidade que teria como função a abertura de um *éthos* para o homem:

O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como esfera mais

¹⁰⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*, 2007.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 75

própria do homem. [...] se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, *como tais*, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins. [...] *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*. Este faz aparecer o ser-num meio do homem e, desse modo, abre para ele a dimensão ética.¹¹¹

Assim, tornar visível *um meio como tal* nos deixaria ver e rastrear esses gestos, do mesmo modo que, na *Antropofagia* quem devora os corpos a fim de multiplicá-los deixa a vista o que foi devorado. Por isso podemos tentar enxergar, nesses processos de montagem, a abertura de sempre novas possibilidades. Didi-Huberman também chama a atenção para esse aspecto de montagem das imagens e diz que: “O valor do conhecimento não teria sido intrínseco a uma só imagem, não mais que a imaginação não consiste em regredir passivamente numa única imagem. Trata-se, ao contrário, de colocar os múltiplos em movimento, de nada isolar, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações na obra.”¹¹² Assim, seria por meio dos gestos que as imagens seriam liberadas dos arquivos mnemônicos, conferindo-lhes novo sentido histórico por meio de uma operação crítica. Vinícius Honesko, no ensaio “Ensaiai os gestos”, busca esclarecer esse pensamento de Didi-Huberman:

A ideia de Didi-Huberman é que, a partir do gesto crítico – questionador dos arquivos e que, portanto, faz-se *gesto-ensaio* –, seja possível constatar a montagem da história, sua não totalidade, seu vazio constitutivo. Não há verdade absoluta na imagem do arquivo (esta é apenas *imago*, máscara mortuária), tampouco se encontrará verdade alguma pela montagem (que dá *uma* forma possível ao conjunto de arquivos). Essa dupla operação elíptica, a não-verdade absoluta da imagem e a não-verdade interviniente do crítico, potencializa um resquício (que Aby Warburg denominaria *Nachleben* – sobrevivência) de energia que permanece como o gesto a ser liberado em toda imagem. Esse desembaraçar da

¹¹¹ AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. 2008, p. 12-13

¹¹² DIDI-HUBERMAN, Georges, 2003, p. 151

imagem em gesto – por meio do gesto-ensaio – suspende, portanto, a formação de uma imagem decidida e passa a expor o processo por meio do qual a própria imagem se forma. *O ensaio expõe as imagens como processos de processos, como partes do fluxo do devir histórico; ou ainda, as imagens carregam-se de tempo.*¹¹³

Portanto, busquemos esse gesto crítico que se faz *gesto-ensaio* para que possamos constatar a montagem da história sem a pretensão de encontrar verdades absolutas, mas apenas de buscar possibilidades de montagem nesse conjunto de arquivos que permitam potencializar as sobrevivências, os vestígios; tendo sempre em mente que as imagens – e também as escrituras de Hélio e Lygia – devem ser vistas como processos de processos.

*

Jean-Luc Nancy, em conferência intitulada “O vestígio da arte”, nos apresenta uma outra alternativa de leitura que não a representacional. A partir de autores caros a Nancy como Heidegger, Benjamin e Bataille, ele chega à conclusão de que, após a “morte de Deus”, após sua retirada moderna, só poderíamos pensar a arte como algo que receberia residualmente os rastros dessa retirada. “Somos más bien una civilización sin imagen, porque somos una civilización sin Idea. [...] En un mundo sin imagen en ese sentido, se despliega una abundancia, un remolino de imagerías en el que ya no *nos* orientamos, en el que el arte ya no se orienta. Es una proliferación de *vistas*, lo visible o lo sensible mismos en múltiples fragmentos que no remiten a nada.”¹¹⁴ Desse modo, Nancy oferece uma leitura *vestigial* e explica o *quase nada* que, para ele, é o vestígio:

[...] el vestigio como testimonio de un paso, de una marcha, de una danza o de un salto, de una sucesión, de un impulso, de una consecuencia, de un ir-y-venir, de un transire. No es una ruina – que es el resto devastado de una presencia – sino precisamente un contacto a ras del suelo. El vestigio es el resto de un paso. No es una imagen, porque el paso mismo no consiste en otra cosa que en su propio vestigio. Una vez que el paso ha sido

¹¹³ HONESKO, Vinícius Nicastro. Ensaiar os gestos. In: *Remate de Males*. n. 31.1-2. Campinas: Jan. /Dez. 2011, p. 120-121.

¹¹⁴ Cfr.: NANCY, Jean-Luc. “El vestigio del arte”, 2008, p. 126-127.

dado, ya es pasado. O, más bien, no es nunca, en tanto que paso, simplemente «dado» y registrado en alguna parte. Si así puede expresarse, el vestigio es su contacto o su operación, sin llegar a ser su obra. O bien, en los términos que he venido empleando hasta el momento, sería la finalización infinita (o la no finalización) y no la perfección finita.

O vestígio, assim, não é imagem, não é essência, é, antes, um efeito. O vestigial, então, seria o que se retira da imagem, isto é, imagem sem essência. Para Nancy, devemos procurar na arte “el pasaje visible de un viviente”. Assim, pretendemos nos afastar de uma ideia de “universal” visto como ponto de chegada ou como referência da leitura. Portanto, nos deslocamos de uma concepção de história unilinear, da concepção do tempo como homogêneo, sem fendas, fissuras ou interrupções para uma concepção vestigial, que não esqueça as ruínas, os dejetos, a opressão e a barbárie que fazem parte de todo processo que se quer civilizatório. A nossa atenção se volta, então, para o que restaria do toque *de un viviente* no arquivo que trabalhamos; não buscamos uma essência da arte, nem uma ideia universal, mas antes as singularidades – em forma de *gestos* – que tocaram essa matéria e deixaram nela suas marcas.

As cartas trocadas entre Hélio e Lygia são todas elas escritas por meio dessas singularidades, são trabalhos do pensamento, feitas com o corpo e com a linguagem. Os escritos desses artistas não permitem que façamos uma leitura autônoma pois eles estão sempre a afirmar seus valores pela contaminação de outros textos, outros artistas, outras culturas; são, como diz Nancy, uma proliferação de pontos de vista, o visível ou o *sensível* em múltiplos fragmentos. São os indícios lidos nesses arquivos que nos levam aos corpos, agora ausentes, dos artistas. Nas cartas, os dois artistas escrevem sobre fatos, pensamentos, coisas que aconteceriam tanto no plano do visível quanto no plano do invisível. Na alçada do visível, ocorrem relações entre um “eu” e vários outros – um contato que se faz contágio, como quer Jean-Luc Nancy. Naquilo que poderíamos chamar de invisível, há uma textura ontológica, uma espécie de tapeçaria (para utilizar a metáfora usada por Lygia em uma das cartas¹¹⁵) que vai se fazendo dos fluxos do nosso pensamento e

¹¹⁵ “Sua carta mais parece um programa do Chacrinha, onde tudo acontece ao mesmo tempo e tudo é trançado como uma tapeçaria.” In: *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 197*, p. 63.

conectando-se com outros fluxos, somando-se, misturando-se até que, a partir de um certo limiar, acabam por gerar estados até então inéditos, estranhos em relação àquilo de que é feita a nossa consistência subjetiva. Flávio de Carvalho, em *Os ossos do mundo*, argumentou que:

a atmosfera de um objeto são as recordações que o objeto oferece ao espectador; estabelece-se uma ligação entre as camadas profundas do inconsciente; essas camadas profundas ressoam ao aspecto do objeto do observador e surge na tona do consciente, não propriamente uma imagem, mas a sugestibilidade de uma recordação longínqua. [...] Todo o mundo objetivo e em particular os ossos do mundo, os resíduos ancestrais, funcionam como condutores de verdade e, conseqüentemente, oferecem um poder terapêutico pouco compreendido hoje devido ao infeliz e tacanho espírito científico do século. Só as civilizações africanas e asiáticas compreenderam bem o valor terapêutico oriundo da sugestibilidade do objeto, só elas souberam colocar a seqüência dos acontecimentos fora da ideia do tempo.

Portanto, procuramos “colocar a seqüência dos acontecimentos fora do tempo”¹¹⁶, e nos distanciar de uma análise que considere apenas a

¹¹⁶ Para compreender essa ideia de um *fora do tempo*, Flávio desenvolve a figura do *arqueólogo malcomportado*: “O arqueólogo malcomportado tem muito mais probabilidades de compreender o não tempo, de viver igualmente à vontade em todas as épocas que examina, desabrochando todas as camadas, mesmo as mais profundas da sua sensibilidade [...]. A noção de tempo como a compreendemos nada parece significar numa sensibílissima introspecção arqueológica, e o poder de sentir o passado e a espécie parece indicar a capacidade que tem o homem de viver fora do tempo. “Sentir o passado e a espécie” está ligada à ideia de sugestibilidade. Uma coisa é sugestiva quando ela carrega em si um grande número de emoções capazes de repercutir no observador e sugerir ao observador a visão e a volúpia de todo um mundo. Essa grande acumulação de força anímica no objeto-resíduo faz com que ele seja o único óculo pelo qual o homem pode um dia enxergar o passado e a espécie. A visão oferecida é a sublimação da sugestividade. O mistério que encobre o detalhe, o véu que apaga e afasta e seduz, desmanchando a cronologia do tempo, é a meta do homem, porque oferecem novidade e juventude eterna. São forças que falam e que possuem uma seqüência anímica tão vigorosa quanto a do próprio homem. A aparência estática do resíduo pertence mais à ideia cronológica de tempo, do tempo em que o percebemos, pois que o resíduo tem

cronologia dos fatos, a sequência de planos linear. Interessa, nesse caso, não a sucessão de fatos, nem uma relação circunstancial entre eles; mas, sim, as íntimas ligações semânticas entre a vida, os escritos e as obras desses dois artistas, subvertendo a lógica sequencial, criando uma outra montagem de tempos e fatos que permita antecipações, retomadas, reversibilidades. A exemplo de Walter Benjamin, desejamos “explodir o continuum da história”. Não traçar uma linha do tempo contínua, mas antes construir um labirinto de tempos, uma trama de entrelaçamentos e de cruzamentos múltiplos.

*

Emanuele Coccia, no livro *A vida sensível* (2010), buscou definir o sensível – ou semblante, ou imagem, ou significativo – como “a astúcia que encontraram as formas para escapar da dialética entre alma e corpo, matéria e espírito”. Nessa tentativa, então, de escapar da dialética entre alma e corpo, matéria e espírito – visível e invisível – é que se romperia o equilíbrio; as fronteiras entre o eu e o outro, entre o meu pensamento e o pensamento do outro são desguarnecidas. E a cada vez que isso acontece, nosso corpo vive uma violência, sente-se desestabilizado e cria a necessidade de um novo corpo – novos modos de existência, de sentir, pensar, agir. E é a imposição dessa violência sentida pelo corpo que faz com que nos tornemos outro. Coccia concluiu, no livro, que “a imagem (o sensível) não é senão a existência de algo fora do próprio lugar. *Qualquer fora e qualquer coisa que chegue a existir fora do próprio lugar se torna imagem.*”¹¹⁷ Entendemos então, esse tornar-se outro como uma possibilidade de devir imagem, que seria, portanto, a possibilidade de não estar mais no próprio lugar, de chegar, assim, a existir fora de si mesmo.

As marcas, as estrias, as cicatrizes de um corpo surgem, assim, desses estados inéditos e desestabilizadores, que constituem uma diferença instauradora de aberturas para a criação de um novo corpo; as marcas seriam, portanto, a gênese de um devir-outro. A memória das marcas está sempre em potência de criar novas linhas do tempo. Memórias essas que se fazem *com* e *nos* corpos. Se, como vimos, as marcas exigem um trabalho que crie um novo corpo para abrigá-las, é no pensamento, na escrita e na proposição das obras – no caso de Lygia

uma animosidade frequentemente muito mais forte e muito mais movimentada que a do observador.”

¹¹⁷ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, 2010, p. 22.

e Hélio – que se dá a corporificação. Os vestígios que ficam desses artistas poderiam ser vistos como indícios de suas contemporaneidades enquanto artistas-vida-obra.

Cristiano Moreira, em ensaio sobre livro de Osman Lins, fala dos vestígios deixados no livro e na literatura:

Os corpos e figuras que aparecem neste livro, ilustram um aspecto do vestígio que atravessa toda literatura, ou seja, o próprio rastro destes personagens é um reflexo do rastro que deixa a escritura; rastro que seguimos para tentar alcançar ou criar uma imagem. O índice, indício, veste de algum corpo, muitas vezes de um corpo velado. Esta proximidade a que o vestígio põe o observador (a idéia de desvelá-lo) é justamente aquilo que impede a representação, a impossibilidade de ver o objeto de desejo. A aparição destas criaturas põe em cheque a presença, realçam o que já foi dito sobre a fotografia, por exemplo: que a fotografia mostra o que já não mais está ali, como a cena de um crime¹¹⁸

Por essa incapacidade de representação é que só podemos fazer uma leitura vestigial daquilo que estava ali, daquilo que deixou suas pegadas, mas que já não está mais; corpos ausentes que tentamos fazer presentes justamente por essa busca das marcas. Perseguir os rastros deixados por Hélio e Lygia, principalmente, neste trabalho, buscado em suas escrituras, não é tarefa fácil. Uma vez que foi criada uma marca, ela continua viva, em estado de latência dentro dos corpos transformados, e continua a existir como uma espécie de exigência de criação que pode ressurgir a qualquer momento, produzindo novas diferenças a partir de novos contextos. Novas vivências, novas diferenças, novas marcas, ou seja, o sujeito engendrando-se no devir, conduzido justamente pelas marcas. Por isso, para Coccia, a imagem (que incluiria em si todos os sentidos – visual, tátil, auditivo etc.) estaria intimamente ligada à experiência: “a imagem não é, assim, apenas o absolutamente transmissível, mas também o infinitamente apropriável”¹¹⁹

Os vestígios vão sendo deixados em em nossos corpos “ao acaso” de vivências que vão se tecendo. Se fazem no e pelo “momento do

¹¹⁸In: *Sopro* n. 16, agosto de 2009.

¹¹⁹ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, 2010, p. 59.

acaso”¹²⁰ diz Hélio citando Mário Pedrosa; Lygia adaptaria a expressão para “fruto do momento”¹²¹. Isto é, deveríamos abraçar o acaso a fim de aumentar a capacidade de deixar-se violentar por essas marcas, que são resultados do nosso corpo no encontro com outros corpos, são a violência da diferença que nos tira de nós mesmos e acaba por nos tornar outro. Ainda segundo Emanuele Coccia, o homem se diferenciaria do animal pela capacidade de modificação de nossa pele, “a capacidade de liberar as imagens que o nosso corpo produz para além de nosso próprio corpo; não o Outro da sensibilidade, mas sim uma hipersensibilidade em que está em jogo o próprio ser de um corpo e de um vivente.”¹²²

Em carta para Hélio de 26 de outubro de 1968, Lygia fala para Hélio: “Já fui tão currada pelo espectador que nem o buraco da orelha”¹²³ escapou”¹²⁴”. Em resposta à amiga, em carta de 8 de novembro do mesmo ano, Hélio fala sobre essa questão de ser invadido:

Esse problema de ser deflorado pelo espectador é o mais dramático: todos são, aliás, pois além da ação há a consciência-momento de cada ação, mesmo que esta consciência se modifique depois, ou incorpore novas vivências. Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse: também senti, como você, várias vezes a necessidade de matar o espectador ou participante, o que é bom pois dinamiza interiormente a relação, a participação.¹²⁵

Colocar-se em uma experiência que poderia levar à perda de consciência, ou seja, aproximar o ‘eu’ a uma experiência próxima ao inexperienciável, como fazem Hélio e Lygia nessas proposições em que

¹²⁰ “[...] a procura do prazer no imediato que é o momento; como Mário diz, o ‘momento do acaso’ (bacana o termo) – e é sempre síntese porque é real, mais que tudo, mais ainda que a solidão que pode oprimir mas que nasce-renasce no vir-a-ser.” *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974*, p. 53.

¹²¹ “O termo do Mário como sempre é ótimo mas para mim não é o momento do acaso mas é o ‘fruto’ do momento. Fruto no sentido fruta, tal o sabor e a sensualidade do comer, viver esse momento.” In: *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974*, p. 62.

¹²² COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, 2010, p. 60.

¹²³ Veremos a importância da orelha, do ouvido, no capítulo 3 desta dissertação.

¹²⁴ *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974*, p. 57.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 69-70.

se sentem “carrados”, “deflorados”, é também uma busca pela compreensão e pela construção de si. Para eles, não era possível pensar em um objeto estático, ou uma imagem estática, mas sempre o objeto, ou a imagem, em suas relações com o mundo; seria preciso, pois, pensar em relações de expropriação.

As escrituras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, assim como suas proposições artísticas, podem ser vistas como maneiras ou tentativas de implicar a estética como possibilidade de existência, como uma prática de sujeitos que desejam intervir no mundo – portanto, uma questão também ética. Os artistas procuram deixar clara uma necessidade de resgatar o afetivo e o corpo como uma potência de comunicação – por isso mostram-se contra as posições academicistas e intelectualistas que separam a arte da vida. Por isso, como veremos ao longo deste trabalho, a experiência era tão cara a esses artistas, visto que ela teria a capacidade de retirar o sujeito dele mesmo, podendo, assim abrir possibilidades para outras vivências e para a diferença a partir do contato. As experiências, para eles, como percebemos na fala acima citada de Hélio, seria da ordem do instável, do inapreensível; seria, portanto, rastro, vestígio.

Estão aqui, portanto, duas possíveis estratégias que servem tanto como meios para pensar a escritura desse trabalho de dissertação quanto poderiam ser vistas como soluções para que Hélio e Lygia pudessem resistir à política de censura e de repressão que estava sendo instaurada no Brasil nos anos 1960. Isto é, com Jean-Luc Nancy, compreendemos a importância do *contato*. Para o autor, corpo e pensamento seriam “um mútuo tocar-se”, portanto, não há pensamento sem corpo, nem corpo sem pensamento. Ou seja, a leitura e a escritura, a linguagem e a pele, os corpos e os *corpus* só fariam sentido nessa dimensão do tato, de tocar e de ser tocado. A síntese de todos os sentidos efetuada pelo corpo ao perceber o mundo passaria, desse modo, pelo *contato*. A questão do contato também teria sido importante para Agamben desenvolver a possibilidade da profanação, que, como vimos, seria um contato, um gesto que seria capaz de restituir ao uso o que estava colocado, pelo sagrado, em esfera separada. Assim, tenhamos em mente esses dois movimentos que podem ser possíveis soluções para pensarmos os arquivos de escritas e de proposições de Hélio e Lygia.

2 Escritas-leituras de si, escritas-leituras do outro

¿De dónde habrá surgido la idea de que las personas pueden comunicarse mediante cartas? Se puede pensar en una persona distante, se puede aferrar a una persona cercana, todo lo demás queda más allá de las fuerzas humanas. Escribir cartas, sin embargo, significa desnudarse ante los fantasmas, que lo esperan ávidamente.

Franz Kafka, *Cartas a Milena*¹²⁶

As chamadas escritas de si representam uma das tradições mais antigas do Ocidente, sendo as *Confissões* de Agostinho tomadas normalmente como a primeira referência de escritas autobiográficas. Michel Foucault, em texto intitulado *A escrita de si*¹²⁷, faz uma leitura dessa prática pelos pensadores da Antiguidade Greco-Romana e mostra que, de todas as formas de *askésis* – que ele define como “um adestramento de si por si mesmo¹²⁸” e que seria indispensável para aprender a arte de viver –, a escrita (para si e para outrem, associada à “meditação”) é essencial para o exercício do pensamento sobre si. Segundo o autor, “a escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askésis*: a saber, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação”.¹²⁹

Michel Foucault observa dois modos principais da escrita de si nos séculos I e II: os *hypomnemata* e a correspondência. *Hypomnemata* eram espécies de cadernos pessoais (não diários) nos quais se anotavam citações, fragmentos de obras, reflexões pessoais, etc., utilizados como livro de vida e guia de conduta; um material para ser lido e relido a fim de apreender o já dito, e também o já vivido, por outros pensadores e, assim, contribuir para a constituição de si.

¹²⁶ Trecho anotado em diários de Alejandra Pizarnik.

¹²⁷ FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”, 1992. p. 129-160.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 132.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 134.

Considerando as lições de Sêneca, por meio de dois princípios recorrentes em seu pensamento, Foucault articula a ideia da carta como a prática de um exame de consciência. De acordo com Sêneca, é preciso se aperfeiçoar durante toda a vida e, para isso – ou seja, para trabalhar a alma sobre si – faz-se necessária sempre a ajuda do outro. As correspondências são, por definição, um texto destinado ao outro, mas também são lugar de exercício pessoal: pelo próprio gesto da escrita, a carta atua sobre quem a escreve, como uma maneira de treinar a si próprio; e, sobre quem a recebe, atua pelo gesto de leitura e releitura (assim como, de alguma forma, atuaria sobre nós, terceiros, que acabamos por ler a carta). Para Foucault, a correspondência é ainda mais do que isso, ela torna o escritor, de certa forma, presente para seu leitor, em uma presença imediata e quase física. Foucault argumenta:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’. E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’. Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional.¹³⁰

A metáfora do ato da digestão para apropriar-se de algo de outrem e, assim, transformar em algo seu, pode ser aproximado da Antropofagia¹³¹ de Oswald de Andrade, na qual, grosso modo, o ato da devoração constitui sempre uma multiplicação e uma singularização dos corpos. No contexto do contato entre Hélio Oiticica e Lygia Clark, a troca de cartas, o constante movimento de escrita e leitura (de si e do outro) funciona como forma de transformar suas experiências, as coisas que ouviram, viram e viveram, “em forças e em sangue”. A potência da escrita e da leitura, seus atos devoradores, suas possibilidades de criar corpos não doutrinados, transforma-se em um princípio de ação racional. A escrita metamorfoseada no próprio escritor dá força para que esses artistas partam para a proposição de obras e possam, eles mesmos, tornarem-se suas obras. Isto é, a correspondência entre eles promove trocas tão ricas e tão importantes para o processo – de construção das obras e de construção de si – dos dois que pode ser considerada ela

¹³⁰ Ibidem, p. 143.

¹³¹ ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: *A utopia antropofágica*, 1990. p. 47-52.

mesmo obra. Mais uma vez estaríamos esbarrando nas relações entre arte e vida – pois a arte se constrói assim, no cotidiano do artista, com suas dores e êxtases¹³². Em trecho de um de seus diários, sem data, Lygia diz que, se fosse escrever um livro,

Seria de como saí da loucura para a vida através da arte e depois como saí para a vida através da arte, deixando de fazê-la. Esse é o esquema, mas entram todas as vivências na arte, a percepção das mesmas na vida, os sonhos que formularam muitas vezes o processo da conscientização. Sem ilustrar o processo, sem tempo linear. Penso que um dia vai aparecer a forma de expressar isso que seria um documento onde eu procurei colar arte e vida.¹³³

As cartas trocadas entre Hélio Oiticica e Lygia Clark, embora sejam claramente correspondências, podem aproximar-se de uma espécie de ‘*hypomnemata* a dois’. Ora, essas cartas-hypomnemata desempenham tanto a função de correspondências, ou seja, funcionam como adestramento de si próprio pela escrita, por meio de conselhos e opiniões que dão um ao outro; servem para fazerem-se “presente” para o leitor, para se mostrarem, e agem como uma abertura de si mesmo que se dá ao outro. Não obstante, as mesmas cartas têm trechos que caracterizam a prática da *hypomnemata*, que buscam a constituição de si a partir do já consolidado, como quando trocam fragmentos de obras lidas, relatam reflexões ou pensamentos ouvidos, e, então, permitem organizar a fragmentação do já vivido e construir uma ligação possível para a escrita de si.

*

Como poderíamos escrever sobre leituras de escrituras que acabam por nos suscitar sempre outras leituras? Um dos muitos caminhos seria o resgate de algumas ideias caras a Roland Barthes, que coloca o leitor e a leitura em foco e nos indica o que poderíamos chamar de uma teoria da leitura. Barthes, em seus estudos, aprofundou temas como o prazer do texto, o sujeito-leitor, a leitura desejante e o desejo na escritura, a escritura como gesto do corpo etc. Em suas reflexões sobre o desejo, parece não fazer sentido dissociar o desejo vinculado à leitura ou

¹³² Isto é, a vida como arte, que converge na direção da “estética da existência”, também proposta por Michel Foucault, como mostrado na nota de número 90.

¹³³ Disponível em “O mundo de Lygia Clark” < <http://www.lygiaclark.org.br/> >

à escritura: se há desejo, há escritura e reescritura e haveria, ainda, o desejo pelo desejo do outro.

Assim como os escritos de Hélio e Lygia, atravessados por infinitas outras vozes, a elaboração teórica de Barthes também está sempre ligada a leituras (e reescrituras) de diversos escritores – como Proust, Mallarmé, Hegel, Lacan, Brecht e muitos outros. Nesses textos-leitura, em que lemos Barthes mas também tantos outros, há um gesto de dispersão da leitura para que se possa disseminar outras ideias e outras imagens. Nos textos-leitura de Hélio Oitica e Lygia Clark também não lemos apenas essas duas vozes – que também estão em constante atravessamento uma da outra – mas muitas mais, como Nietzsche, Mondrian, Marcuse, Caetano Veloso, Torquato Neto, Haroldo de Campos etc.

No livro *S/Z*, em “A leitura e o esquecimento”, Barthes diz: “Esse ‘eu’ que se aproxima do texto já é ele mesmo uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde)”¹³⁴. O esquecimento, assim, seria o que move a leitura – esquecimento compreendido não como falta, mas como o traço movente que promoveria outras e múltiplas leituras¹³⁵.

Ainda no mesmo livro, no tópico “Quantas leituras?”, Barthes trata da questão da liberdade que estaria presente na leitura, que compreende inclusive a possibilidade de não se ler. (Assim como para Hélio e Lygia essa liberdade – de participar ou não, e de como participar – deveria ser inerente a todas as suas proposições de vivências artísticas.). Para o autor, toda leitura deveria ser plural; e dentro dessa pluralidade há a liberdade de ler e reler um livro quantas vezes desejarmos, sem que estejamos submetidos a lógicas comerciais ou ideológicas. Por isso, para Barthes, não haveria uma lógica de entrada ou de saída nos textos, visto que a leitura pode ser, ao mesmo tempo, contínua e descontínua. E, nesse percurso que não é linear, a busca não é pela origem da leitura, mas, antes, por um começo que ligaria uma singularidade a outra. Esse percurso não linear, sem lógica de entrada nem de saída, sem busca por origem, é também a nossa imagem de labirinto: múltiplos, contínuos e descontínuos caminhos que estão sempre a se construir e se desconstruir.

¹³⁴ BARTHES, Roland. *S/Z*, 1992, p. 44.

¹³⁵ O esquecimento, para Barthes, tem valor afirmativo: “O esquecimento dos sentidos não é um erro: é um valor afirmativo, uma maneira de afirmar a irresponsabilidade do texto [...] é precisamente porque esqueço que leio” Ibidem, p. 45.

As escritas-leituras (ou leituras-escritas) de Hélio e Lygia fundem gêneros e operam uma espécie de justaposição de textos por técnicas de montagem e de multiplicação de enfoques. Isso nos revela a possibilidade, ou, antes, a necessidade, de contaminações mútuas entre as criações, as teorias e as críticas, apontando para a escrita a partir da leitura, na qual múltiplas vozes ecoam em um texto.

A relação entre leitura e corpo deve ser então uma relação mútua, na qual se apagam as hierarquias entre sujeito e objeto, entre hóspede e hospedeiro – um passa a acolher o outro. Em *O prazer do texto* (1973), Barthes diz que “na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto”¹³⁶. O autor lembra ainda que os eruditos árabes chamavam o texto de *o corpo certo*. Mas qual seria este corpo? Para Barthes:

Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem (esses fogos vivos, essas luzes intermitentes, esses traços vagabundos dispostos no texto como sementes [...]). O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irredutível a seu funcionamento gramatical, como o prazer do corpo é irredutível à necessidade fisiológica. O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu.

¹³⁷

O contato entre esse corpo e o corpo do leitor é capaz de produzir outras e múltiplas ideias que seriam diferentes daquilo que o sujeito acreditaria ser a única verdade. Esse contato entre os corpos abriria uma fenda pela revelação do que Barthes chama de *strip-tease* corporal, visto

¹³⁶ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, 2006, p. 23.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 24.

que “é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica”¹³⁸.

Lygia e Hélio, tanto nos textos epistolares como em diários, em entrevistas, em cadernos de anotações, acabam por construir, a exemplo dos poetas concretos, uma espécie de *paideuma*, ou seja, elegem textos e autores que valeriam a pena serem lidos – por isso consideramos, anteriormente, suas correspondências como *hypomnemata*. Após ter recebido e lido uma carta de Hélio, Lygia, espantada com as múltiplas vozes que dela vazavam, declarou que “acaba de nascer um homem” e inventou um novo nome para esse novo homem, HéliCaetaGério:

Caríssimo HéliCaetaGério, recebi anteontem sua carta que muito me impressionou! Do Hélio antigo que aí deixei só sobrou o lado positivo e sobrou uma outra personalidade a que dei o nome acima! Cheguei a pensar que era uma carta escrita em equipe por vocês três e ainda não estou certa se o foi ou não, mas de qualquer maneira vejo uma personalidade fabulosa como ainda não tinha conhecido [...]. Garanto que estás também marcado por estrias, depois de um volume tão grande: após criar Caetagério destes a luz a um outro Héliocóptero [...]¹³⁹

A carta que tanto teria impressionado Lygia foi escrita por Hélio em 15 de setembro de 1968; no livro das correspondências reunidas, ela se estende por 14 páginas e conta, ainda, com a transcrição de um pequeno texto que, segundo Hélio, teria sido censurado pelo jornal *O Cruzeiro*. Nela, o artista conta que resolveu escrever por estar “livre: deitado e lendo”, fala de uma exposição de obras suas que acontecerá em Londres, cita os críticos de arte Guy Brett e Mário Pedrosa e a importância deles como espécies de mediadores entre artistas e donos de galerias; escreve, ainda, sobre Rogério Duarte, Torquato Neto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, David Medalla, Beatles e John Lennon, Marcuse, José Celso, Glauber Rocha, Luís Carlos Saldanha, Maria Bethânia, Lígia Pape, Gerchman, Chacrinha, Os Mutantes, Pasolini, entre outros.

Estou escrevendo muito, com certas influências: de Rogério, no início, do Ginsberg, etc., mas creio que há coisas no que escrevo: são textos poéticos mesmo quando tratando de arte: não gosto mais de teses ou descrições filosóficas: construo o que

¹³⁸Ibidem, p. 16.

¹³⁹Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, 26.10.1968, p. 56.

quero com a imagem poética na máxima intensidade segundo o caso. Lygia, vou relatar um grupo de acontecimentos e experiências aqui, sucintamente, que me transformaram muito nesses últimos meses e que de certo modo são resultado de tudo o que queria nesse tempo todo: creio que amadureci muito e de certo modo “fundi a cuca”. Não sei bem quando tudo começou a ferver: creio que foi em abril – minha amizade com o Rogério foi decisiva para nós dois e tinha que dar resultados: Rogério estruturou muito do que pensava e eu consegui me lançar menos timidamente numa série de experiências realmente vitais: larguei aquela bosta de emprego, único laço real que possuía com a sociedade “normal” que é a nossa: entrei em crise que me foi ultraprodutiva – de certo modo descobri que não existo só eu mas muitas pessoas inteligentes que pensam e fazem, que querem comunicar, construir. Isso foi bom para quebrar o cerco burguês ou pequeno-burguês em que me encontrava, não por mim mas por uma série de condicionamentos: agora, lendo *Eros e civilização* de Marcuse, vejo que tinha razão (aliás você deve ler isso por tem muito a ver com seu pensamento – no princípio fica-se um pouco desconcertado, mas é bom). Hoje, recuso-me a qualquer prejuízo de ordem condicionante: faço o que quero e minha tolerância vai a todos os limites, a não ser o da ameaça física direta [...] e para isso preciso ser apenas eu mesmo segundo meu princípio de prazer [...] De certo modo os adiamentos da exposição de Londres me levaram a criar muita coisa, com uma intensidade impressionante, sendo que tudo aconteceu aqui: desde que conheci Caetano as coisas vêm vindo num crescendo impressionante. Primeiro uma conferência que fizemos em São Paulo, depois as conversas infinitas pelas noites a dentro. Rogério ficou morando aqui de maio a agosto. Tudo aconteceu: Glauber filmou cenas do seu filme experimental *Naquele dia alucinante a paisagem era um câncer fascinante*, no qual as pessoas improvisavam *in loco* cada cena: eu apareço com uma pistola falando nem lembro o quê [...] Nessa mesma época Marisa [Álvares Lima, jornalista e

fotógrafa brasileira] inventou reunir todo mundo aqui para uma foto antológica e não conseguiu fazê-la: optou pela foto individual, pois quando conseguiu reunir toda a loucura choveu [...] O material é bom: estou pendurado numa árvora, vestido de Mangueira segurando a bandeira de Guevara [...] Caetano fotografou vestido com aquela capa de *Parangolé* vermelha, a primeira, nas pedras do Arpoador, e deverá sair na capa da revista, mas, o melhor da reportagem são os depoimentos incríveis, inclusive o meu que está no fim desta carta. Pensei que fosse meio impublicável mas não o foi e vai sair: diga-me se gostou – acho-o terrível pela carga subjetiva poética que possui; cada vez que o leio fico arrepiado. (Neste momento Marisa telefona-me dizendo que foi cortado na totalidade no *O Cruzeiro* e não vai sair. Pede-me outro que não farei, ou então será: nada posso dizer; fui censurado).

Hélio começa contando que está escrevendo bastante e com influências de amigos e de outros escritores, nega a formalidade das teses e das descrições filosóficas, como que criticando sua falta de ambivalência, sua unicidade, desejando construir textos poéticos para falar de arte, apagando as fronteiras entre gêneros literários, a fim de construir sua própria poética – e, conseqüentemente, de se construir como artista. Assim, poderíamos dizer que Hélio lê para escrever; ele suga e transforma suas leituras e suas vivências, como um vampiro¹⁴⁰. Nesse pequeno trecho de uma longa carta, vemos que vida e arte estão em mútua contaminação, sem hierarquias. Tudo é importante para sua poética, tanto as conversas com os amigos noite adentro, quanto exposições em galerias, tanto ensaios para serem publicados em jornais, quanto textos escritos para amigos, tanto suas proposições como as de outros artistas próximos a ele, se dispondo a atuar em filmes de Glauber Rocha ou produzir cenários para as peças de José Celso, por exemplo. Vemos em Hélio Oiticica uma multiplicidade de outros artistas. Evidentemente, a maioria dos artistas fazem referências a outros artistas,

¹⁴⁰ Sobre a questão da imagem do vampiro na cultura brasileira, ver: livro de Mario Câmara, *Corpos pagãos*, especialmente o Capítulo 3, “O corpo vampiro ou horrescus referens”; filme de Ivan Cardoso protagonizado por Torquato Neto, *Nosferatu no Brasil*, de 1971; poema de Haroldo de Campos dedicado a Torquato “Nosferatu: Nos/Torquato.”

críticos e teóricos para conduzir suas produções. Mas, em Hélio, as referências não são simples afinidades; essa simultaneidade de artistas constroem também o artista Hélio Oiticica e são parte fundamental do seu *programa in progress*. As referências servem para Hélio criar não apenas conceitos, mas proposições. E isso serve também para o seu desejo como artista de levar adiante a eterna busca de uma arte que faça surgir a vitalidade criativa dos participantes, que descondicione o comportamento criativo e o expanda, para que o participante possa ter o que Hélio chama de existência criadora.

O que procuro, e devemos todos procurar, deverá ser o estímulo vital para que este indivíduo seja levado a um pensamento (aqui comportamento) criador – o seu ato, subjetivo, o seu instante puro que quero fazer com que atinja, que seja um instante criador, livre [...]: propor ao indivíduo que este crie vivências, que consiga ele libertar seus contrários, seus temores e anseios reprimidos. O psicanalista faz algo semelhante com seu paciente, mas sua proposição é exclusiva ao paciente que o procura. Para o artista propositor o paciente não é aquela mas sim o mundo das individualidades ou seja, o homem.¹⁴¹

O corpo, assim, inserido na intermitência de seus projetos artísticos não é mais um corpo visto de fora. As fendas abertas mostram um corpo que se divide em muitos outros, a postura autobiográfica se torna ficcional e vice-versa, ou a teórica se torna crítica, excedendo a pretensa objetividade diante de um texto. Esse gesto, ao mesmo tempo estético e ético, acaba por operar uma leitura que não procura apenas a arte, mas o artístico; não procuraria a política, mas o caráter político; e que não procura o corpo, mas o gesto do corpo – ou, ainda, a marca, o vestígio do corpo. A leitura plural proposta por esses artistas – que não é só a leitura de um texto escrito, mas também leitura das suas obras, que são proposições e vivências – teria como objetivo compreender o movimento do corpo.

Talvez os pontos em comum mais importantes entre Lygia e Hélio sejam o desejo de resgatar a vida em sua potência criadora e a vontade de se construírem por meio das experiências, pelo *experimental*¹⁴². A arte era vista por ambos como ato, como prática e

¹⁴¹PHO #192/ 67.

¹⁴² “[...] a palavra ‘experimental’ é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso e

como experimentação, pois somente dessa forma ela poderia sugerir mudanças de valores, novas possibilidades de perceber o que ocorria no espaço ao redor, e de experimentar, assim, outras e novas “verdades”. Beatriz Carneiro diz que só seria possível

transformar-se quando se trabalha corajosamente sobre si e na verdade de si mesmo a partir de efetiva vivência, com as técnicas de que se dispõe no decorrer da vida, sejam estas decorrentes da arte, da filosofia, ou de alguma outra atividade que possibilite pensar e agir sobre si mesmo e na relação de si com o mundo, inventando mundos.¹⁴³

E é isso que pareciam querer Hélio e Lygia com suas proposições experimentais (nas quais o corpo do outro é fundamental): criar possibilidades para que o indivíduo, múltiplo e singular, possa pensar e agir sobre si mesmo, transformando não só a si próprio, mas também suas relações com o mundo; ou seja, criar, por meio da arte como fruição orgânica, visceral, e da vida como arte, possibilidades de vida e possibilidades de mundo, isto é, possibilidades de afirmação das diferenças, que fossem capazes de abrigar qualquer singularidade.

Em carta enviada para Lygia, datada de 15 de outubro de 1968, Hélio contava sobre algumas de suas experiências que o levariam ao movimento criador e à criação de neologismos “selvagens”:

Tenho tido vivências incríveis justamente pelo não compromisso mais com a ‘obra’ mas com a sucessão de momentos em que o agradável e o desagradável é que contam, crio daí objetos ou não; por exemplo, estou agora sem nada aqui e pego o que há de mais essencial, que é nada, por exemplo, uma esteira de palha e coloco no chão para que se deite nela: chamo a isso de ‘probjetessência’ (derivado do conceito de ‘probjeto’ inventado por Rogério [Duarte] um dia depois de horas de conversa: ‘probjeto’ seriam os objetos ‘sem formulação’ como obras acabadas mas estruturas abertas ou criadas na hora pela participação).¹⁴⁴

fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido.” OITICICA, Hélio (1972) apud Favaretto, Celso (1992). *A invenção de Hélio Oiticica*, 1992, p. 14.

¹⁴³ Disponível em <http://www.nu-sol.org/artigos/ArtigosView.php?id=42>

¹⁴⁴ OITICICA, Hélio. Carta a Lygia Clark de 15 de outubro de 1968. In: *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974*, p.52.

Em resposta a Hélio, em carta de 26 de outubro de 1968, Lygia valorizava as experiências vividas pelo amigo e constatava: “a vida é sempre para mim o fenômeno mais importante e esse processo quando se faz e aparece é que justifica qualquer ato de criar, pois de há muito a obra para mim cada vez é menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial.”¹⁴⁵

*

A escrita como experiência e a vida como experimentação

Foucault considerava que uma experiência seria algo da qual se sai transformado; para ele, a experiência é a racionalização de um processo, ele mesmo provisório, que resultaria em um sujeito, ou, antes, em sujeitos. Ou seja, a ideia de Foucault é de que não seria preciso tomar o sujeito como fundamento para pensar a experiência; não se trataria, então, de esclarecer a significação da experiência cotidiana para (re)encontrar o sujeito fundador. Por isso, recusa a conexão com a fenomenologia e resgata autores para os quais a escrita seria uma experiência de autotransformação, como Nietzsche, Bataille e Blanchot. Assim, os livros de Foucault seriam para ele experiência no sentido pleno da palavra, visto que, deles, o próprio autor saiu transformado. Um livro ou uma escrita concebidos como experiência transforma aquele que escreve e aquilo que ele pensa; a experiência, portanto “tem por função arrancar o sujeito dele mesmo, de maneira que não seja mais ele mesmo ou que seja levado à sua anulação ou dissolução. É um empreendimento de dessubjetivação”¹⁴⁶. Os livros de Foucault são vistos por ele mesmo como “experiências diretas visando arrancar-me de mim mesmo, impedir-me de ser o mesmo [...] o livro me transforma e transforma o que eu penso. [...] Sou um experimentador nesse sentido que escrevo para mudar a mim mesmo e não mais pensar a mesma coisa que antes.”¹⁴⁷ Podemos dizer que Lygia Clark, em certa medida, concordaria com Foucault quando ela diz que a perda da autoria seria a própria dissolução da arte na vida: “Perdi minha identidade, estou diluída no coletivo [...]. ‘Eu sou o outro’”¹⁴⁸.

¹⁴⁵ CLARK, Lygia. Carta a Hélio Oiticica de 26 de outubro de 1968. In: *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 - 1974*, p.56.

¹⁴⁶Foucault, M. “Entretien avec Michel Foucault - avec D. Trombadori” (1978/1980). In: *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris : Gallimard, p. 862, 2001.

¹⁴⁷ Idem, p. 861.

¹⁴⁸ CLARK, Lygia. In: *Lygia Clark*, 1997, p. 265.

Tudo isso nos indica uma concepção da experiência – tanto em Foucault como em Nietzsche, Bataille e Blanchot – como metamorfose, uma transformação que se daria nas relações com as coisas ao redor, com o outro, com a verdade e consigo mesmo. Ao contrário da experiência formulada pela fenomenologia, que consiste em extrair significações a partir de um olhar reflexivo sobre um objeto ou sobre o cotidiano, a experiência referida por Foucault não busca atingir um objetivo do vivido, mas, antes, um ponto de vida que seja o mais próximo possível do *invivível*. Isto é, não a vida vivida, mas o que, da vida, não pode ser vivido; experiências em que a vida atingiria o máximo de intensidade, a ponto de se abolir; menos a experiência cotidiana e mais a experiência-limite, a dessubjetivação. Não se trata, então, como queria a fenomenologia, de apreender a significação de uma experiência cotidiana a fim de reencontrar, por meio dela, um sujeito fundador dessas experiências ou das suas significações, não há, assim função transcendental. Ora, a experiência que nos interessa é justamente aquela que desbanca o sujeito e a sua fundação, lançando-o a sua própria dissolução. Lançar-se no abismo da dissolução foi também experiência vivida por Lygia Clark quando diz, em carta de 1970: “passo por uma vivência nada gratificante. É como se tivesse perdido minha cara. Me vejo em todos, podendo ser todos [...] menos eu própria!”¹⁴⁹

Podemos encontrar aqui um certo paradoxo: se os escritos nascem de uma experiência pessoal, como eles poderiam resultar na abolição desse mesmo autor que as viveu? A incumbência estaria, então, em compreender que os escritos apenas partem de uma experiência pessoal, o que não quer dizer que devam constituir um relato de tal experiência, visto que esses escritos são em si mesmo uma experiência que chamamos de experiência limite, ou seja, de transformação de si. Como diria Lygia Clark, “o desdobrar-se faz parte da experiência.”¹⁵⁰ O imprescindível, assim, não seria constatar, nesses escritos, verdades que se possam verificar historicamente, mas, sim, identificar as experiências que tais escritos permitiriam fazer. Sabemos que tais experiências não podem ser classificadas como verdadeiras ou falsas, segundo Foucault, “Uma experiência é sempre uma ficção; é algo que alguém fabrica para si mesmo, que não existe antes e que não existirá depois.”¹⁵¹ Entretanto não se trata de ficção como mentira, inverdade ou fabulação, mas

¹⁴⁹ Lygia Clark - *Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974*, p. 171.

¹⁵⁰ Lygia Clark - *Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974*, p. 168.

¹⁵¹ “Entretien avec Michel Foucault”. In: DEFERT, D.; EWALD, F. Dits et écrits: IV. Paris: Gallimard, 1984, p. 45.

também não podemos dizer a respeito da experiência que ela seja real, verdadeira, ou autêntica. Lygia diz a Hélio em carta de 1971:

Até acho que invento minha própria vida, que a recrio todos os minutos e ela me recria à sua imagem; vivo mudando, me interrogando maravilhada, sem controle de nada, dos mínimos acontecimentos, me deixando fluir, despojada de quase tudo, guardando somente minha integridade interior. Me sinto como caldeirão da própria porra, processo, me sinto toda lá até antes do nascer e acho que é nesse misturar que ora aparece a menina, o leite na mamadeira, a adulta-adúltera, a louca, a velha de 5 mil anos de idade, a atual, a equilibrada que sendo atual nunca é uma só e a consciência não é de colar pedaços que foram quebrados com culpabilidade mas o recriar-se inteira a partir de novas experiências antigas como o próprio nascer, ou até antes. Sem nada controlar, eis a contradição, me reconstruo, faço minha biografia, eis-me qual obra antes projetada para fora dividindo pessoa e coisa, hoje uma só identidade. Onde a patologia, onde a saúde, onde a criação? Nada sei. O não saber é lindo: é a descoberta, é a aceitação da mistura das situações das decalagens, das integrações do recomeço, do nãotempo linear, da percepção pura da descultura que nunca tive, fundando a minha própria, que é posta em questão sempre. A descoberta nunca pára e às vezes penso que viver uma vida é viver todas as fases anteriores da humanidade. [...] Não é maravilhoso o conhecimento que se pode adquirir através de uma experiência pessoal [...]?¹⁵²

As obras e escritos de Hélio e Lygia seriam, assim, criação, produção e singularidade, acontecimentos e seus efeitos de realidade. Para eles, a obra e os escritos deveriam oferecer a experiência também para o outro, e conseqüentemente, sua transformação.

Em carta a Lygia, Hélio conta que está escrevendo alguns *autos*: “comecei a escrever coisas que chamo de *contos* numa linguagem inventada, e os *autos*, que seriam uma autobiografia inventada também, isto é, nada de narrações ou textos factuais, etc.”¹⁵³ Ora, se a

¹⁵² Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974, p. 209.

¹⁵³ Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974, p. 128.

autobiografia pode ser inventada, ela pode ser colocada, também, no lugar da ficção – a exemplo do que faz Gertrude Stein, escritora importante para a formação de Hélio, no livro *A autobiografia de todo mundo*. Esses *autos* que Hélio escreve – e também Lygia, embora ela não use tal denominação – colocam em jogo as fronteiras entre as noções de realidade e ficção. Ou seja, a verdade já não é mais necessariamente o contrário da ficção; e a ficção não tem como objetivo tergiversar a verdade. Com isso, tem-se fim a dependência hierárquica entre verdade e ficção, na qual a primeira seria mais positiva que a segunda. Diz Joan José Saer, em *O conceito de ficção*:

não se escreve ficções para se esquivar, por imaturidade ou irresponsabilidade, dos rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas justamente para pôr em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo de que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas uma busca de uma um pouco menos rudimentar.¹⁵⁴

A ficção não é, portanto, reivindicação do falso; assim como os escritos autobiográficos aqui estudados não são reivindicações do verdadeiro¹⁵⁵. O conceito de ficção tem também um caráter duplo; mescla, segundo Saer, o empírico e o imaginário de modo inevitável. Assim, podemos dizer que o objetivo da ficção seria menos falar sobre o mundo e mais fazer e ser mundo(s): nas palavras do autor, “a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata.”¹⁵⁶

Nos escritos de Hélio e Lygia, verdade e ficção relativizam-se mutuamente; há, portanto, um entrecruzamento crítico entre verdade e “falsidade” mantidas em constante e íntima tensão. Essas formas híbridas de escritura, sustentadas no limite entre realidade e ficção, estão

¹⁵⁴In: *Sopro n. 15*, p. 2.

¹⁵⁵Como também podemos dizer desse trabalho de dissertação.

¹⁵⁶In: *Sopro n. 15*, p. 2.

suplantadas também pelas práticas artísticas de Hélio Oiticica e Lygia Clark, reconhecidamente abertas e atravessadas pelo que é exterior e por isso estão fortemente permeadas pelas relações entre arte e experiência.

3 Labirintos ~~anti-auto-oto~~-biográficos

Voz
Orelha, ouvido, labirinto:
perdida em mim a voz de outro ecoa.
 Minto:
perversamente sou-a.
 Antônio Cícero

Por tudo o que foi dito a respeito do conceito de ficção e das escritas de Hélio e Lygia como experiência e de suas vidas como experimentação, não seria apropriado tratar da autobiografia como se fossem histórias de vida; elas seriam, antes, *técnicas de si* ou *escritas de vida*.¹⁵⁷ Até porque o autor não é mais visto como detentor de uma verdade que estaria no texto. O autor é visto, à maneira de Foucault, como *função*; ou seja, o autor não seria algo a ser alcançado como uma realidade, seria, antes, o que resultaria dos encontros, do contato, de um corpo-a-corpo. Agamben, no ensaio “O autor como gesto” diz:

também a escritura [...] é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmo produziram – antes de qualquer outro, a linguagem. [...] Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela.¹⁵⁸

Por isso, não nos serviria aqui qualquer estudo da autobiografia; assim, recorremos ao método *otobiográfico* de Derrida, que busca a vida no texto, e não seus sentidos. A tese central do autor, a partir de Nietzsche, postula que não poderíamos separar um texto da vida de seu autor, a não ser artificialmente. *Otobiografías* – La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio, publicado em Buenos Aires em 2009, foi uma conferência pronunciada por Jacques Derrida (em francês) na Universidade de Virgínia, Estados Unidos, em 1976. A partir de Nietzsche, de sua noção de vivências¹⁵⁹ e da afirmação: “Para aquilo

¹⁵⁷GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*, 2012, p. 237.

¹⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”, p. 63.

¹⁵⁹ Desenvolvida principalmente no livro *Ecce Homo* (1844) e na personagem Zaratustra, de *Assim falava Zaratustra*.

a que não se tem acesso por vivência, não se tem ouvido¹⁶⁰”, Derrida joga com a pronúncia em francês de “autobiografia” e propõe o termo “otobiografia”. O prefixo foi tomado do grego *ωτος* (oto), que significa ouvido, orelha. Otobiografia seria, então, algo como uma escuta de biografia, a escuta das vivências presentes nos escritos, das forças que movimentam o texto, das vivências de cada autor que acabam por se constituir em marcas pessoais que impregnam suas obras.

Desse modo, encontramos nas cartas trocadas entre Lygia e Hélio, lidas como textos ~~aut~~otobiográficos, impulsos criadores que nos permitem, parafraseando Nietzsche, aproximar-se de como alguém se torna o que é: desejos de produção de si que envolvem as cartas e delas extravasam. Vida e obra não se explicam mutuamente nem têm relação de causa e efeito, mas estão, sim, envolvidas e implicadas em uma relação indissociável. Byron Vélez Escallón, em sua tese de doutorado, nos ajuda a pensar essa questão:

Trata-se agora de receber o outro num corpo protético, numa escritura [...] impura, que se faz e se experimenta com o próprio corpo – um *corpus* de palavras sempre iguais que, no entanto, como uma máscara ritualística, se *usa* sempre de maneira diferente. Como Nietzsche com sua arte do estilo, esse transcritor deixa os seus *gestos* falarem, cria uma escritura que *comunica* uma tensão interna de *pathos* por meio de signos, um arquivo de semelhanças ou comoções, de vontades de aproximação e/ou reconhecimento que estão para além da representação [...] ¹⁶¹

Para Nietzsche, a produção de si, por meio dos gestos traria as vivências para o *corpus*, e estas deveriam nos interessar em sua potência e nas possibilidades de modos de pensar, como uma sabedoria. Vida-obra relacionam-se, assim, ao *pathos*, ou seja, ao que se sofre, mas para além da representação.

Decifrar¹⁶² um texto de Nietzsche seria, portanto, um exercício de experimentação, no qual cada elemento abre novas possibilidades de combinações de sentido no interpretar; e isso seria, pois, a

¹⁶⁰ NIETZSCHE, *Ecce Homo*, p. 53

¹⁶¹ VÉLEZ ESCALLÓN, Bairon Oswaldo. *O Páramo é do tamanho do mundo: Guimarães Rosa, Bogotá, Iauaretê*, 2014, p. 436.

¹⁶² Talvez essa não seja a melhor expressão para isso, visto que menos do que decifrar, o texto de Nietzsche parece muitas vezes um convite a colocar ainda mais cifras.

experimentação do próprio pensamento. Em *Ecce Homo*, Nietzsche afirma:

Aqueles que acreditaram ter compreendido algo sobre o meu propósito, haviam me feito à sua imagem – muitas vezes um oposto do que eu sou, um ‘idealista’, por exemplo. Aqueles que nada haviam compreendido de mim, negaram que eu tivesse qualquer importância.¹⁶³

Ainda no mesmo livro, o autor fala da importância de vivências comuns para a compreensão de um texto:

Imaginemos um caso extremo de um livro que fale somente de experiências que ninguém seria suscetível de ter vivido freqüentemente ou excepcionalmente, isto é, que se tratasse de uma linguagem nova que falasse pela primeira vez de uma nova ordem de experiências. Nesse caso simplesmente nada se ouve, com a ilusão acústica de que onde nada se ouve *nada existe*...¹⁶⁴

Nietzsche mostra, nesses dois trechos selecionados de *Ecce Homo*, que a intensidade de sua escrita estaria na singularidade daquilo que descreve, e, por isso, se faz por meio de uma outra linguagem, visto que, para ele, não há separação entre vida e pensamento, sua escrita, assim, é feita de relações de força pois trata de forças em relação.

Gilles Deleuze, em “Pensamento Nômade”, vê em Nietzsche uma certa recusa do domínio de códigos instituídos para falar de suas vivências, que se manifestaria por meio da relação direta que seus aforismos estabelecem com a exterioridade, inviabilizando a conexão de seu discurso a contratos, leis, ou instituições. Para Deleuze, há uma conexão direta entre o pensamento de Nietzsche e o exterior: “Alguma coisa salta do livro, entra em contato com um puro exterior. É isto, eu creio, o direito ao contra-senso para toda obra de Nietzsche.”¹⁶⁵ Os aforismos de Nietzsche seriam, para Deleuze, campos de forças que remetem sempre a uma exterioridade: “Um aforismo é um jogo de forças, um estado de forças sempre exteriores umas às outras.”¹⁶⁶ As forças externas e as forças do texto são tão próximas que levam Deleuze a fazer uma analogia com as artes visuais e com o quadro que, ao ultrapassar o limite da moldura, se insere e mantém relação com o

¹⁶³ NIETZSCHE, *Ecce Homo*, Por que escrevo tão bons livros, § 1

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ DELEUZE, Gilles. “Pensamento Nômade”. In: *Nietzsche hoje?*, 1985, p. 61.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 61.

exterior¹⁶⁷: “Como no filme de Godard, pinta-se o quadro com a parede.”¹⁶⁸

Segundo Deleuze, para conseguirmos decifrar o texto de Nietzsche “trata-se antes de encontrar, de assinalar, de reunir as forças exteriores que dão a tal ou qual frase de Nietzsche seu sentido libertador, seu sentido de exterioridade.”¹⁶⁹ Decifrar um texto, então, não seria explicá-lo ou interpretá-lo, mas antes colocar nele mais e mais cifras, a fim de inventar sentidos capaz de torná-lo visível, de modo que se integre ao exterior e que seja capaz de operar, nele, uma transmutação.

Portanto, seria mais ou menos essa estratégia que resgatamos para ler os textos de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Não estamos interessados em construir ou desvendar uma verdade, tampouco em saber se determinado relato é comprovadamente verdade. Nos interessa antes saber a que movimentos essas verdades levaram e como elas foram importantes para a construção do *ethos*. Como em Nietzsche, em Hélio e Lygia já não há separação entre ação e representação, pensamento e vida.

Perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando.

Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H*

Mônica Genelhu Fagundes, no ensaio “Uma breve história do labirinto”, faz uma descrição do labirinto ao qual, a exemplo de Hélio Oiticica, deveríamos aspirar:

Um labirinto no qual, como Teseu, penetramos, levando nas mãos, porém, o fio dado por uma Ariadne que não nos pretende garantir a saída, mas guiar-nos a um centro onde, à espreita, não esteja Minotauro algum, e cujo tesouro secreto nada mais seja do que a entrada de outro labirinto, de infinitos labirintos. Este centro, habitam-no aqueles que de se perder fazem seu caminho;

¹⁶⁷ Movimento, como vimos, fundamental para a “descoberta” do espaço tridimensional de Hélio e Lygia ainda no começo de suas trajetórias artísticas.

¹⁶⁸ DELEUZE, Gilles. “Pensamento Nômade”. In: *Nietzsche hoje?*, 1985, p. 61.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 62.

aqueles que, errando pelos meandros, vagando sem rumo pelas infinitas galerias, gozam o prazer do desnortamento e da vertigem; os que descobrem nas bifurcações a antítese que assombra toda verdade: sua condição indecidível que o labirinto põe em cena; os que amam o duplo, o múltiplo, o conflito dos extremos, a dança dos paradoxos – em si mesmos labirínticos, comportando em sua unidade uma ideia e seu contrário, e duas formas de ver. [...]. O labirinto é, a um só tempo, representação deste estado de dispersão e de uma busca pela nova unidade.¹⁷⁰

O labirinto representaria, ao mesmo tempo, um estado de dispersão e uma busca pelo novo. Portanto, há uma certa ambivalência e ambiguidade na simbologia do labirinto, pois caberia, em sua representação, tanto um caminho para a morte quanto uma perspectiva de renascimento; sendo lugar de decomposição mas, ao mesmo tempo, de renovação. A imagem do labirinto é muitas vezes usada para fazer uma analogia com os caminhos da vida, que percorremos durante a nossa existência e que, dependendo das nossas escolhas, poderiam levar à alegria ou à tragédia. O labirinto pode ser encarado de duas formas: como enigma a ser revelado, descoberto, ou como uma trajetória que teria um rumo certo, uma travessia com uma meta a ser conquistada – essas duas formas também servem como analogia para o modo de encarar a vida, como já tendo um destino certo, um único destino possível, ou como sendo resultado das escolhas do sujeito que a percorre. Deleuze explora as imagens de Ariadne e do labirinto em um ensaio intitulado “Mistério de Ariadne”, publicado em *Magazine Littéraire*, n. 298, em 1992. Assim ele termina o texto: “O labirinto já não é [...] o labirinto do conhecimento e da moral, mas o labirinto da vida e do Ser como vida.”

A labiríntica analogia com o mito de Teseu e do Minotauro poderia se estender também para a autobiografia e seus gestos autobiográficos. Tomando o labirinto como metáfora da vida, podemos dizer que alguns textos autobiográficos enxergam o labirinto como um caminho unilinear, que se aproximaria da teologia e da ideia de destino, e apenas relatam os acontecimentos de suas vidas. No livro *Literatura e vida literária*, Flora Süssekind faz uma crítica a esse tipo de “literatura do eu”, dos depoimentos, das memórias e da poesia biográfico-

¹⁷⁰ FAGUNDES, Mônica Genelhu. “Uma breve história do labirinto”, 2004, p. 50.

geracional¹⁷¹ que foi amplamente posto em prática no Brasil durante os anos da ditadura. Haveria, porém uma outra maneira de enfrentar a vida-labirinto: pela ideia de subjetividade e dos múltiplos caminhos que ela abriria, ou seja, um labirinto, agora, multilinear. Assim poderiam ser interpretadas as ~~auto~~otobiografias de Hélio e Lygia ou os escritos autobiográficos de Silviano Santiago¹⁷², por exemplo.

Seja como for que se encare o labirinto, de modo multi ou unilinear, como projeto divino ou fruto da subjetividade do indivíduo, os gestos autobiográficos seriam vistos como uma vontade de resgatar certa ordem por meio da memória. Construir um projeto autobiográfico, então, pode demonstrar uma tentativa de encontrar o fio de Ariadne que ajudaria a sair desse labirinto. Mas, sair do labirinto seria mesmo o objetivo de todos aqueles que o enfrentam? Todo relato autobiográfico teria a pretensão de uma vontade de verdade, e não de uma vontade de poder (vontade de arte, para Nietzsche)? O que é revelado na autobiografia não seria apenas uma das diversas máscaras que podemos usar ao longo da vida? Talvez não nos seja possível dar conta de responder a todas essas questões. Mas, em última análise, os escritos ~~anti-auto~~otobiográficos de Hélio e Lygia nos mostram caminhos para pensá-las.

*

Nietzsche produziu diversos textos autobiográficos desde sua juventude até a idade adulta, quando escreve o mais célebre deles, *Ecce Homo*, aos 44 anos de idade. Derrida, nas suas *Otobiografias*, considera o livro de Nietzsche como um texto filosófico e literário, no qual ele colocaria seu corpo e seu nome em primeiro plano: “textos ‘filosóficos’ o ‘literários’, de uma problemática crítica de los *speech acts*, de una teoría de la escritura ‘performativa’, de la firma, del contrato, del nombre propio, de las instituciones políticas o académicas.”¹⁷³ Trata,

¹⁷¹ Süsssekind, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 42.

¹⁷² No livro *Stella Manhattan*, por exemplo, Silviano questiona a separação entre a vida e a arte, entre autor e leitor. O autor, inclusive, teria se inspirado nos *Bichos* de Lygia Clark a fim de implicar no texto, à maneira das proposições-objetos de Lygia “o sensualismo do corpo com a obra de arte, do desejo com o objeto para melhor compreendê-lo” In: SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*, p. 127.

¹⁷³ DERRIDA, Jacques. *Otobiografías*. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio, 2009, p. 12.

ainda, do discurso sobre a vida e a morte e das questões do biográfico, em geral, e da biografia dos filósofos, em particular:

Un discurso acerca de la vida-la-muerte debe ocupar cierto espacio entre el *logos* y el *gramma*, la analogía y el programa, los diferentes sentidos del programa y de la reproducción. Y como en ello va la vida, el guión que relaciona lógica con gráfico debe sin duda trabajar también entre lo biológico y lo biográfico, lo tanatológico y lo tanatográfico. [...] Ya no consideramos la biografía de un ‘filósofo’ como un corpus de accidentes empíricos que dejan un nombre y una forma fuera de un sistema que, por su parte, se ofrezca a una lectura filosófica inmanente, la única tenida por filosóficamente legítima: toda una incomprensión académica de la exigencia textual que se ajusta a los límites más tradicionales de lo escrito, y hasta de la ‘publicación’. Por medio de lo cual se puede a continuación, y por otra parte, escribir ‘vidas-de-filósofos’, novas biografías en el estilo ornamental y estereotipado al que se adaptan a veces grandes historiadores de la filosofía. Novelas biográficas o psicobiografías que pretenden explicar la génesis del sistema de acuerdo con procesos empíricos de tipo psicologicista e incluso psicoanalicista, historicista o sociologicista. No; una nueva problemática de lo biográfico en general, de la biografía de los filósofos en particular, debe poner en juego otros recursos, y al menos un nuevo análisis del nombre propio y la firma. Ni las lecturas ‘inmanentistas’ de los sistemas filosóficos, sean estructurales o no, ni las lecturas empírico-genéticas externas interrogaron jamás, como tales, la *dynamis* de esa linde entre la ‘obra’ y la ‘vida’, el sistema y el ‘sujeto’ del sistema. Esa linde – yo la llamo *dynamis* a causa de su fuerza, de su poder, de su potencia virtual y también móvil – no es ni activa ni pasiva, ni afuera, ni adentro. Y, en especial, no es una línea delgada, un trazo invisible o *indivisible* entre el recinto de los filosofemas, por un lado, y, por outro, la ‘vida’ de un autor ya identificable bajo un nombre. Esa linde divisible atraviesa los dos ‘cuerpos’, el

corpus y el cuerpo, de conformidad com leyes que apenas comenzamos a entrever.¹⁷⁴

É Derrida, portanto, quem nos ajuda a buscar a linha que, ao mesmo tempo, divide e conecta – ou não divide nem conecta? – a vida e a obra. Buscar a borda, o limite que atravessa tanto o corpo como o *corpus*, os dois corpos do autor, segundo Derrida. E contribui, ainda, para tentar decifrar e entender as leis que regem esse intervalo, essa *dynamis* de que fala o autor. Nietzsche, em *Ecce Homo*, escreve sobre a importância de conjugar autobiografia e pensamento:

Perguntarão por que relatei realmente todas essas coisas pequenas e, seguindo o juízo tradicional, indiferentes: estaria com isso prejudicando a mim mesmo, tanto mais se estou destinado a defender grandes tarefas. Resposta: essas pequenas coisas – alimentação, lugar, clima, distração, toda a casuística do egoísmo – são inconcebivelmente mais importantes do que tudo o que até agora tomou-se como importante. Nisso exatamente é preciso começar a *reaprender*. O que a humanidade até agora considerou seriamente não são sequer realidades, apenas construções: expresso com mais rigor, mentiras oriundas dos instintos ruins de naturezas doentes, nocivas no sentido mais profundo – todos os conceitos: “Deus”, “alma”, “virtude”, “além”, “verdade”, “vida eterna”... Todas as questões da política, da ordenação social, da educação foram por eles falseadas até a medula, por haver-se tomado os homens mais nocivos por grandes – por ter-se ensinado a desprezar as coisas “pequenas”, ou seja, os assuntos fundamentais da vida mesma...¹⁷⁵

Ou seja, Nietzsche atribui grande importância a tudo o que sempre fora considerado ‘superficial’ para a filosofia, como o corpo, suas marcas, seus afetos, a saúde, o ambiente etc. Pensando com Derrida, *Ecce Homo* poderia ser lido como um convite a reaprender a pensar o gesto autobiográfico; pensá-lo, agora, a partir dos princípios da diferença e da alteridade.

Nietzsche, Lygia Clark e Hélio Oiticica têm em comum o fato de colocarem seus nomes em jogo. Escreve Derrida acerca da vontade de Nietzsche de dizer “quem sou”:

¹⁷⁴ Ibidem, p. 30-32. Grifos do autor.

¹⁷⁵ NIETZSCHE, *Ecce homo*, Por que sou tão inteligente, 10.

Su propia identidad, la que él pretende declarar y que no tiene nada que ver – a tal punto les resulta desproporcionada – com lo que sus contemporáneos conocen por esse nombre, su nombre o, mejor, su homónimo, Friedrich Nietzsche, esa identidad que reivindica, no la debe a un contrato con ellos, sus contemporáneos. La recibe del contrato inaudito que ha suscripto con su propia persona. Se ha endeudado consigo mismo y *nos a implicado en ello por lo que queda de su texto a fuerza de firma. Auf meinen eignen Kredit* es también asunto nuestro, esse crédito infinito, sin medida común com el que los contemporáneos le han abierto o negado bajo el nombre de F.N. Dicho nombre es ya un nombre falso, un seudónimo y un homónimo que vendrían a disimular, bajo la impostura, al *otro* Friedrich Nietzsche.¹⁷⁶

Assim, com esses assuntos ‘tenebrosos’, diz Derrida, como o contrato, a dívida e o crédito e a pseudonímia, aprendemos a desconfiar sem medida quando acreditamos estar lendo a assinatura de Nietzsche. *Ecce Homo*, que tem como subtítulo “como se torna o que se é”¹⁷⁷ – e não “como me tornei o que sou” – deve ser lido como um novo modelo de autobiografia, uma “heterografia”, talvez, nos modos das “heterologias” de Foucault, pois deixa falar várias vozes, põe em jogo mais de uma assinatura (Nietzsche, Dionísio) e abandona a ilusão de um sentido único para a vida. A assinatura, então, não é garantia para o discurso¹⁷⁸. Antes, seria o outro, aquele que ouve, que escolheria os rumos que o discurso deve tomar. Nietzsche como que transforma a autobiografia em *otobiografia*, e nos ajuda a pensar nos escritos *auto-oto-anti-biográficos* como uma escrita da diferença, e não mais como aquela busca pelo fio de Ariadne, visando a sair do labirinto. Derrida, a partir da importância de quem *ouve*, explica a relação de Nietzsche com as orelhas:

A orelha fina é uma orelha que ouve finamente, que percebe as diferenças [...] O mais importante quanto à diferença na orelha é que a assinatura

¹⁷⁶ DERRIDA, Jacques. *Otobiografias*. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio, 2009, p. 36. Grifos do autor.

¹⁷⁷ “Wie man wird, was man ist”, no original em alemão.

¹⁷⁸ Por isso não nos serve, aqui, o conceito de “pacto autobiográfico” de Lejeune.

será efetiva, performada, não no momento da escrita, mas muito mais tarde, quando orelhas puderem receber a mensagem. É do lado dos destinatários, que terão a orelha fina para ouvir meu nome, que a assinatura terá lugar. A assinatura de Nietzsche não tem lugar no momento em que ele escreve, mas sim postumamente, segundo o crédito infinito que lhe for aberto, quando o outro vier assinar com ele, fizer aliança com ele, ouvi-la. Para ouvir é preciso ter a orelha pequena e fina. Dito de outra forma é a orelha do outro que assina, é a orelha do outro que me diz, eu, que constitui o autos de minha autobiografia. Daí o alcance político dessa estrutura, dessa assinatura na qual o destinatário assina com sua orelha e com um órgão percebendo as diferenças. Somos nós que, por exemplo, honramos a assinatura de Nietzsche, interpretando politicamente sua mensagem, sua herança.¹⁷⁹

Ao ganhar sentidos somente por meio daquele que o lê e ao trazer consigo sempre a marca de um corpo, alguns *corpus* filosóficos e literários nos permitem que façamos deles uma leitura *otobiográfica*. Lygia e Hélio – e Nietzsche, por que não? – tanto em suas vidas como em suas proposições, nas construções de suas “vidas-obras-pessoas humanas”, como diz Lygia, se abrem e se expõem inteiramente às forças do acaso; da relação com o outro.

Por isso, a melhor imagem de labirinto para essa analogia seria a imagem de um labirinto *rizomático*, que não seja nem unilinear nem multilinear, antes, como diriam Deleuze e Guattari, “Não seja nem uno nem múltiplo, seja multiplicidades.”¹⁸⁰ Um labirinto *rizomático* reverte a ontologia, anula fim e começo, abre a possibilidade de se mover, partir do meio¹⁸¹, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar. A imagem de labirinto que nos interessa aqui deve se aproximar à imagem do labirinto de Jorge Luis Borges¹⁸² no conto “Os dois reis e os dois

¹⁷⁹ *L'oreille de l'autre* (textes et débats avec Jacques Derrida), 1982, p.73.

¹⁸⁰ Gilles Deleuze e Félix Guattari. Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. I. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 36-37.

¹⁸¹ Como no corte na fita de Moebius do *Caminhando* (1973) de Lygia Clark.

¹⁸² Borges escreveu também um poema chamado *Laberinto*: No habrá nunca una puerta. Estás adentro / y el alcázar abarca el universo / y no tiene ni anverso ni reverso / ni externo muro ni secreto centro. / No esperes que el rigor de tu

labirintos”, ou seja, o labirinto como um deserto “onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros para impedir a passagem”.

Nesse labirinto, então, o objetivo seria menos o de buscar sua saída e mais a capacidade de perder-se em um movimento de ser outro para voltar a ser si mesmo, de ser si mesmo para poder ser outro. Ou, ainda, encontrar a borda desse labirinto, encontrar um espaço de fissura. Para Deleuze:

A fissura não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporeal, ideal. Assim, ela tem com o que acontece no exterior e no interior relações complexas de interferência e de cruzamento, junção saltitante, um passo para um, um passo para o outro, em dois ritmos diferentes: tudo o que acontece de ruidoso acontece na borda da fissura e não seria nada sem ela [...]¹⁸³

Resgatemos a síntese disjuntiva – da qual falamos no primeiro capítulo, a qual desestabiliza a noção do eu e a retira de seu lugar fixo por meio de seus modos relacionais – para conceituá-la como movimento capaz de fazer emergir múltiplos *devires*. Estes, para Deleuze “não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos.”¹⁸⁴ Em *O vocabulário de Deleuze*, François Zourabichvili esclarece esse conceito:

devir é o conteúdo próprio do desejo. [...] desejar é passar por devires. [...] Devir é uma realidade: os devires, longe de se assemelharem ao sonho ou ao imaginário, são a própria consistência do real. Convém, para compreendê-lo bem, considerar sua lógica: todo devir forma um “bloco”, em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se “desterritorializam”

camino / que tercamente se bifurca en otro, / que tercamente se bifurca en otro, / tendrá fin. Es de hierro tu destino / como tu juez. No aguardes la embestida / del toro que es un hombre y cuya extraña / forma plural da horror a la maraña / de interminable piedra entretejida. / No existe. Nada esperes. Ni siquiera / en el negro crepúsculo la fiera.

¹⁸³ DELEUZE, Gilles. Vigésima segunda série: porcelana e vulcão. In: *Lógica do sentido*, 1974, p. 158.

¹⁸⁴ Deleuze, Gilles. *Diálogos*, 1998, p. 3.

mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a “faz fugir”.¹⁸⁵

O ato de se perder em um espaço que não é nem exterior nem interior, pode ser considerado também como um devir: ao mesmo tempo é e já não é mais os elementos que o compõem; ao mesmo tempo em que é esses elementos, é também um devir outro, nem um nem outro. Lygia e Hélio estão, como disse Deleuze acerca da fissura, com um pé no exterior e um pé no interior, estão, *ao mesmo tempo*, no sujeito e no deslocamento do sujeito, na materialidade e na imaterialidade, estão na linguagem, mas também na fratura da linguagem. É porque esses artistas são seres fissurados, que se arriscam a perder seu próprio nome, suas próprias identidades, que a arte nasce – pois ela nasce desses deslimites, desses deslocamentos. E, se da fratura vazam suas artes, vazam também novos mundos. Novas possibilidades de devir-mundo, devir-homem, devir-artista. É no tempo e no espaço virtual da fissura que é possível que a composição do “eu-vida-obra-pessoa humana” se dê não como raiz, fixa e solidificada, mas como um rizoma: “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo.”¹⁸⁶ Lygia Clark diz que “Abrir o corpo é antes de mais nada construir o espaço paradoxal [...] um espaço-à-espera de se conectar com outros corpos, que se abrem por sua vez, formando ou não cadeias sem fim.”¹⁸⁷

Encontramos em diversas obras de Lygia essa busca pela construção do *espaço paradoxal*, principalmente em suas proposições que consistem no uso de máscaras e de outras vestimentas. Como, por exemplo, a “roupa-corpo-roupa” *O Eu e o Tu*, de 1967. Lygia pensou essa proposta para ser realizada com um casal: ambos, homem e mulher, se vestiriam com uma espécie de macacão de plástico. Mas, as roupas se diferem em seu interior: por meio de materiais diversos, o forro dos macacões deveriam proporcionar aos homens uma sensação ‘feminina’ e às mulheres uma sensação ‘masculina’. As roupas têm cada uma um

¹⁸⁵ Zourabichvili, François. *O vocabulário de Deleuze*, 2004.

¹⁸⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. I. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. p. 36-37.

¹⁸⁷ Da obra ao acontecimento: *Somos o molde. A você cabe o sopro*. Pinacoteca de São Paulo. Musée de Beaux Arts de Nantes, France, 2005. (Textos de Lygia Clark, Suely Rolnik, Felipe Scovino, Hubert Godard, Mário Pedrosa, Laurence Louppe, José Gil, Pierre Fédida, Paulo Herkenhoff e Tunga), p. 65.

capuz para que os olhos dos participantes fiquem tapados, e, ainda, um tubo de borracha, como uma espécie de cordão umbilical, que une os dois macacões. A artista propõe que os participantes toquem um ao outro a fim de descobrirem pequenas aberturas nas roupas, que dão acesso ao interior do macacão. Assim, podem sentir também as sensações experimentadas pelo outro; o homem se encontraria, então, na mulher, e ela se descobriria no homem. Também da série “roupa-corpo-roupa”, de 1967, há a *Cesariana*, uma roupa a ser vestida por um homem. Por meio de espécies de bolsos no macacão, o participante vai retirando confetes e pedaços de espuma, o que proporcionaria ao homem a sensação de “barriga grávida”. Sobre sua série de *Máscaras Sensoriais* (1967), Lygia esclarece que eram:

Máscaras idênticas, feitas de tecidos, que só variam pelos estímulos sensoriais que as caracterizam e as cores que a designam [...]. As máscaras têm cheiros distintos, dispositivos especiais que alteram a audição e uma espécie de óculos com perspectivas visuais diversas. À altura dos olhos, se observam dois orifícios onde se costumam vários materiais para provocar estímulos visuais característicos, segundo o projeto de cada máscara. À altura do nariz, saquinhos cheios de sementes e folhas de ervas criam novos estímulos olfativos. Na parte interior, à altura do ouvido, materiais diversos provocam novos sons que se integram com as demais sensorialidades da máscara. O participante, ao por a máscara, experimenta sensações novas que oscilam desde a integração ao mundo que o rodeia até uma interiorização¹⁸⁸ que chega ao isolamento absoluto.

Propor que os participantes usem máscaras e roupas-corpo, que se disfarcem – como também faz Hélio com as capas-*Parangolé* – não é de forma alguma uma atividade inocente. Travestir-se em homem ou em mulher, ou em um híbrido entre homem e mulher, movimentar-se nesse espaço paradoxal entre o eu e o outro, experimentar outros tipos de estímulos olfativos, sonoros e visuais, são formas de modificar e de ampliar a condição humana, colocando em jogo a identidade dos participantes e propondo a eles que passem por uma espécie de

¹⁸⁸ Sem data. Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>

metamorfose. Hélio Oiticica, sobre o ato de vestir os *Parangolés*, diria que:

O “vestir”, sentido total e maior da obra, contrapõe-se ao “assistir”, sentido secundário, fechando assim o ciclo “vestir-assistir”. O *vestir* já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal. Há como que uma violação do seu *estar* como “indivíduo” no mundo [...]. É esta obra a verdadeira metamorfose que aí se verifica na inter-relação espectador-obra (ou participante-obra).¹⁸⁹

Assim, essas experiências de *vestir-se* e *travestir-se* poderiam ser encaradas como rituais de fabricação de corpos. Eduardo Viveiros de Castro explica que a ideia de “roupa”, para os ameríndios, seria uma das expressões privilegiadas da metamorfose:

A noção de metamorfose está diretamente ligada à doutrina das “roupas” animais [...]. Aqui me parece haver um equívoco importante, que é o de tomar a “aparência” corporal como inerte e falsa, a “essência” espiritual como ativa e verdadeira [...]. Nada mais distante, penso, do que os índios têm em mente ao falarem dos corpos como “roupas”. *Trata-se menos de o corpo ser uma roupa que de uma roupa ser um corpo*. Estamos diante de sociedades que inscrevem na pele significados eficazes, e que utilizam máscaras animais (ou pelo menos conhecem seu princípio) dotadas do poder de transformar metafisicamente a identidade de seus portadores, quando usadas no contexto ritual apropriado. Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro.¹⁹⁰

¹⁸⁹ OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé In: *Aspiro ao grande labirinto*, 1986, p. 71.

¹⁹⁰ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”, 1996.

Os *Parangolés* de Hélio, os macacões e as máscaras de Lygia funcionariam, então, como roupas-corpo que servem para ativar os poderes de um corpo outro¹⁹¹. O que se quer é mais que modificar a representação do mundo, é modificar o próprio mundo visto pelos participantes. Como na noção de *devir*, não se abandona o que se é para devir outra coisa – isso seria simples identificação, imitação – mas, por meio dessas roupas-corpo, roupas-máscara, “uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa” em um processo de metamorfose. A diferença, assim, estaria nos corpos, e não na representação. Vistas como próteses sensoriais, as roupas, capas e máscaras permitem o acesso a outro ponto de vista.

Dito com Hélio Oiticica, essas vestimentas permitiriam o acesso ao *suprasensorial*. Hélio Oiticica elabora esse conceito como a busca da “particularidade do indivíduo”, apostando na ideia de perder-se no sensorial, perder-se na experiência. O *suprasensorial* é também a descoberta do corpo, ou seja, abre novas formas de experimentar individualidades e de expandi-las. No texto “À busca do suprasensorial” de 1967, Oiticica explica que “da participação inicial simples, estrutural, à sensorial, ou à lúdica (da máxima importância) tende-se a chegar à própria vida” e ao ato criador, que, segundo Hélio, vem de “uma vivência específica, onde, por incidências, por certas contingências, corpo e subjetividade se unem”. Ao unir corpo e subjetividade, o indivíduo não encontra a si mesmo, mas sim uma multiplicidade que é o mundo de corpos singulares, coexistências e efeitos do mundo que incidem sobre um corpo singular. Como disse Hélio a respeito dos *Parangolés*: “Quando eu visto a capa ela não é só a medida do meu corpo, mas a medida de todos os corpos”.

¹⁹¹ Lygia Pape também realiza trabalhos nesse sentido, como *O ovo*, de 1967. Disse Hélio Oiticica: “Ali dentro, me sentia mais ovo que o próprio ovo, pois sem vê-lo, me sabia dentro, mas num leve sopro já era ovo fora sob negra ova d'estrelas”.



O eu e o tu, Lygia Clark, 1967.

No trabalho de Lygia Clark, temos como imagem mais significativa do labirinto a obra *A Casa é o Corpo*¹⁹², formulada em 1968. Lygia a descreve como:

uma estrutura de oito metros de comprimento, com dois compartimentos laterais. O centro dessa estrutura se constitui de um grande balão de plástico. As extremidades são fechadas com elásticos e as pessoas ao se encostarem neles provocam as mais variadas formas. Ao penetrar no labirinto o visitante afasta os elásticos da entrada, sentindo um rompimento semelhante ao do hímen complacente e tendo acesso assim ao primeiro compartimento, chamado ‘penetração’. Nesta cabine a pessoa pisa numa lona estendida pouco acima do chão e perde o equilíbrio: no escuro ela apalpa as paredes, que cedem, da mesma forma que o chão. Prosseguindo o caminho através do tato, encontrará uma passagem semelhante à da entrada, e a pessoa chega na ‘ovulação’, espaço igual ao anterior, cheio de balões. Ao prosseguir, o visitante alcança o amplo espaço central, onde só é possível ver e ser visto do exterior. Neste local há uma imensa boca através da qual a pessoa entra na ‘germinação’, ali tomando as posições que lhe convier. De volta ao túnel, continuando o passeio, penetra no compartimento da ‘expulsão’, que além das bolinhas macias de vinil espalhadas pelo chão, possui uma floresta de pêlos pendente do teto. Esses pêlos começam muito finos e se tornam gradativamente bastante grossos, e o visitante vai abrindo caminho no escuro em meio à essa massa peluda, de texturas diferentes. Após uma curva a pessoa encontra um cilindro giratório. Através da manipulação o cilindro gira e ela se vê diante de um espelho deformante todo iluminado. É o fim do labirinto.¹⁹³

A obra, então, se faz no instante da travessia do labirinto pelo participante: nessa travessia, seu corpo estabelece diálogo com o dentro

¹⁹² A instalação foi realizada no MAM-RJ e na Bienal de Veneza, em 1968.

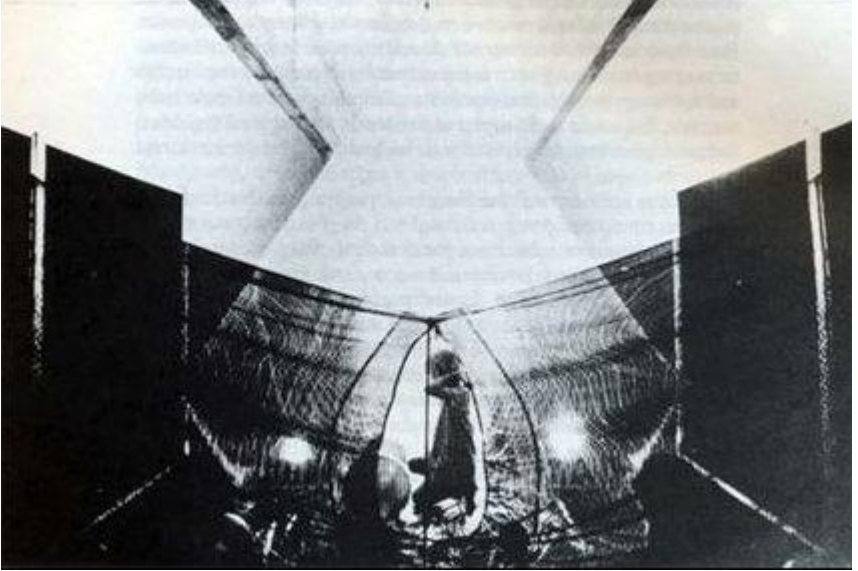
¹⁹³ Lygia Clark. *Funarte - Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro, 1980. (Textos de Lygia Clark, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar), p. 33-36.

e com o fora, com o consciente e com o inconsciente. A imagem do útero evocada pelo labirinto de Lygia não é a imagem do útero da mãe, que remete a conforto e proteção. Pelo contrário, o útero-labirinto de Lygia desconcerta, desterritorializa o participante; ao ver-se em um espelho iluminado, o participante é projetado no mundo aberto das possibilidades. Junito Brandão fala da metáfora do útero na mitologia grega:

A descida a uma caverna, gruta ou labirinto simboliza a morte ritual, do tipo iniciático. Nesse e em outros ritos da mesma espécie, passava-se por uma série de experiências que levavam o indivíduo aos começos do mundo e às origens do ser, donde o saber iniciático é o saber das origens. Esta catábase é a materialização do regressus ad uterum, isto é, do retorno ao útero materno, donde se emerge de tal maneira transformado, que se troca até mesmo de nome. O iniciado torna-se outro.¹⁹⁴

Mas, a entrada no útero na proposição de Lygia não é simplesmente uma regressão, embora possa, sim, ser encarada como uma morte simbólica seguida de um renascimento depois do qual o sujeito torna-se outro. Mais do que regressão, o convite a entrar e a atravessar o útero como que atravessando um labirinto é uma abertura às possibilidades, já que o labirinto é lugar de estranhamento e de ambiguidade. Mais que dar a vida a um outro que “renasce”, o participante dá vida à própria obra. A obra-útero-labirinto se define pela própria relação do sujeito com suas fantasias e com sua imaginação. Lygia convida o participante a percorrer o labirinto, mas existe uma certa resistência na entrada, causada por elásticos que ele precisa afastar para adentrá-lo; assim, é como que desafiado a errar, a vagar, a se perder. Essa casa-corpo é espaço de estimulação dos sentidos, fluxo de experiências sensoriais. O labirinto no qual Lygia “joga” seu espectador transformaria suas perspectivas comuns e pré-estabelecidas em outras e novas, continuamente inventadas, formuladas e reformuladas pela ação.

¹⁹⁴BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, 1987, p. 54.



A Casa é o Corpo: Labirinto, 1968.

A vertigem e a sensação de perder-se como em um labirinto aparece também em outras proposições de Lygia, sempre com o objetivo de colocar os participantes no limite de si mesmo, a ponto de perderem sua própria identidade. Como, por exemplo, na série *Arquitetura Biológica* (1969), na qual, por meio de plásticos retangulares e transparentes, os participantes devem formar uma espécie de corredor por onde outros participantes, usando máscaras *sensoriais*, atravessam e se perdem.

*

Hélio Oiticica, no livro *Aspiro ao grande labirinto*, escreve sobre algumas de suas obras como construção de labirintos:

Quando realizo maquetas ou projetos de maquetas, labirintos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo, que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal o seu caráter vital. O primeiro indício disso é o caráter de labirinto, que tende a organificar o espaço de uma

maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna.¹⁹⁵

De fato, os *Ninhos* e mais ainda os *Penetráveis* são espaços criados por Oiticica para serem labirintos que abrem a possibilidade de múltiplos caminhos.

Nos primeiros penetráveis o caráter de labirinto aparece claro: a cor se desenvolve numa estrutura polimorfe de placas que se sucedem no espaço e no tempo formando labirintos. Já nos posteriores o caráter móvel é que dá o sentido labiríntico do penetrável: são os de placas rodantes. Aqui o labirinto como labirinto mesmo já não aparece; é apenas virtual. [...] A estrutura da obra só é percebida após o completo desvendamento móvel de todas as suas partes, ocultas umas às outras, sendo impossível vê-las simultaneamente.¹⁹⁶

Nessas obras, mesmo quando o espaço é, de certa forma, confortável, ele é também descontínuo, desconhecido, esfacelado. Mesmo quando tentamos escapar do labirinto, vamos cada vez mais penetrando nele, pois nada está fora dele. O que importaria, para Hélio, seria a busca de uma integração do espaço e do tempo, que será justamente percebida por ele nesses projetos arquitetônicos de maquetes e labirintos. A presença ativa do espectador nos *Penetráveis* abriria para Hélio um questionamento da mobilidade do participante na obra: “A mobilidade vem aqui criar seu sentido completo de universo, criando direções, humores, devaneios em torno da estrutura básica, desenvolvendo aspirações, realizando-se num espaço totalmente virtual, verdadeira aspiração mais alta da arte, que é a realização do espaço e do tempo numa dimensão infinita, não cotidiana, da realidade.”¹⁹⁷ Após suas experiências na favela, no Morro da Mangueira, Hélio leva ao limite sua *aspiração ao grande labirinto* e podemos dizer que o artista passa a enxergar toda a cidade como labiríntica; a cidade seria para ele uma possibilidade constantemente aberta ao acaso, com possibilidade de uso e não mais apenas de contemplação¹⁹⁸. Para além das linhas retas de alguns projetos urbanísticos da cidade, que parecem impedir o contato e

¹⁹⁵ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986, p. 29.

¹⁹⁶ PHO #0182/61 - 12/20

¹⁹⁷ *O problema da mobilidade pela participação do espectador na obra*, 28/12/1961. PHO.

¹⁹⁸ Como quando Walter Benjamin dissera que “a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto”.

que nos apresentam uma única saída, a arquitetura labiríntica das favelas do Rio de Janeiro mostraria a Hélio as possibilidades que teríamos de sair e de não sair do labirinto, e, ainda, a importância da experiência de *atravessamentos* possíveis nas suas ruelas descontínuas e cheias de transversalidades.

Outro trabalho *penetrável* de Hélio foi o *Projeto Cães de Caça*, a ser exposto no MAM-RJ em 1961, que era uma espécie de grande labirinto com três saídas:

à medida em que se penetra nesse labirinto, 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” de minha autoria. [...] Os “Penetráveis” são estruturas labirínticas no espaço, construídas de modo a serem penetradas pelo espectador, ao desvendar-lhe a estrutura. Nos dois primeiros, a concepção é um verdadeiro labirinto, onde os espaços, vazamentos, placas de cor, se sucedem uma após a outra, até chegar a um centro que é “ápice” do labirinto. [...] O espectador, pois, literalmente “penetra” na obra, desenvolvendo-se numa vivência da mesma. [...] A denominação “Cães de Caça”, para o projeto, vem do critério que estabeleci para a nomenclatura desses objetos, ou seja, nomes tomados a constelações e nebulosas, como se faz em projetos atômicos, sendo “Cães de Caça” o nome de uma nebulosa espiralada.¹⁹⁹

Perpassar pelos labirintos de Hélio é, pois, se deixar atravessar por inúmeras intermitências – o *Poema enterrado*²⁰⁰, o *Teatro Integral*, os espaços, os vazamentos, as placas de cor e diversos outros elementos que se sucedem nesse (não)caminho. Escreveu Hélio Oiticica, em 1971:

a estrutura-abrigo-labirinto ou que forma tomar, é o lugar onde proposições abertas devam ocorrer

¹⁹⁹ PHO #0024/61

²⁰⁰ Diz Ferreira Gullar: “Se é verdade que foi a criação dos poemas espaciais e, particularmente, ‘Poema Enterrado’, de minha autoria – que introduziu a participação corporal na obra –, só a radicalidade de Lygia Clark, sua coragem de inovar e sua intuição de uma outra linguagem, tornaram possível o seu reconhecimento.” In: *Lygia Clark: após o estético*. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/165-traduzir-se/2183.html>

como uma prática não-ritualística, o que coloco em comparação como se fora um ‘circo sem ritual ou espetáculo’, um auto-teatro, onde os papéis estão embaralhados: performer, espectador, ação, nada disso possui um lugar ou tempo privilegiado: todas essas tarefas se dão em aberto ao mesmo tempo em lugares diferentes²⁰¹

Nesse espaço de *tensão interna*, espaço aberto a *intermitências*, estaríamos sempre às margens, no limite em que não há lugar possível, o importante é justamente se deixar perder nesses labirintos. É justamente aí que os dois artistas trabalham. Eles colocam ao espectador a proposta de um mergulho numa tensão que terá de ser ou não resolvida. Se for resolvida, pode-se encontrar a saída do labirinto. Mas, levada até o limite e desdobrada, essa tensão interna revela um outro tipo de “tesouro” escondido no labirinto: a abertura a outros e infinitos labirintos. O labirinto como lugar de tensão interna, seria, para eles, um “salto temerário para um espaço abismal onde permanecem em suspensão, apoiados no ar, sustentados por forças estranhas umas às outras, em rota de colisão, girando num turbilhão sem fim.”²⁰²

²⁰¹ *Auto-teatro* [atribuído], 01/09/1971. PHO.

²⁰² FAGUNDES, Mônica Genelhu. “Uma breve história do labirinto”, 2004, p. 50.

4 Corpos e *corpus* e(x)scritos

A literatura [...] é também a infinita passagem entre dois corpos, a passagem tangível de um corpus a outro: do corpus do autor ao da obra. A escrita e o movimento na escrita apenas emergem no momento em que dois corpos afloram, quando dois corpos de escrita ressoam um através do outro.

Jean-Luc Nancy e Federico Ferrari

Os escritos autobiográficos de Lygia e Hélio, autobiografias artísticas, estéticas, éticas e, por que não, filosóficas nos levam a questionar qual seria a relação entre corpo (vida) do autor e seu *corpus* (sua obra). E, ainda, como ler essas relações para além das leituras tradicionais? Os escritos autobiográficos de artistas e filósofos têm sido lidos de duas maneiras, digamos, simplificadoras em demasia, que também simplificamos aqui: ou a vida do artista seria usada para explicar seu pensamento; ou seria totalmente desconsiderada qualquer relação entre corpo e *corpus*, como se isso fosse possível. Esses discursos simplificadores teriam em comum a impotência de pensar o corpo sem buscar significar por ele. Ou seja, impotência de tais discursos de fazerem justiça à *evidência* do corpo, ao *aqui* e *agora* de nossos corpos, para falar com Jean-Luc Nancy. Para falar do corpo seria necessário um discurso totalmente distinto, que seja capaz de falar *a partir* do corpo e não simplesmente *do* corpo. Um discurso, portanto, que busque, antes de produzir ou dar sentido ao corpo, afetá-lo em toda sua extensão e que, assim, o afete também em sua própria existência.

Como então poderíamos *tocar* esses *corpos-corpus* em lugar de simplesmente significá-los ou de fazê-los significar? Essa é também a pergunta que Nancy faz no livro *Corpus*, mas talvez, diz ele, “não se possa responder a este ‘como?’ do mesmo modo que se responde a uma pergunta técnica. O que importa dizer é que isso – tocar no corpo, tocar o corpo, *tocar*, enfim – está sempre a acontecer na escrita.”²⁰³ A escrita *toca* nos corpos segundo o limite que separa o sentido (da escrita) da pele e dos nervos (do corpo). O ponto de partida do autor seria pensar o corpo como interrupção do sentido. O corpo seria justamente o limite

²⁰³ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*, p. 11.

do sentido, o extremo para além do qual estaríamos diante da impotência de articular um discurso com sentido. O corpo, para Nancy, é onde se cede. (ou, arriscaríamos dizer, onde se *excede*). Por isso, para escrever *a partir* do corpo, para reconhecer esse lugar que o corpo não tinha nos discursos, o sentido precisa ser abandonado ao seu próprio excesso. Seria preciso, então, para escrever o corpo, torná-lo *excrito*²⁰⁴ ou seja, torná-lo alheio à toda significação, abandonar o texto sobre suas próprias margens.

Os ‘corpos escritos’ – golpeados, gravados, tatuados, cicatrizados – são corpos preciosos, preservados, mantidos em reserva como os códigos dos quais constituem os gloriosos engramas: mas não são o corpo moderno, esse corpo que lançamos diante de nós, e que vem até nós, nu, apenas nu, e de antemão *excrito* de toda a escrita.

A *excrição* do nosso corpo, eis por onde se deve passar, antes de tudo. A sua inscrição-*fora*, a sua deslocação *fora-do-texto* como o movimento mais *próprio* do seu texto: o texto *mesmo* abandonado, deixado no seu limite. Já não se trata de uma ‘queda’, já não há alto nem baixo, o corpo não é rebaixado: todo ele está no limite, no bordo externo, extremo, sem que nada o possa de novo fechar. Eu diria que o anel das circuncisões se rompeu, e que resta agora uma linha in-finita, o traço da própria escrita *excrita*, num rasto infundavelmente quebrado, partilhado através da multidão dos corpos, linha de partilha com todos

²⁰⁴ A palavra foi criada por Jean-Luc Nancy a partir de Bataille: “De una corta reflexión sobre Bataille y su comentario, yo quisiera solamente introducir a una palabra, lo ‘excrito’. ¿Por qué a partir de Bataille? A causa de una comunidad con él que va más allá, y que se pasa de la discusión teórica (que puedo imaginar viva, si no es que dura, con lo que se podría llamar la religión trágica de Bataille). Esta comunidad proviene del hecho de que Bataille me comunica inmediatamente la pena y el placer que provienen de la imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo, como una simple mancha de tinta a través de una palabra, a través de la palabra ‘sentido’. A esse derramamiento del sentido que *produce* el sentido, o a esse derramamiento del sentido a la obscuridad de su fuente de escritura, yo lo llamo lo *excrito*.” NANCY, Jean-Luc. “Lo escrito”, p. 39.

os seus lugares: pontos de tangência, contactos, intersecções, deslocações. [...]

Chegou o tempo de escrever e de pensar este corpo no afastamento infinito que o faz *nosso*, que o faz vir a nós de longe, de mais longe que todos os nossos pensamentos: o corpo exposto da *população* do mundo.²⁰⁵

Os corpos assim pensados, assim *excritos*, não são espaço preenchido (nem teriam a pretensão de vir a ser ‘cheios’), são espaço aberto, são lugares de existência. O *corpo-lugar* não possui dentro nem fora, não tem partes nem totalidade, funções ou finalidades. Mas, segundo Nancy, é a pele²⁰⁶ que pode ser diversamente dobrada, redobrada, desdobrada, multiplicada, excitada, tensa, distendida, ligada ou desligada. Assim, o corpo dá lugar à existência – a qual, para o autor, tem por essência não ter nenhuma essência. Os corpos não teriam lugar nem no discurso, nem na matéria; mas, antes, têm lugar no limite e *enquanto* limite: “bordo externo, fractura e intersecção da estranheza no contínuo do sentido, no contínuo da matéria. Abertura, *discrissão*.”²⁰⁷ No discurso de Nancy, *tocar* é sempre tocar um limite; o que se toca nunca é ‘a coisa mesma’, mas sim seu limite ou sua borda, a linha divisória e indivisível entre um dentro e um fora.

Nancy argumenta que o corpo deve tomar a palavra a fim de poder pensar a si mesmo, ou seja, realizar sua própria escrita. Para ele, no ensaio, escrever aparece como uma atividade corporal que não pode ser dissociada dos movimentos de *excrita*, de *excreção*, por ser produtora de um evento que acontece fora: da extremidade do escritor, de sua mão, sai o texto que alcançará o leitor em sua pele. Nancy nos diz que “A ‘excrição’ (‘excription’) de nosso corpo, eis por onde é preciso passar primeiro. Sua inscrição para fora, sua colocação ‘fora do texto’ como o movimento mais ‘próprio’ do texto: o texto ‘mesmo’ abandonado, deixado no seu limite.” A *excrita*, grafada com *x* por Nancy, torna-se então um movimento para o exterior – a partida de um corpo em direção a outro. A leitura, por sua vez, não é simples deciframento, é “tocar e ser tocado, estar envolvido com a massa dos corpos”.

²⁰⁵ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*, p. 12-13.

²⁰⁶ Lembremo-nos da frase de Paul Valéry que diz que “o mais profundo é a pele”.

²⁰⁷ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*, p. 18.

Desse modo, podemos considerar os discursos de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, com seus corpos escritos conduzidos pelas marcas e pelos vestígios, como uma *excrita* desses corpos. *Excrever*, assim, colocaria em jogo as diferenças, tornando-as mais palpáveis; promovendo uma ampliação da escuta e de suas ressonâncias. Portanto, *excrever* esboçaria um devir. A *excrita* de Lygia e Hélio coloca o *corpus* em tensão, em tal estado de potência que ele extrapola os limites do texto e da linguagem. Por isso não seria possível *excrever o* ou *ao* corpo sem rupturas, sem descontinuidades, sem contradições e sem que o discurso faça desvios em si próprio. É preciso atravessar o sujeito para que o corpo seja capaz de dizer a singularidade, a força e a diferença que cada corpo é. Um corpo, assim, é uma diferença na medida em que se diferencia do resto dos corpos; e é a existência plural ou a coexistência dos corpos heterogêneos o que faz de todos e de cada um algo singular e insubstituível. Em suas correspondências, os corpos de Lygia Clark e de Hélio Oiticica ressoam um através do outro e, assim, colocam a escrita em movimento.

4.1 Lygia Clark: breviário sobre o(s) *corpus*

Um texto se oferece à leitura em sua fissura peculiar [...] não só desde que se abra à devoração mas também desde que se abandone ao acaso, além de toda possibilidade.

Raúl Antelo

A partir do discurso de Lygia Clark a respeito de sua própria obra, e, conseqüentemente, sobre sua vida, é possível depreender certo comprometimento político da artista – mesmo que ela tenha verbalizado sua postura apolítica –, principalmente por meio dos vínculos entre seus trabalhos e seus escritos e os contextos estéticos e políticos nos quais ela viveu. Isso não quer dizer que usaremos os escritos para explicar a obra, ou a obra para explicar os escritos; tampouco utilizaremos o contexto social para explicar a obra e o discurso, embora todas essas instâncias estejam intrinsecamente ligadas. A obra de Lygia não opera simplesmente como formulação de uma arte e de um discurso que se dirijam à vida, nem da mera religação entre arte e vida. Para Lygia, não há separação entre a invenção e proposição de obras artísticas e a invenção e construção de si mesma; toda sua obra é também um registro

da construção de sua vida e do esforço para realizar-se ao mesmo tempo em que realiza suas obras-proposições.

Em 1971, Lygia Clark escreveu: “De hoje em diante, o testemunho de minha obra não é mais minha obra, mas eu-obra-pessoa humana.”²⁰⁸ Com isso, a artista assumiria, definitivamente, sua proposta de viver a vida e a arte numa mesma esfera e tenta inserir sua estória na história. A “vida artista” seria, assim, uma espécie de testemunho de uma *realidadeficção* vivida por Lygia em suas experiências éticas e estéticas.

A busca de Lygia foi, nos seus trabalhos, desde os anos 1950, um processo de tornar orgânico o espaço geométrico; e, como poderíamos esperar, esse processo ultrapassaria o aspecto formal e se estenderia para a vida: a busca de tornar orgânico todo o projeto artístico que era também um projeto de vida, e que incluiria, claro, sua escrita. Em trecho de um diário de 1968, Lygia diz: “gostaria de pegar todos os meus cadernos de apontamentos e fazer uma ligação com a obra que fazia no momento de cada sonho ligando a obra, a realidade e os sonhos como processo de toda essa minha luta de integração de tudo.”²⁰⁹ Os sonhos de Lygia Clark são aspectos fundamentais de sua “vida artista”. Muitas de suas proposições e ideias vieram para ela por meio de sonhos, como, por exemplo, *Baba Antropofágica*, de 1973, que consiste numa experiência em grupo, em que diversos participantes vão desenrolando fios de carretéis de diversas cores de suas bocas, com as mãos, a fim de recobrir o corpo de um participante que permanece deitado no meio desse grupo; ao final, todos os participantes se enroscam com os fios. Segundo Lygia:

Era um sonho da minha vida inteira. Eu abria a boca, tirava uma substância de dentro da boca, e ia botando para fora e ia perdendo a substância, eu ficava muito angustiada, não falava, um dia, eu depois que fiz as máscaras sensoriais, me lembrei de fazer uma máscara que tivesse uma carretilha e que a baba fosse engolida, mas só de eu pensar nisso acabei realizando um carretel na boca das pessoas. Nunca mais eu sonhei. Aí eu tive outro sonho: eu continuava a tirar a baba e de repente toda aquela parte... que saiu, virou um tubo de

²⁰⁸ Lygia Clark. “Pensamento Mudo” in Lygia Clark. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998, p. 271.

²⁰⁹ Trecho dos diários, 25 de dezembro de 1968. Disponível em <http://www.lygiac Clark.org.br/biografiaPT.asp>

borracha e eu improvisei outra vez o tubo de borracha. Nunca mais eu sonhei isso.²¹⁰

A importância que a artista dá aos sonhos e a tentativa de construir alguma coisa com eles, a fim de superá-los, já mostra uma certa ligação de Lygia com a psicanálise. Outro aspecto fundamental, também citado na fala acima, é a angústia e seus momentos de crise como pedras-de-toque para a proposição da sua vida-obra-pessoa humana.²¹¹

Lygia Clark tinha ligações com a pintura desde a infância, mas até os 30 anos vivia como dona de casa e mãe de três filhos. No ano de 1947, sofreu uma crise nervosa e, segundo ela, só conseguiu sair retomando a pintura e o desenho. Lygia utilizou a arte como ferramenta para a transformação de si.²¹² Em 1960, trabalhou, por um ano, como professora de artes no Instituto Nacional de Educação de Surdos, no Rio de Janeiro. Ao observar aquelas crianças que eram, de certa forma,

²¹⁰ Entrevista de 1980. Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>

²¹¹ Lembremos que para a psicanálise, os sonhos, os dejetos (como a baba), a angústia seriam uma só coisa. Poderíamos dizer que na trajetória de Lygia – especialmente em sua aproximação com a psicanálise – haveria uma certa busca do que Jacques-Alain Miller, a partir de Paul Valéry, chamou de *salvação pelos dejetos*: “‘Salvar-se’, a expressão é religiosa. Mas ela traduz razoavelmente que não se trata somente de saúde, de cura, mas do que além do sintoma ou sob o sintoma, é questão de verdade. De uma revelação de saber que carrega com ela a realização de uma satisfação e, se posso dizer, o desenvolvimento durável de uma satisfação superior. Então, a fórmula de Valéry, eu a deposito na conta da psicanálise. E digo que foi preciso que a psicanálise aparecesse com sua promessa de salvar pelos dejetos para que se percebesse que, até então só se havia procurado a salvação pelos ideais. É a Hércules que no mito é dada a escolha entre duas vias: a do vício e a da virtude. Tudo se passa como se a humanidade tivesse sido esse Hércules e que tenha se situado diante dessa escolha: a salvação pelos ideais ou a salvação pelos dejetos. E, como por uma escolha forçada, se poderia dizer que ela tivesse sempre escolhido a salvação pelos ideais até que Freud, o primeiro, lhe tenha aberto outra via, totalmente inédita, a da salvação pelos dejetos. O que é o dejetos? O termo tem muitas ressonâncias para aqueles que, mesmo que rapidamente, percorrem o ensino de Lacan. É o que é rejeitado [...]. É o que se evacua, ou que se faz desaparecer enquanto que o ideal resplandece. O que resplandece tem forma. Pode-se dizer que o ideal é a glória da forma, enquanto o dejetos é in-forme. Ele prevalece sobre uma totalidade da qual ele é só um pedaço, uma peça avulsa.”

²¹² Ou seja, a arte vivida como uma espécie de “terapia confessa” para artistas e escritores como Ana Cristina César.

prisioneiras do silêncio, Lygia percebeu a importância de outras maneiras de se comunicar, como o tato, o olhar, o sentir a vibração das coisas nos corpos, os gestos, grunhidos e as expressões corporais: a importância do *sensorial*, que iria perpassar toda a sua obra.

Em 1962, casada com um *marchand*, Lygia viajou à Europa, conheceu diversas galerias de arte e viu sua série *Bichos* ganhar espaço e reconhecimento no meio artístico. Para a artista, essa série e essa fase estavam finalizadas, mas a inquietude seguia, fazendo-a se perguntar “Porque eu, que já fiz os meus Bichos, continuo pensando?”²¹³ A próxima proposição de Lygia seria o *Caminhando* – do qual já falamos – experiência decisiva para uma transformação da vida e da produção da artista. Na proposição de cortar uma fita de papel com uma tesoura consolida-se a experiência do fluxo que não cessa. Assim, a descoberta do tempo como um novo vetor de expressão surge para a artista; não o tempo mecânico, mas o tempo da vivência que se constitui em uma estrutura viva. A experiência entusiasmou Lygia a querer levar essa vivência ao “homem moderno”, para que, ao se situar no momento presente, no momento do ato, atingisse o “estado da arte sem arte”:

Arte não é mistificação burguesa. O que se transformou é a maneira de comunicar a proposição. Agora são vocês que dão expressão ao meu pensamento, tirando daí a experiência vital que desejam. Esta experiência se vive no instante. Tudo se passa como se hoje o homem pudesse captar um fragmento de tempo suspenso, como se toda uma eternidade habitasse no ato da participação. Este sentimento de totalidade camuflado no ato precisa ser recebido com alegria para ensinar a viver sobre a base do precário. É preciso absorver este sentido do precário para descobrir na imanência do ato o sentido da existência.²¹⁴

A intensidade da vivência do fluxo contínuo e da percepção do instante teria sido tão grande que Lygia credits a essa experiência problemas cardíacos que a fizeram ficar de repouso durante um tempo.

Depois disso [*Caminhando*] tive uma crise mortal, a arte havia acabado para mim. Caí na cama e o

²¹³ Lygia Clark. “Considerações a alguém” in *Lygia Clark*. Fundação Tàpies, Rio de Janeiro, Paço Imperial, 1997-1998, p. 145.

²¹⁴ Lygia Clark. “Arte, Religiosidade, Espaço-Tempo” in *Lygia Clark*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 29.

diagnóstico foi ‘coronárias’. Pensei em morrer e para fazer meu mausoleu, comecei a trabalhar caixas de fósforos fazendo estruturas muito menos importantes como objetos do que os anteriores. Foi o que me tirou da cama e joguei para o alto a idéia de morte. O luto foi terrível. Não sabia o que expressar pois sabia que para mim a arte estava extinta. Nesta época sofri um grande acidente de carro, batendo a cabeça no chão, fora jogada fora do carro 7 metros, quebrando o pulso direito. Tive um enorme labirinto mas a cabeça desanuviou e achei que nela entrou uma certa ordem que não havia. Quanto ao pulso quebrado depois de tirarem o gesso me mandaram fazer o seguinte: metê-lo num líquido quente depois colocar sobre ele um saquinho de plástico. Um dia por acaso, o que não existe, eu peguei este saquinho, soprei ar dentro colocando um elástico para mantê-lo cheio. Na parte externa coloquei uma pedrinha, entrando em um dos ângulos e comecei a apertá-la devagar devagar com as mãos. “Nostalgia do corpo”, gritei louca de alegria. Foi o primeiro objeto feito desta série e o mais lindo também.²¹⁵

Em carta a Mário Pedrosa, Lygia escreve:

Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas.²¹⁶

O pássaro e o leão que nos habitam – nosso devir-animais? – e que passeiam e esperneiam incessantemente podem ser lidos como os fluxos contínuos pelos quais somos atravessados diariamente. O “corpo-ovo” não cessa de germinar e, de tempos em tempos, o volume de fluxos é tal

²¹⁵Manuscrito s/d. Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/>

²¹⁶Lygia Clark, carta a Mário Pedrosa de 1967. In: LINS, Sonia. *Artes*, 1996.

que não se consegue mais expressar-se em sua atual figura. O pensamento inquieto é a ave que esperneia e precisa ser sacrificada, tornar-se mortalha: é já o início de um corpo-outro que nasce imediatamente após a morte. É essa abertura do corpo oferecendo-se ao outro que cria a necessidade de novas formas de expressão, novos modos de fazer arte, de propor vivências para que a artista possa compreender suas próprias experiências. É o que conta Lygia em carta a Hélio, datada de 1968:

Já bati queixo aqui [em Paris] por crise, angústia, mas sempre *lúcida* para saber que aí [no Brasil] bateria da mesma maneira e que sou uma pessoa fundamentalmente só e terei que me agüentar sozinha. Estou começando a amarrar coisas e tive muita crise quando conheci o terceiro membro da Exploding que se chama Eduardo – misto de homem e bicho. Tudo cheira, prova, lambe e de uma sensibilidade tão aguda que me botou toda de antenas para fora de mim mesma, em relação a sua presença. Me arreventou toda por dentro mas eis-me como sempre me recompondo, me amarrando já de outra maneira com outras aberturas. Fui deflorada na alma mas o corpo continuou virgem. Muito bacana você saber que pode ser jogada nessa altura da vida para o espaço embora caindo na terra abra um terrível rombo e o viva um pouco como um abismo sem fundo. Foi graças a isso tudo que pude recomeçar a trabalhar pois tive uma enorme e profunda necessidade de expressão.²¹⁷

Sua profunda necessidade de expressão encontraria saída na arte e na escrita. É por meio da criação que o artista procura enfrentar, superar, esgotar o mal-estar causado pela “morte” do seu eu atual: uma nova alma, já que a antiga fora deflorada, se molda para caber no corpo. Ao materializar seu trabalho, inscrevendo nele as marcas do defloramento, do encontro singular com o festim da vida e da morte entrelaçadas, é que a artista os enfrenta. Entretanto, esses processos nunca têm fim, o trabalho de construir-se por meio da criação artística é sempre da ordem do inacabado, do fragmentário; está em constante recomeço, amarrando-se sempre “de outra maneira com outras aberturas”.

²¹⁷ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, 21 de setembro de 1968, p. 40.

A “enorme e profunda” necessidade de *expressão* de que fala Lygia Clark pode ser entendida também como uma necessidade de *excreção*, visto que a artista faz uso frequente de metáforas para seu processo de construção artístico que consistem nos movimentos de vomitar, ovular, parir, há ainda nessas metáforas a presença da baba, do suor, da devoração, defloração, do ser devorado. Para Georges Bataille, a excreção age como um processo de heterogeneização:

O processo de apropriação caracteriza-se, deste modo, por uma homogeneidade (equilíbrio estático) do autor da apropriação e dos objetos como resultado final, enquanto a excreção se apresenta como resultado de uma heterogeneidade e pode se desenvolver em um sentido cada vez mais marcado. Este último caso, por exemplo, representa a consumação sacrificial sob a forma elementar da orgia, que não tem outra finalidade que incorporar os elementos irredutivelmente heterogêneos à pessoa.²¹⁸

A abordagem do excremento feita por Bataille procuraria tocar tudo aquilo que escapa à razão; a excreção e seu processo de heterogeneidade são entendidos, assim, como algo que não pode ser apreendido nem sistematizado, como o desconhecido, como aquilo que escapa. Valorizar a excreção, portanto, seria uma forma de romper com o intelectualismo e com o racionalismo. Levar em consideração o excremento, que seria o que resta de tudo, é também uma forma de encarar a antropofagia menos como apropriação – que, segundo Bataille, seria um processo de homogeneização, e mais como a busca de uma alteridade radical (a partir do outro e também de si). Em carta de 1969 a Mário Pedrosa, Lygia escreve sobre sua percepção dos movimentos feitos pelos artistas a fim de criarem suas obras:

Tomei consciência de que na medida em que quase todos os artistas hoje vomitam a si mesmos em um processo de grande extroversão eu, solitária, engulo cada vez mais em um processo de introversão para depois realizar a ovulação que é miseravelmente dramática, um ovo por vez. Depois é um engolir novamente, um introverter-se quase até a loucura, para colocar um único ovo que não tem nada de inventado mas sim de engendrado... loucura? Não sei. Só sei que minha

²¹⁸ BATAILLE, Georges apud CÁMARA, Mario. *Corpos pagãos*, p. 192.

maneira de atar-me ao mundo é sendo fecundada e ovular.²¹⁹

O processo criador de Lygia, assim, passaria também pela apropriação quando ela fala de engolir as coisas em um processo de introversão, mas, assim como o antropófago imaginado por Oswald de Andrade²²⁰, ela torna próprio o que seria impróprio, mas, ao mesmo tempo em que apropria, também desapropria; assim, tornaria impróprio o próprio. Lygia, então, expelle seus ovos que revelam novas e outras possibilidades para o que parecia já estar determinado. Lygia escreveu em um de seus diários: “Sonho que estou tirando uma substância de dentro da minha boca, parecendo um chiclete imenso, sem fim. Fico sempre angustiadíssima e essa matéria nunca acaba de sair de dentro de minha boca.”²²¹ A partir desse chiclete imenso que parece nunca ter fim, ou a partir da *Baba Antropofágica* da qual falamos acima, os restos conduziram à potência do ser; ou seja, esses resíduos heterogêneos que escapam à razão, reabrem infinitas possibilidades de ser no mundo, de corpos capazes de acolher o mundo e de mundos para acolher os corpos. Em carta de 1974 a Hélio Oiticica, Lygia fala sobre esse processo de *excreção* que aparece em suas sessões de psicanálise com Pierre Fedida: “Meu corpo se abriu em todos os seus lados, saíram cachoeiras da minha barriga [...] Por aí você vê que o meu trabalho é a minha própria fantasmática que dou ao outro, propondo que eles a limpem e a enriqueçam com as suas próprias fantasmáticas: então é uma baba antropofágica que vomito, que é engolida por eles e somada às fantasmáticas deles vomitadas outra vez, somadas até as últimas consequências.”²²² Assim, podemos dizer que a subjetividade, para a artista, seria também definida como heterogeneidade.

Lygia Clark escrevia muito em seus textos e cartas sobre a necessidade de abandonar tudo para viver de – e para – a arte; e é o que ela faz em 1968, quando deixa sua casa, seus filhos e seus amigos e muda-se definitivamente para Paris. O objeto artístico, desde *Caminhando*, vai perdendo seu significado, e só interessa ainda para ser o mediador da participação. Os objetos vão ficando mais precários, e

²¹⁹ CLARK, Lygia. carta a Mário Pedrosa, 22 de maio de 1969 apud BRETT, Guy. Lygia Clark: seis células. In: Lygia Clark, Barcelona, Fundação Antoni Tàpies, 1998, p. 18.

²²⁰ Principalmente quando ele propõe a “reabilitação do primitivo” a partir de Montaigne.

²²¹ Sem data. Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/defaultpt.asp>

²²² Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974, p. 248-249.

Lygia vai se afastando de uma arte “convencional” e, conseqüentemente, de parte de seu público. Mas, para ela, isso parece não ter importância:

Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira. A mim não importa ser colocada em novas teorias ou ser de vanguarda. Só posso ser o que sou e pretendo ainda realizar os tais filmes em que o homem é o centro do acontecimento. Para mim, tanto as pedras que encontro ou os sacos plásticos são uma só causa: servem só para expressar uma proposição. Se eu construo ainda algo é pela mesma razão. Não vejo por que negar o objeto somente porque o construímos. O importante é o que ele expressa. Se eu sinto hoje na vida esse estado que você [Hélio] sente e que chama alucinatório, é porque aprendi com as proposições a sentir esses mesmos momentos e, se não as tivesse feito, talvez nunca descobrisse esses mesmos momentos que são sensacionais.²²³

Para a artista, o importante é proporcionar experiências para que o corpo-outro se expresse, se perca e se encontre consigo mesmo, e, para isso, servem os objetos precários, desde que eles privilegiem as sensações corporais do corpo humano. Lygia demonstra momentos de grande desilusão com o meio artístico, mesmo com artistas que foram seus amigos. Nesses momentos, Hélio Oiticica continua sendo um fiel interlocutor. “Urge ter coragem de renunciar a artificiosas compensações, urge ser despida, descascada até a nossa raiz²²⁴”, dizia Lygia. Em sua trajetória, a artista reafirma muitas vezes sua predição a se perder, a abandonar suas certezas, a questionar sua própria identidade, a colocar em questão sua figura de artista para seguir com as experimentações, mesmo que os processos não sejam nada agradáveis. Escreveu Lygia em 1970:

Acho que coisas começam a se remoer dentro de mim e devo passar ainda por grandes transformações! É duro, mas o que se há de fazer? Devo estar agora com 15 aninhos de idade. Terei

²²³ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, 26 de outubro de 1968, p. 61-62.

²²⁴ Lygia Clark. In: *Lygia Clark*. Barcelona, Fundaciòn Antoni Tàpies, 1998, p. 167.

tempo de ficar adulta antes da morte? Poderei amar ainda na minha vida? Ou isso me foi tirado na relação direta sendo eu “o outro”? Até no ato do amor é como nos últimos trabalhos. Soergo como as camadas de plástico, tomo a estrutura proposta pelo outro e sou na sua medida para depois cair no plano sem forma definida, sem fisionomia própria até o fenômeno tornar a acontecer, o que pode ser com o mesmo parceiro ou outro que apareça... Passei ou ainda passo por uma vivência nada gratificante. É como se tivesse perdido minha cara. Me vejo em todos, podendo ser todos, tal a identificação, menos eu própria! Estou à procura da minha cara e tem dias que me encontro, mas é raro e espero o dia lindo em que poderei fixar minha fisionomia tal qual é e aceitá-la na maior alegria... [...] se faço o que faço é porque assim o sou, e nada a fazer de melhor do que ser-se sendo o outro.²²⁵

Lygia destaca a vivência e a experiência de ser-se sendo o outro, de estar sempre em devir. Seus atos têm a força de gestos simbólicos voltados para as potências do puro viver. “A gente trabalha na realidade com aquilo que os franceses chamam fenda, aquilo que você tem dentro e que é seu defeito interior, pessoal. Quando fazemos arte, no momento de fazer, conseguimos nivelar esse buraco, esse defeito interior, pessoal.”²²⁶ Enfrentar a fenda, a fissura, é colocar-se diante de um abismo, e, muitas vezes, diante disso, as palavras emudecem, algumas crises se tornam paralisantes, o espaço de expressão se perde. Mas, para Lygia, as transformações se tornariam recorrentes quando houvesse a coragem de deixá-las acontecer. É justamente da experiência com o abismo que nascem algumas das principais obras de Lygia. Em 1969, por exemplo, ela criaria a *Máscara Abismo*, para proporcionar a quem a vestisse a sensação de estar caindo em um espaço vazio.

²²⁵ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, 11 de agosto de 1970, p. 171.

²²⁶ CLARK, Lygia apud FABRINI, Ricardo.



Máscara Abismo “vestida” por Lygia Clark em 1986.

A imagem do vazio também é recorrente nos escritos de Lygia: “O vazio que se apodera de mim só pode ser entendido sentindo e assim creio que sentindo posso entendê-lo, mas não resolvê-lo.”²²⁷ Inclusive, Lygia aconselhava a não tentar preencher o vazio, como disse para Jards Macalé, músico importante para a Tropicália: “Quando você se sentir vazio, não lute contra o vazio. Não lute contra nada. Deixe-se ficar vazio. Aos poucos você vai se preenchendo até voltar ao estado normal do ser humano, que é o criativo.”²²⁸

O filósofo Gilles Deleuze, no livro *Lógica do sentido*, afirma que toda obra de arte, para ter o caráter de obra-prima, deveria provocar uma reverberação, como o ruído de um martelo ressoando em nossa cabeça a ponto de provocar uma fratura, uma ruptura e, dessa maneira, impor silêncio. A fissura faz-se necessária para poder, ainda segundo Deleuze, inserir o acontecimento na carne, e é pela pressão da fissura, da

²²⁷ Manuscrito, Arquivo Lygia Clark. Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/>

²²⁸ CLARK, Lygia, 2005, p. 23

rachadura, da ferida – que devemos pensar. Deleuze, então, postula que é indispensável desejarmos a fissura mais do que desejamos a saúde, mesmo que a fissura signifique uma chaga, um ferimento:

Se perguntarmos por que não bastaria a saúde, por que a fissura é desejável é porque, talvez, nunca pensamos a não ser por ela e sobre suas bordas e que tudo o que foi bom e grande na humanidade entra e sai por ela, em pessoas prontas a se destruir a si mesmas e que é antes a morte do que a saúde que se nos propõem.²²⁹

Também no livro acima citado, *Lógica do sentido*, Deleuze trata “Do Acontecimento”, e diz que todo acontecimento deve ter uma estrutura dupla, ou seja, deve haver em todo acontecimento a infelicidade, mas também algo que seque a infelicidade, e que se efetue “sob o corte de uma operação”²³⁰. O acontecimento seria, pois, não o que acontece, mas *no* que acontece, isto é, “o que deve ser representado no que acontece”²³¹. A dupla estrutura do acontecimento é denominada por Deleuze de *efetuação* e *contra-efetuação*, e seu caráter duplo está sempre se desdobrando em passado-futuro, pois o único presente que existe é aquele do “instante móvel que o representa”²³², formando esse desdobramento, portanto, a chamada contra-efetuação. Isso significa que não basta tentar ter acesso ao acontecimento como um estado de coisas que se efetua no espaço e no tempo, mas sim devemos acessá-lo por meio da contra-efetuação, que seria a transfiguração do próprio acontecimento. Para isso, segundo Deleuze, é preciso ser uma espécie de ator de si mesmo, sempre pronto a desempenhar um papel que desempenha novos papéis, e a usar o humor para destituir a potência da opressão na sociedade e do ressentimento no indivíduo. Por esse motivo, Deleuze afirma que “a fissura continua sendo apenas uma palavra enquanto o corpo não estiver comprometido”:

Não se apreende a verdade eterna do acontecimento a não ser que o acontecimento se inscreva também na carne; mas cada vez devemos duplicar esta efetuação dolorosa por uma contra-efetuação que a limita, a representa, a transfigura. [...] ser o mímico *do que acontece efetivamente*,

²²⁹ DELEUZE, Gilles. Vigésima segunda série: porcelana e vulcão. In: *Lógica do sentido*, 1974, p. 164.

²³⁰ Ibidem, p. 152.

²³¹ Ibidem, p. 152.

²³² Ibidem, p. 154.

duplicar a efetuação com uma contra-efetuação, a identificação com uma distância, tal o ator verdadeiro ou o dançarino, é dar à verdade do acontecimento a chance única de não se confundir com sua inevitável efetuação, à fissura a chance de sobrevoar seu campo de superfície incorporal sem se deter na quebraçura de cada corpo e a nós de irmos mais longe do que teríamos acreditado poder. Tanto quanto o acontecimento puro se aprisiona para sempre na sua efetuação, a contra-efetuação o libera para outras vezes.²³³

É, portanto, no espaço da fissura – da fratura, da náusea, da vertigem – que o acontecimento, sua efetuação, sua contra-efetuação e seus desdobramentos são possíveis. Deleuze diz que a contra-efetuação libera o acontecimento para outras vezes, e, arriscaria dizer, que o libera também para outras vezes, outros corpos, outros desejos com seus objetos. Lygia escreveu, em diário de 1959:

O homem não está só. Ele é a forma e o vazio. Vem do ‘vazio’ para a forma (vida) e sai desta para o vazio pleno que seria uma morte relativa. Aí ele atinge um estado de ética no mais alto sentido. Enquanto o vazio permanece desligado do outro lado (vida) é preciso debruçar-se sobre ele, como um abismo e vivenciar nele o nada, a morte, a falta de significado.²³⁴

Portanto, a questão aqui não seria preencher o espaço vazio, mas debruçar-se sobre ele; seria, antes, cultivar a fissura, desejá-la, para que dela, de suas dobras e de suas bordas, todas as vozes, de todos os tempos, possam vazar, provocando uma mistura, e sendo capaz de apagar os limites, de ser um espaço de deslimites, ou, ainda, de ser uma espécie de *não lugar* onde todas as possibilidades estariam em aberto. Para Deleuze, nunca pensamos a não ser pela fissura, e seria justamente por essas rachaduras, abertas pelos momentos de crise e de angústia, que a necessidade de expressão de Lygia “vaza”.

No visceral ensaio “Breviário sobre o corpo”, Lygia escreve e inscreve seu corpo na escrita. A busca da artista parece ser a de ampliar um espaço de expressão que ultrapasse a fronteira do objeto de arte; que atravesse e se deixe atravessar pelo campo da escrita; que seja a

²³³ Ibidem, p. 164. Grifos do autor.

²³⁴ Diários, 1959. Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>

extensão e a expressão de um corpo que se molda na relação de diálogo entre a vida, a escrita e suas proposições.

O aproximar-se, a não comunicação, o desejo expresso por meio de gestos, o apaziguamento do mesmo através do ato do amor, o silêncio que se segue, o instante do ato que se faz objeto, tal o intervalo criado pela impotência da expressão da comunicação da palavra. O encontro, a percepção do interesse mútuo revelado, a atração da pele, até onde “ela” ou em si e não do interior percebido, não falado ou expresso, onde a sabedoria do corpo, ultrapassando o seu próprio meio de aproximação até a promessa do psiquismo sugerido mas nunca completado?²³⁵

Nesse relato um tanto quanto alucinado, Lygia dá indícios da limitação de se expressar por meio de palavras, das ambivalências do verbo, e, diante disso, da importância do gesto: “Palavra, verbo, âncora que segura, cabo que afasta, gesto que aproxima e também afasta no ‘o querer’ e no banimento da solidão. O gesto que deglute o ato na imanência do seu significado.”²³⁶ O gesto seria uma espécie de comunicação primitiva, primeira, e se torna necessário quando um sistema de linguagem escrita não é suficiente, por ser regido por leis mais ou menos institucionalizadas. Lygia aponta, portanto, para a necessidade de uma poética do ato, gestual, espontânea, livre de amarras:

A alegria do descobrimento do momento percebido, vivido na imanência da comunicação tão primitiva quanto primária, tão autêntica quanto viva, trazendo em si um sentido nunca antes percebido, dois seres surdos e mudos, num mundo da dialética contraditória. A poética da substância do ato, limpa de toda a representação da linguagem. O aproximar-se, o afastar-se, o reaproximar-se na medida do desejo, o fluxo e refluxo do mar que cobre a areia, subterrâneo da origem celular, profundidade que ultrapassa o ritmo exterior embora se exprima através dele,

²³⁵ CLARK, Lygia. “Breviário sobre o corpo”. In: CAVALCANTI, Ana, TAVORA, Maria Luisa (org.) *Revista Arte & Ensaios* n.16. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, julho de 2008, p. 121.

²³⁶ *Ibidem*, p. 122.

que ultrapassa o sentido da beleza plástica, berço de uma poética orgânica e biológica, cosmogônica na sua única razão de ser. [...]A boca que tenta se exprimir e não consegue, que se transforma em linguagem nela mesma, fazendo com a língua o vocabulário do entendimento, desde a carícia do tato à mordida da raiva, da frustração ou da provocação. A boca que treme por não poder se exprimir pelo verbo, que tenta articular a palavra num esforço terrível e não consegue na impotência da não sabedoria mas também do conhecimento do que nela estaria inscrito, toma uma realidade nunca antes insuspeitada: de peça sobressalente a peça vital, coração do corpo de onde partem todas as potencialidades do comando na opção do momento. Polvo no ramificar-se, tentativa de abarcamento do significado do ser.²³⁷

O texto de Lygia é algo que escapa de qualquer definição e, talvez por isso mesmo, seja um texto tão forte, pois desestabiliza a ordem e foge do projeto edificador de alguma categorização de gênero, literária ou artística. Essa escritura ambivalente, que reúne aspectos biográficos e auto-oto-biográficos, elementos da contracultura, da resistência pela diferença, da loucura, da psicanálise, da linguagem estética, poderia se encaixar em todas e em nenhuma definição. Mas, o que nos interessa ao confrontar esses textos não é classificá-lo em gêneros, seja ensaio, ficção, autobiografia, relato. O que nos interessa é manter o texto e a leitura sempre em movimento, a fim de permitir que novos sentidos se armem nesse espaço heterogêneo da “vida-obra-escrita-pessoa humana” de Lygia. Vejamos, então esse ensaio e toda a escrita de Lygia como algo que cria realidades, e não como um texto que imita a realidade. A linguagem, assim como a arte, precede o homem, que a molda e a transforma.

No ensaio “O corpo da diferença: aparição crítica e cultura frouxa”, Raúl Antelo escreve:

Como dirá [Foucault] em seu ensaio sobre os homens infames²³⁸, a literatura, voltada a buscar o cotidiano para além de si próprio, a transgredir os limites, a descobrir, de forma brutal ou insidiosa, os segredos, a deslocar as regras e os códigos, a

²³⁷ Ibidem, p. 122.

²³⁸ O texto a que o autor se refere é “A vida dos homens infames” que encontra-se no livro *Ditos e escritos*.

obrigar-se a confessar o inconfessável, a literatura, enfim, teve de se colocar, ela própria, fora da lei, ou, pelo menos, teve de fazer com que sobre ela recaísse a carga do escândalo, da transgressão ou da revolta.²³⁹

A escritura de Lygia, no “Breviário sobre o corpo” e em tantos outros textos – muitos nem chegaram a ser publicados – parece revelar justamente a necessidade e a obrigação que a autora sente de confessar o inconfessável, de transgredir limites, deslocar as regras e colocar-se fora da lei. São textos que, assim como sua arte em forma de proposição, não pretendem ser um espaço de imitação da realidade, mas, sim, produzir efeitos de verdade; retendem-se, enfim, um espaço capaz de multiplicar identidades e misturar as diferenças. Sua escritura de caráter ambivalente, transgride os limites do cotidiano a fim de dizer o indizível, expondo suas crises, suas angústias, suas vivências que querem, e talvez precisem, se transformar em arte, em proposições, em diálogos com o outro.

Descartemos, portanto, a leitura mimética do texto, que confunde realismo e relidade; antes, observemos como seus textos realizam mimetismos, que são capazes de metamorfoses – metamorfoses tanto da linguagem quanto da própria Lygia que, ao escrever, inscreve seu corpo no texto e os molda – texto, linguagem, corpo e arte – de acordo com suas necessidades de expressão. Lygia “eu-obra-pessoa humana” busca sair de qualquer enquadramento e se desloca em busca de contágios; tudo se faz nas relações entre eu e um outro.

Ainda no mesmo texto, Lygia escreve sobre as mãos:

Mãos olhos, mãos cheias de olfato, mãos que eram as únicas peças inteligentes do meu corpo, fora as vísceras de onde brotaram vômitos [...]Mãos que cavaram a minha permanência no mundo, que abriram a minha passagem através do novo nascimento depois da letargia violenta e branda loucura que se estendera por 27 anos. Mãos mágicas que no momento da crise da opção tiveram o desejo de, com uma faca, tirar todas as diferenças dos dois mundos em conflagração. Mas que tiveram também a sabedoria da espera e por um pequeno lapso de tempo compreenderam que, se elas podiam destruir com tal desejo e violência,

²³⁹ ANTELO, Raúl. In: FIGUEIREDO, Eurídice; GLENADEL, Paula (orgs.). *O francês e a diferença*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 41-42

poderiam também reconstruir este corpo composto de uma cabeça alienada, de um coração frouxo, de um sexo calado, rancoroso e surdo. Serão mãos de gente? Não. Bichos são elas na sua forma, na sua pujança, no seu nervosismo, na sua prematura velhice, na sua sabedoria no ato de criar, acariciar, sentir o mundo pela forma, pelo tato, conhecimento que vai muito além dos olhos.²⁴⁰

Ao aproximar as mãos a outros sentidos, como o olfato e os olhos, e aos bichos e “sua sabedoria no ato de criar [...] e de sentir o mundo [...] pelo tato”, Lygia valorizaria uma arte, de certa forma, selvagem, primitiva: uma arte de sensações. Nela, a busca do conhecimento pelo tato nos sugere que a arte seria antes uma espécie de mimetismo. Isso negaria, portanto, a arte como mímese, como vimos desde o início de sua trajetória artística.

Uma arte assim concebida não poderia ser limitada por valores moralizantes, deveria seguir os instintos dos *bichos* que nos habitam, sempre na direção de um devir. O processo de como Lygia se torna “eu-obra-pessoa humana”, é construído na e pela linguagem. Há, nele, muito de retórica e de discurso, por sua vez, sempre ambivalentes, híbridos e ambíguos, ou seja, abertos a infinitas possibilidades – que só se completariam quando postos em relação. Por isso, não importa uma essência das coisas, a linguagem de Lygia não tem a função de revelar aspectos concretos dos fatos – sejam eles autobiográficos ou não –; não busca, como vimos, a mímese. Segundo Emanuele Coccia, o mimetismo seria “consequência do fato de que toda forma, mesmo quando ela parece ter uma relação essencial com o sujeito que a hospeda, é capaz de multiplicar-se e de reproduzir-se fora do próprio sujeito, de transmitir-se a outros [...]”. O que importa, assim, são os constantes processos de metamorfose²⁴¹, de transformação de si e do outro, que são capazes de suspender os sentidos primeiros do discurso: é pela potencialização dos artificios que Lygia busca atingir e atravessar os corpos.

Felipe Scovino, curador da “Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark”, no ensaio “Todo artista é um suicida”, fala da produção escrita de Lygia como uma extensão da obra artística. Seriam, assim,

²⁴⁰ CAVALCANTI, Ana; TAVORA, Maria Luisa (orgs.). *Arte & Ensaio* n.16. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, julho de 2008, p. 116.

²⁴¹ ver CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*.

dois planos que não permitem categorizações hierárquicas ou delimitação de espaços, mas que se colocam sempre em potência:

Na prática, essas duas potências (escrita e obra) desencadeiam uma força que não se configura nem fora, nem dentro, mas em permanente diálogo, costurando um terreno e provocando sensibilizações, mobilidades e infinita criação de possibilidades de apreensão de seu trabalho. A forma como a obra estava sendo vivida e arquivada por Lygia não separou espaços, pelo contrário: quando essas potências são combinadas, há uma possibilidade de ativação e multiplicação do sensorial por seu leitor/propositor.²⁴²

O título do ensaio de Scovino é uma referência a uma frase de Lygia, que, em entrevista de 1959, afirmou, sobre seu trabalho como artista plástica: “Todo artista é um suicida. Por quê? Porque ele se joga inteiro, se arrisca a todos os compromissos com a superfície que vai trabalhar. E quando o faz, ele não tem a menor garantia de estar certo naquilo que tenta.”²⁴³ É isso que faz Lygia em suas proposições, em sua composição do “eu-obra-pessoa humana”, em sua escrita, coloca todas as suas dúvidas, suas angústias, seus amores, as figuras do vômito e do parto, que usava para simbolizar o “nascimento” de uma obra, as dificuldades financeiras e a dificuldade de ser compreendida no meio artístico, suas crises: tudo escapa pelo espaço da fissura, da ferida e se abre em uma potência singular que pode ser vista na força estética de sua obra.

Deleuze, no livro *Conversações*, afirma que “pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo; a história não é experimentação, é apenas o conjunto das condições quase negativas que possibilitam a experimentação de algo que escapa à história.”²⁴⁴ É o que parece querer Lygia quando coloca o espectador no centro de suas proposições: fazê-lo pensar pelo exercício do experimental. Assim, o que era absorvido pelo espectador-participador, muitas vezes colocava em questão nossos comportamentos em sociedade, nossas certezas, a fim de nos fazer

²⁴² CAVALCANTI, Ana; TAVORA, Maria Luisa (orgs.). *Arte & Ensaio* n.16. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, julho de 2008, p. 124.

²⁴³ DANTAS, Ismênia. Lygia explica sua pintura: todo artista é um suicida, 1959.

²⁴⁴ DELEUZE, Gilles. *Conversações*, 1992, p. 132.

questionar sobre o mundo ao nosso redor e sobre nossas atitudes diante dele. “Se a pessoa, depois de fazer essa série de coisas que dou, consegue viver de uma maneira mais livre, usar o corpo de uma maneira mais sensual, se expressar melhor, amar melhor... Isso no fundo me interessa muito mais como resultado do que a própria coisa em si que eu proponho a vocês”²⁴⁵, diz Lygia. A proposta da artista é fazer o corpo pensar por meio da experimentação, colocar e comprometer o corpo em tudo o que se faz, na arte, na vida e na escrita. “Lygia-obra-pessoa humana” se faz entre a força do experimental em sua vivência diária, nas experimentações com as linguagens e com as formas artísticas, que transformam a vida e a obra da artista em um emaranhado impossível de ser dividido.

²⁴⁵ CLARK, Lygia. In: Scovino, Felipe e Clark, Alessandra (org.). O Mundo de Lygia Clark. Rio de Janeiro: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, 2004, s/p.

4.2 Hélio Oiticica: blocos experiência

A frase sai aos borbotões, pois ela é o ser do homem que fala. A frase surge das instâncias do desejo e da afirmação individual com vistas ao coletivo. É comunhão com o outro [...]
Silviano Santiago

Hélio Oiticica, em sua trajetória artística, buscou explorar o campo aberto das possibilidades: sua obra se fez como um *programa in progress*, sempre em movimento, nunca terminado: “a forma artística não é óbvia, estática no tempo, mas móvel, eternamente móvel, cambiante”²⁴⁶. Criando e inventando proposições que de certa forma acompanharam a realidade dos anos 1960 e 1970, o artista implicava situações e acontecimentos em sua arte, mas, ao mesmo tempo, mantinha-se longe da arte ou da escrita de representação. A concepção artística de Hélio estebeleceu de forma constante a relação arte e vida, arte e corpo, corpo e mundo, no horizonte das circunstâncias e contingências políticas, econômicas, sociais e culturais. Para ele, a tarefa do artista não seria a de criar, mas sim a de mudar o valor das coisas. Impulsionado pela descoberta do corpo e da *dança dionisíaca* nos anos 1960, Hélio agiu entre a arte a vida e procurou novas formas de fazer artístico e de ser artista “pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial”²⁴⁷.

Com diversas críticas à concepção imperante de obra de arte, à mistificação do artista e ao sistema da arte, Hélio pretendia “criar um mundo estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano, para descobrir os elementos desse cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo por suas próprias leis, com proposições abertas, não condicionadas”²⁴⁸; para ele, o único meio possível como ponto de partida para a efetivação da arte como vida. Hélio queria passar do mundo das imagens do abstrato conceitual para as estruturas abertas do comportamento; isto é, pretendia dissolver a

²⁴⁶ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986, p. 26.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 111.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 120.

preocupação estrutural no desinteresse das estruturas, que se tornariam, então, receptáculos abertos às significações. Assim, a passagem da unidade da obra de arte para a multiplicidade das células-comportamento teria sido o que levou Hélio à formulação da *arte ambiental*, ainda nos anos 1960. Em carta para Lygia Clark, escreveu, em 23 de dezembro de 1969: “encerrei a minha época de fundar coisas para entrar nessa bem mais complexa de expandir energias, como uma forma de conhecimento ‘além da arte’: expansão vital, sem preconceito ou sem querer ‘fazer história’”²⁴⁹.

Em texto de 10 de março de 1970²⁵⁰, o artista caracterizou seu trabalho como *subterrâneo*: “porque é de dentro pro mundo, exportável”. Por isso, a escrita de Hélio, como a de Jean-Luc Nancy, também poderia ser grafada com *x*, visto que é voltada para fora, que aponta para o que é externo a ela e ao corpo. Ainda nesse mesmo texto, Hélio questionou-se a respeito das proposições artísticas: “objeto-sujeito? estar-participar? fixar-propor? propor-viver? crelazer? hermafrodipótese? quais as questões? ou a superação dos super problemas, dos esquemas: expor-propor-fazer?” – para, depois, ele mesmo elaborar o que poderia ser a resposta a essas questões: “a fundação de uma obra não é a produção infinita de objetos: é a formulação de uma possibilidade de vida: [...] descompromisso com o comprometido”. Hélio escreveu ainda mais sobre isso:

o que interessa: produzir novas formas de comunicação: tudo o que for objeto, só vale como objeto disso; ambição universal: construir a face-lugar. estado de coisas: abolir a fossa. estar aqui. sonhar. le monde. Edward Pope. galaxiar. Macalé. contos, autos, lyrics. trabalhar: em vista o Barracão. Fontoura: cangaceira e star. Bob Dylan. Mick Jagger. Gil e Cae. experimentar. Malcom X. Joyce. Burroughs. Warhol. Deep Purple. Scorpio Rising. Gerchman. ludus. solidão. Jill. não sei de nada. elemental. ou Chelsea Girls? mundocinema. Sganzerla. Duda, o bom baiano. all of us. simple. not so simple. aprender a viver é um custo. subtrair do não. esperar o milagre (?). o pão. take it easy my brother Charlie. Eric Clapton. Lee Jaffe, groovy cat. gaita: harmonica. lugar: here. à beira da selva. ao largo do civilized. juntar

²⁴⁹ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, p. 129.

²⁵⁰ PHO #0307/70.

as coisas: fazer o presente: viver: construir o futuro. Vergara. L. Pape. duas instâncias-brasil. where am I? vigília de mim mesmo.

Nesse trecho, percebemos como a escrita de Hélio é feita de forma babélica, é atravessada e transversalizada por múltiplas e singulares vozes, o que resulta em uma escrita em constante movimento traçado em seus cadernos de notas, que não tinham começo nem fim, estariam sempre no meio, entre as coisas: dois pontos puxando dois pontos; ponto final que não finaliza, sentenças começadas com letras minúsculas; fragmentos seguidos de outros fragmentos; perguntas sem respostas; respostas sem perguntas; incontáveis nomes de outros artistas, citações, mistura de idiomas e de linguagens. O *programa in progress* de Hélio se construiu, assim, como um *dever* para além da arte, afirmando, então, o *dever* como movimento da obra em direções moveidias impossíveis de serem categorizadas. Sua concepção artística explorava as infinitas possibilidades dos *fios soltos* de seu pensamento singular e também da simultaneidade de acontecimentos e de invenções; sua escrita se fez como um processo de montagem – de citações, de referências a artistas, pensadores e escritores, por meio de cartas, artigos, ensaios, comentários, anotações, cadernos de notas, diários, jornais, desenhos, esboços, colagens de fotocópias de textos e de fotografias. Disso tudo, resultaria uma escrita que inventou um modo singular de enunciação, de conceituação: a escrita de Hélio se fez como obra – ou como dobra – e como construção de si.

Em uma página de seu *Diajornálio*, termo inventado por Hélio para definir seu caderno de anotação – que, segundo ele, não seria nem diário, nem agenda, e que, para nós, poderia também ser classificado como a *hypomnemata* de Foucault –, o artista parece sintetizar seus escritos como: “labiríntico claro-deliante não-linear tão próximo do q quero (e o q quero não sei) quanto tempo-anos levarei para delinear-não-linearmente labirinto sem linha”²⁵¹.

²⁵¹PHO # 0104/78.

ho no 20 maio 78 CG: 5:35 AM
com retróspeto-de-lay
dan entrada em fotos e explicações

I kept the paper to be cut out NOW

começar com os STONES
esse DIA JORNALIO
nem didrio nem agenda nem soapbook

O GLOBO Quinta-feira, 27/4/78
na "coluna" do BLOCO SEGAO
NELSON MOTA

q chamarei por
isso em vez de
"coluna"

DIA JORNALIO : por isso o CADERNO meia
e é abno porque STONES na primeira e

Sexta-feira, 21/4/78 O GLOBO

VOKO
NEVILLE
MILES na
música e o filme
digo deles os os
bebês e o A
DANÇA DO VITÓRIO
e o filme o mesmo
e o filme o mesmo
de todos os os anos
A DANÇA DE! OLT. 7. 1978

Rolling Stones: Lá e excursão

Frank Zappa: caquendo time

ZAPPA

Miles Davis: um LP feito em a infância

Voko Neville Miles: uma camêra de binóculos

Primeira página do *Diajornálio*, de 20 de maio de 1978.

A escrita de Hélio coloca em ato – por meio de sua linguagem cheia de neologismos, traços, flechas, misturas de idiomas, colagens – o que já seria crucial em sua busca poética e estética, ou seja, o desejo de ultrapassar o sensorial a fim de chegar à própria vida como território de invenção estética – e ética. A linguagem de Hélio é marcada pelo excesso, é uma escrita que quer ser vivida *no* e *pelo* corpo. O trabalho artístico de Hélio não se faz somente *com* a linguagem, mas *na* linguagem; não somente *com* o corpo, mas *no* corpo. Assim, a arte faria surgir o sujeito fora dele mesmo, na linguagem, na experiência, nas proposições. A procura por alcançar a vida pela arte tocaria no que é excessivo, no que é *escrito* pelo corpo, no movimento de *repetição* e *diferença* que é tocar o outro pelas bordas da linguagem. A *escrita* de Hélio é, assim, constante deslizamento em direção ao outro, sem começo nem fim, mas sempre em movimento, sempre em devir. O fluxo contínuo da escrita de Hélio, com o uso de travessões e como que subvertendo o espaço em branco da página, nos dá pistas do contato do artista com Haroldo e Augusto de Campos, e também de suas leituras de autores como Mallarmé, Pound e Joyce – autores caros aos poetas paulistas.

Desde os anos 1960, podemos perceber a importância que o discurso e a palavra têm para Hélio, como se eles fossem uma espécie de complemento para o seu trabalho artístico. Como, por exemplo, quando escreveu, em 1966, a respeito dos *Núcleos, Penetráveis, Bóides e Parangolés*: “Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que incluo também dentro da ambiental, já os seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso [...]”²⁵². Ou quando falou da necessidade da palavra, em carta de 1968: “Sinto necessidade da palavra, palavra-espaco-tempo, e objeto-palavra, tudo no fundo se reduz à mesma expressão só que por formas diferentes”²⁵³. Mas, na década de 1970, a partir do contato com os irmãos Campos, percebemos uma mudança de seu olhar em relação à escrita, que se mostra, principalmente, nos trabalhos que Hélio concebeu quando viveu em Nova York. Foi lá que sua escrita *subterrânea* se tornou cada vez mais labiríntica e rizomática, como se o ambiente da cidade norte-americana fizesse explodir em Hélio uma grande vontade de novas realizações artísticas, escrevendo muitos textos, planejando filmes, livros e trabalhos artísticos. Para Haroldo de Campos, Nova York era a “cidade-montagem”²⁵⁴. Já Hélio, no texto *Barnbilônia*, de 1971, definiu o lugar como “manhattan-pênis”²⁵⁵, espaço em que tudo pode ser visto como aberto a experimentações, lugar onde diversas formas de vida coexistem e muitos idiomas são falados – talvez por isso a aproximação com a Babilônia. Em carta a Lygia, escrita antes de se mudar para a cidade, Hélio escreveu: “se a bolsa Guggenheim sair, melhor [...]. Iria então para New York, por algum tempo, pois é o único lugar, fora o Rio, onde posso respirar; adoro a violência em New York; todos estão loucos, pode-se ir ao cinema de madrugada, ou ao Harlem, etc.”²⁵⁶

Em 1970, Hélio Oiticica ganhou a bolsa Guggenheim e partiu para Nova York, onde ficaria até 1978, aproveitando para deixar o clima opressivo que se instalara no Brasil²⁵⁷. Em carta de 24 de janeiro de 1972 enviada a Lygia, Hélio escreveu para a amiga sobre os irmãos

²⁵² OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986, p. 78.

²⁵³ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, p. 76.

²⁵⁴ PHO #0396/71.

²⁵⁵ PHO #0528/71.

²⁵⁶ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, p. 129.

²⁵⁷ Na mesma carta, Hélio explicou: “No Brasil não quero aparecer nem fazer coisas públicas, pois seria uma compactuação com o regime [militar]; além disso, se eu não ficar quieto, prendem-me” Ibidem, p. 129.

Campos: “O Haroldo de Campos vem em março com a Guggenheim; vai ser legal, pois estamos grandes amigos: ele é realmente inteligentíssimo; Augusto idem; estou lendo a beça as coisas que eles enviam [...]”²⁵⁸. A relação de Oiticica com os poetas ditos concretos²⁵⁹ foi marcada por diversos trabalhos feitos em forma de homenagens uns aos outros, trabalhos, que podem ser vistos, de certa forma, como colaborativos entre eles; e, ainda, como escreveu Hélio, foi marcada por muitas trocas intelectuais, indicações de artistas, de leituras; formação, enfim, de uma espécie de novo *paideuma*²⁶⁰. Em carta para Haroldo de Campos, enviada de Nova York e datada de primeiro de setembro de 1974 – ou seja, após a referida visita de Haroldo a Hélio – ele escreveu:

HAROLDO: [...] vendo e revendo hoje com mais ardor sua página dedicada a mim thrillei-me para lhe falar com você ausente por esta: e falar com vocês com vocês ausentes sempre tenho feito e sei q isso me /nos conforta dessa ausência distante q na verdade nem ausência chega a ser: sua página-homage é não só algo q me assombra como algo q cresce mais e mais cada vez q me detenho nela: eu com minha ignorância até o grego decifrei sem saber origem ou língua: como diz POUND primeiro o sonorear antes de procurar entender significados outros [...] well: nessa sua página-obra q você me dedica e q adoro como tal o q interessa é o q nela se faz imediatamente presente e q cresce assim como cada vez q me coloca com as pranchas-cor-letras filmicas de suprematismo verbal do POETAMENOS do AUGUSTO mais cresço-crescem: genalógicamente e jamais como ‘algo q dá em alguma coisa’: seria assim como ‘algo q gera e se gera em faces-confronto’: hoje então a medida de ‘punho cerrado’ e a riqueza do

²⁵⁸ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, p. 219.

²⁵⁹ Essa relação não é, de forma alguma, de mestre e discípulo, não busca uma volta ao passado nem remete a uma descendência linear ou à continuidade de uma espécie de legado. É, antes, uma relação que promoveria o retorno, como *diferença*, de singularidades, visto que o novo não estaria no que é dito, mas no retorno de sua volta.

²⁶⁰ Na mesma carta para Lygia, Hélio mostra uma espécie de ‘lista’ de autores essenciais: “quero ler Homero e Sapho, Confúcio; meu inglês está perfeito agora e estou ficando feito a Mary: horas a ler Joyce, minha grande paixão; Pound também; adorei o livro dos Campos, Panorama do Finnegans Wake.”

grego-sonorear e do q você define no top como miniteatro nô à maneira de sousândrade com os dois blocos seguintes e até a dedicatória mão-escrita abaixo como se fazem e se refazem: bloco-faz-bloco: no confronto na página: nô no refazer-se confronto: toque fino de flauta-divertissement da presença das palavras-blocos q não se conflituam em ‘busca de significados’ mas q se dão ‘apesar dos significados q possam prepossuir’: como um tipo de música em q as notas/harmonias/compassos se libertassem dessas relações e brincassem: play-brincar: e punho cerrado não porque haja ‘unidade forte’ acadêmica porque isso nem se coloca assim: pelo contrário: fragmentação livre da vontade de ‘fazer um poema’: mútuo scrapear: cada medida verbal é YES em relação à outra: YESSING (SINGULTÂNEO: voilà!: SINGULTÂNEO (q termo full of pregnanceis não?) e porisso poesia tão fina e rara q me dá um amar-prazer assim de coisa provençal: DE CANTAR mais do q LER: well: child harold seu brincar enriquece de joy mais do q nosso privilégio de ter acesso a ele: enriquece aquilo q se diria ser o dia-a-dia: bem NÔ: claro: beyond all considerations of language or species: assim como além do simples curtir do fino biscoito q é: é mais: espinha dorsal necessária da língua em q se centraliza: mais q linguagem nesse caso é a língua: a nossa: q de forte q é como língua originalmente se torna água-parada por falta de culhão: sinto uma espécie de horror com essa esclerose do falar-escrever brasileiro: pode ser burrice ou loucura sei lá: não se trata disso de se fazer ler ou de criar obras q a façam valer como língua: apenas algo q talvez nem seja problema maior: abri-la à sua força justamente nesse brincar-poesis q dribla literary statements ou pretensões perpetuantes: [...] chego mesmo a considerar q não importa colocar divisões entre falar e escrever e cantar nesse caso (nesses casos e no seu/d’AUGUSTO/etc.): basta esse YESSING play-brincalhão d’words swords línguas-linguagem bloco confronto [...]: isso tudo faz com que a experiência de vocês seja tão unique no

panorama geral do dia: mundoafora: sem isolacionismo: joyful YES (and I like it!)

Vale a pena deter-nos nessa longa citação, visto que ela dá mostras tanto da escrita singular de Hélio, quanto da importância de sua relação com os irmãos Campos. A “página-homage”, “página-obra” sobre a qual Hélio escreveu é, provavelmente, o poema “Parangol(h)elium”, composto por Haroldo em uma espécie de invocação do poeta Sousândrade (1833-1902) e dedicado a Oiticica. Augusto e Haroldo de Campos haviam “resgatado” o poeta esquecido no livro *Revisão de Sousândrade*, que serviria como uma espécie de roteiro para o filme experimental que Hélio Oiticica começa a filmar em 1972: *Agripina é Roma-Manhattan*²⁶¹. Nele, Hélio planejou usar como locação para as cenas os lugares mencionados em “O Inferno de Wall Street” que faz parte do poema *O Guesa Errante*, de Sousândrade. Assim, o poeta do século XIX pode ser lido como (mais) um ponto de contato entre Oiticica e os poetas concretos.

Outro trabalho dedicado a Hélio e que causaria grande impacto no artista foi a tradução para o português, feita por Haroldo de Campos, da obra japonesa *Hagoromo*, do teatro Nô²⁶² do século XIV, composta

²⁶¹ O filme de Hélio nunca foi concluído, mas algumas cenas chegaram a ser filmadas em super-8 e, hoje, podem ser vistas em <https://www.youtube.com/watch?v=avS31fsxNw0> Sobre o filme, cujo título foi retirado do poema de Sousândrade, escreveu Hélio: “quando pensei em AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN, pensei muito nisso: aproveitar as referências de SOUSÂNDRADE a ROMA e MANHATTAN e parodiar WALL ST moderna máfia com AGRIPINA e ROMA” In: PHO #1249/72.

²⁶² Sobre o teatro Nô, fala Haroldo de Campos em uma das *Heliotapes* – que são conversas gravadas entre Haroldo e Hélio Oiticica e que, posteriormente, foram transcritas – gravada em Nova York, em maio de 1971: “Eu quero lhe dizer o seguinte: primeiro eu queria aproveitar, nós estávamos falando agora disso, eu estava pensando naquela coisa que nós vimos no seu ateliê outro dia, os ninhos, eu saí de lá e comecei a pensar numa série de coisas que me interessavam nesse mesmo tipo de ideia sua, e eu estava me lembrando de uma peça do teatro japonês Nô, *Hagoromo* (o manto de plumas), que é uma das peças que Ezra Pound traduziu para o inglês, uma peça curta, lindíssima, e onde justamente a coisa que é o centro da peça é este manto de plumas que ao mesmo tempo tem uma cor lindíssima e tem uma fragrância, um perfume maravilhoso que naquela altura já é um problema de sinestesia, de correspondência de sons, de cores, e este manto estava largado em cima de uma árvore, o anjo viu que este manto estava espaipecendo e deixou em cima da árvore descuidadamente, o pescador viu o manto, sentiu o aroma, o aroma do brilho, e apanhou o manto e obrigou o anjo, como preço para obter o manto – sem o qual o anjo não poderia voltar ao

por Motokiyo Zeami. Haroldo reescreveu parte dessa tradução em uma de suas *Galáxias*, a qual também seria dedicada a Hélio; e, ainda, *Hagoromo* volta a aparecer em “Parangol(h)elium”. O impacto dessa leitura se mostraria na forma de um *Parangolé* de Oiticica, que começou a ser feito em 1965, mas que, a partir do contato com o teatro Nô, sofreu várias modificações, e foi dedicado a Haroldo de Campos: o *Parangolé P30 capa 23 m'way'ke* – a inscrição *m'way'ke* pode nos remeter a “Milky Way”, a Via Láctea que seria o caminho para o despertar de *Finnegans Wake*, livro de James Joyce que também fora traduzido pelos irmãos Campos. No livro *Hagoromo de Zeami (O charme sutil)* publicado em 1991, Haroldo inseriu uma fotografia de Oiticica vestindo esse *Parangolé* ao lado de uma fotografia da personagem da obra japonesa vestindo um manto de plumas, como que sugerindo uma aproximação; assim como, no poema, junta *Hagoromo* e *Parangolé*, formando o *parangoromo*. Em artigo para a Folha de São Paulo, de 16 de fevereiro de 1992, Haroldo escreveu sobre isso: “Comparei-os [os *Parangolés*] uma vez ao ‘manto de plumas’ – *Hagoromo* – da peça nô de Motokiyo Zeami (1363-1443), traduzida por Pound via Fenollosa, e que eu mesmo vim a transcriar de maneira hiperpoundiana em nossa língua: peça dança, poema dançado”²⁶³.

O “Parangol(h)elium”, para Haroldo de Campos, seria um “miniteatro nô à maneira de sousândrade”, e poderíamos lê-lo, como disse o autor, como um *poema dançado*; que abre a língua-linguagem ao “brincar-poesis q dribla literary statements ou pretensões perpetuantes”, nas palavras de Hélio. A maneira de fazer um poema é, ainda usando as palavras da carta enviada a Haroldo, um “mútuo scrapear”. Ora, se a palavra em inglês *scrap* teria como uma de suas traduções a palavra “fragmento”, os blocos de pensamento, *bloco-que-faz bloco* do qual fala Hélio, podem ser entendido também como um jogo de forças, uma espécie de confronto (*to scrap* é também forçar) de forças que se somam – como em um processo de síntese disjuntiva – fragmentação livre que formaria um poema quando “cada medida verbal é YES em relação à outra”. Entretanto, o poema de Haroldo não seria

céu – a dançar para ele a dança da lua, que é uma dança belíssima, que traria a felicidade; o anjo coagido, porque ele não queria dançar, essa dança que não era para isso, com este manto maravilhoso, e então o pescador com o cumprir da dança, e o manto, ele é branco e vai flutuando no espaço, e se dissolve no céu do céu [...]”.

²⁶³ Campos, Haroldo de. “O Músico da Matéria”, *Folha de S. Paulo*, caderno Ilustrada, 16/2/1992.

medida puramente verbal, seria, antes, *verbivocovisual*, para retomar um termo da poesia concreta. Ou seja, a sonoridade de suas palavras é crucial para a leitura do poema, até porque existem ali palavras gregas, que remetem à Heráclito, que talvez não sejam para ser entendidas, mas sim ouvidas, cantadas.

parangol(h)elium

(miniteatro nô à maneira de sousândrade)

herákleitos, ho skoteinós (dark-minded):

héllos gâr oukh huperbésetai métra
ei dê mè erinúes min díkes epíkouroi
exeurésousin

child harold (intraduzindo):

o sol não desmesura
ó eríneas
servas de díke
justificadoras

o parangoromo
pluriplumas

se excelsa

helinfante

celucínario

até
decêuver-se
no céu do
céu

de Haroldo de Campos
para Hélio Oiticica
homage
1974

Nessa linguagem, diz Hélio “não importa colocar divisões entre falar e escrever e cantar [...] basta esse YESSING play-brincalhão d’words swords línguas-linguagem blocos confront”. Também nos escritos de Hélio há *palavras-espadas* que se colocariam em confronto, em blocos de confronto que não anulariam uns aos outros, ao contrário, formariam outros e novos blocos, e por isso mesmo podem ser lidos como *devir*. Isto é, dizem *sim* – em um movimento de *yessing simultâneo*, de *joyful yes* – a tudo, à maneira de Nietzsche. A concepção nietzscheana do artista trágico foi caríssima para que Hélio pudesse definir a si mesmo como um “artista afirmativo”, principalmente a partir do que leu em *Nietzsche e a Filosofia*, livro de Deleuze ao qual ele teve acesso por intermédio de Silvano Santiago²⁶⁴. Em carta de 10 de outubro de 1974, enviada a Lygia Clark, Hélio escreveu: “Outra vez NIETZSCHE é quem diz magistralmente que o artista nunca é ‘pessimista’ pois mesmo na crise ele só diz SIM, e a vida e a atividade dele e o *terrível* são abordados numa variação de SIMS (ou SINS) longe de perdas e *anéantissement*”.²⁶⁵ Hélio joga com as palavras *sim* e *sin* (*pecado*) e utiliza a afirmação dionisíaca de Nietzsche como uma espécie de transvaloração e, ainda, de solução para o aniquilamento (*anéantissement*). A ideia de Nietzsche do eterno retorno também foi importante para Hélio, visto que fala de um eterno fluir – mas que, ao mesmo tempo, é aliado à finitude. Ora, se tudo retorna, o mundo não poderia ser visto se não como um *vir-a-ser*, o que indicaria, para Hélio um pensamento que deve romper com determinismos. Em um dos cadernos de Hélio, chamado de *Newyorkaises*, há, colado em uma das páginas, uma fotocópia de um aformismo de Nietzsche:²⁶⁶

²⁶⁴ “Em Nova Iorque, na metade da década, em algum notebook (consultar depois) descobri que o artista trágico Nietzscheano não existiria mas que estava em processo de instauramento. SILVIANO SANTIAGO me chamou a atenção para que os filósofos franceses novos teriam abordado-restaurado NIETZSCHE para o momento: dito e feito. Caiu-me nas mãos o livro de DELEUZE sobre NIETZSCHE e só essa semana descobri-li a abordagem do artista trágico q faz: em tudo se aparelha do q vivenciei em NOVA IORQUE” In: PHO #114/79.

²⁶⁵ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, p. 242.

²⁶⁶ A citação que Hélio utiliza é em inglês: “If the world may be thought of as a certain definite quantity of force and as a certain definite number of centers of force – and every other representation remains indefinite and therefore useless – it follows that, in the great dice game of existence, it must pass through a calculable number of combinations. In infinite time, every possible combination would at some time or another be realized; more: it would be realized an infinite

Se o mundo *pode* ser pensado como grandeza determinada de força e como número determinado de centros de força – e toda outra representação permanece indeterminada e, conseqüentemente, *inutilizável* –, segue-se disso que ele há de perfazer um número de combinações computáveis no grande jogo de dados da sua existência. Em um tempo infinito, cada combinação possível haveria de ser alcançada em qualquer altura por uma vez; mais ainda: ela haveria de ser alcançada infinitas vezes. E então, entre cada “combinação” e seu próximo “retorno”, todas as combinações possíveis haveriam de ter decorrido, e cada uma dessas combinações condiciona toda a seqüência das combinações na mesma série, e assim seria, com isso, provado um circuito de séries absolutamente idênticas: o mundo como circuito que já se repetiu com infinita freqüência e que joga seu jogo *in infinitum*.²⁶⁷

A escrita de Nietzsche a respeito do eterno retorno pode ser lida como uma possibilidade aberta de experimentar com o pensamento, de *descondicionar* as combinações. Para suportar o eterno retorno, então, seria preciso agir de modo a transmutar todos os valores, valorizar menos a certeza e mais a incerteza, não procurar relações de causa e efeito, mas, sim, buscar a criação contínua de obras que fossem capazes de gerar conseqüências imprevisíveis. Por isso, as obras abertas que exigiam a participação do público foram cruciais para a formação artística de Hélio: “O improviso, pequeno e espontâneo, seria por outro lado rico e sintético; não admite devaneios, apesar dele mesmo se realizar como se fora um devaneio; o pensamento aqui tem o privilégio de se soltar de si mesmo; esse contraponto com as obras mais pesadas em elaboração é importantíssimo para as mesmas pois virá a enriquecê-las, e futuramente a modificá-las em sua própria estrutura.” Ou seja, nesse eterno retorno do mesmo, somente aqueles que iventam e que não se deixam levar pelo pessimismo sobreviveriam à aniquilação. Assim,

number of times. And since between every combination and its next recurrence all other possible combinations would have to take place, and each of these combination conditions the entire sequence of combinations in the same series, a circular movement of absolutely identical series is thus demonstrated: the world as a circular movement that has already repeated itself infinitely often and plays its game *in infinitum*.”

²⁶⁷ NIETZSCHE, *A vontade de poder*, p. 512.

são as singularidades produtoras – ou as *singultâneidades*, singularidades simultâneas – que retornam. Se Hélio Oiticica foi capaz de entender a temporalidade como algo que não remete ao passado histórico nem ao tempo cronológico, teria sido porque ele acreditou no eterno retorno. Hélio se dizia contra o tempo linear e, ao ser questionado sobre a relação de seu trabalho com o passado, afirmou: “tudo está relacionado ao passado e não está, é claro, inclusive o presente e o futuro; mas e se lhe disser que não sinto esta relação entre passado-presente-futuro? [...] a grande descoberta do mundo atual seria o viver em absoluto, sem a relação velha do tempo cronológico, que é repressiva e cruel”²⁶⁸.

Em outra entrevista, Hélio fala sobre a invenção e sobre o *artista trágico* de Nietzsche :

Invenção é invenção. Invenção é o que não pode ser diluído e não o que será fatalmente diluído, aliás, isso é muito importante dizer, é a primeira vez que eu estou formulando isso desse jeito: antigamente a invenção, depois dos inventores viriam os mestres e os diluidores, quer dizer, a invenção seria fatalmente diluída. Agora não, a invenção é aquilo que está imune à diluição. A invenção é imune à diluição. A invenção propõe uma outra invenção. O Artista Trágico, de uma conseqüência que ele chega, ele gera outra conseqüência, acima daquela e diferente daquela, ele nunca volta atrás para repensar uma conseqüência. Quer dizer, a invenção é condição do ‘Artista Trágico’ nietzschiano, isso é muito importante. [...] O experimental é justamente a capacidade que as pessoas têm de inventar sem diluir, sem copiar, é a capacidade que a pessoa tem de entrar num estado de invenção, que é o experimental [...]”²⁶⁹

Assim, portanto, podemos ler seu conceito de *invenção* como uma mistura de outras, múltiplas e singulares, invenções; inventor, para Hélio, seria aquele cuja obra propiciaria a continuidade de outras invenções *in infinitum*. Nas suas palavras, são “mundo erigindo mundo”, blocos fragmentos que são capazes de inventar novos blocos fragmentos. Talvez por isso, em sua escrita, Hélio Oiticica usasse muito mais o sinal de dois pontos do que o ponto final, em sentenças que

²⁶⁸ PHO #0159/68

²⁶⁹ OITICICA, Hélio. Entrevista a Ivan Cardoso. In: *Encontros*, 2009.

dizem sim para as próximas sentenças. As *consequências* de que falou Hélio na citação acima, que geram outras consequências, poderiam ser explicadas por um trecho da carta de Hélio a Haroldo, ou seja: “jamais como algo q dá em alguma coisa: seria assim como algo q gera e se gera em faces-confronto”.

No texto “Brasil Diarréia”, do começo de 1970, Hélio *excreve* – e podemos dizer que também sua escrita, como a de Lygia, se aproximaria de uma *excreção* – sobre a necessidade de uma nova linguagem diante dessas mudanças que ocorriam no mundo:

O que importa: a criação de uma linguagem: o destino da modernidade do Brasil, pede a criação desta linguagem: as relações, deglutições [...] (com inclusive, as outras linguagens internacionais), pede e exige (sob pena de se consumir num academismo conservador, não o faça) essa linguagem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo: o deboche ao “sério” [...]

Quem sou eu pra determinar qual ou como será essa linguagem? ou será um nada (conservação-diluição?) ? Sei lá. A diluição está aí – a convivência (doença típica brasileira) parece consumir a maior parte das idéias - idéias? frágeis e perecíveis, aspirações ou idéias?

Sou contra qualquer insinuação de um “processo linear”; a meu ver, os processos são globais [...] as potencialidades creativas são enormes, mas os esforços parecem mingalar, justamente quando são propostas posições radicais; posições radicais não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo – linguagem – comportamento.²⁷⁰

As *deglutições* que Hélio faz em vista de criar uma nova linguagem não seriam, pois, *diluições*, assim como também não é diluição a devoração do antropófago de Oswald de Andrade. Elas são, antes, devorações multiplicadoras de corpos; por isso, a linguagem de Hélio e sua escrita devem ser postas sempre *em relação a*, sempre como *dever*, como *vir-a-ser*; assim como era a sua concepção de tempo, nunca vista como fim ou como algo acabado. Escrever era, para ele, entrar em um estado de invenção, no qual seria proposta outra invenção, que proporia outra invenção e assim infinitamente. Fazer da escrita, então,

²⁷⁰ PHO #0328/70.

uma espécie de organismo vivo, que seja mais que linguagem, que seja *vida-mundo-linguagem-comportamento*. Em 1974, Hélio descreveu o caderno *Newyorkaises* como sendo “não uma coleção de fragmentos mas fragmentos-blocos q são totalidades q se justapõem como em crescimento e não uma seqüência linear lógica”²⁷¹.

A escrita de Hélio com suas infinitas possibilidades de leitura, nos remetem a *Le Livre* de Mallarmé. Em carta ao amigo Andreas Valentim, Hélio relacionou os procedimentos da escrita de Mallarmé às *Galáxias* e às suas *Cosmococas (Blocos-Experiências)*²⁷²:

Mallarmé é o avo-pai de tudo que se origina como chance-operation estruturalmente: a idéia de BLOCOS já é usada por HAROLDO DE CAMPOS como estrutura formativa das GALÁXIAS dele é o fundamento desse livro não-linear que prescinde da sucessão unívoca desses blocos: eles pelo contrário se enriquecem com o embaralhar e com shifts. BLOCOS e GALÁXIAS são simultaneidades e não sucessão conclusiva de uma para outra: CONTIGUAÇÕES²⁷³

Ou seja, os escritos de Hélio, o *Livre* de Mallarmé, e as *Galáxias* de Haroldo de Campos como espécies de livros não lineares cujos blocos se enriqueceriam com o embaralhar, com a abertura ao acaso, com a possibilidade de abri-los e lê-los a partir de qualquer página, projetos de livros absolutos que nunca se esgotariam, livros que se abrem a todas as *singultâneidades*.²⁷⁴ Roland Barthes, no célebre ensaio “A morte do autor”, afirmou que Mallarmé teria sido o primeiro a substituir o escritor, visto até então como uma espécie de proprietário da linguagem e de seu sentido, pela linguagem nela mesma. Neste caso, “É a linguagem que fala, não o autor”.²⁷⁵ Desse modo, quem passa a assumir um papel de destaque na relação de leitura é o leitor – assim como Hélio e Lygia ‘transformam’ o espectador em participador, o tipo de leitor que se tem aqui também poderia ser visto como um leitor-participador. Escreveu Barthes:

Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de

²⁷¹ OITICICA, Hélio. “Vendo um filme de Hitchcock, ‘Under Capricorn’”.

²⁷² Feitas em parceria com o cineasta Neville de Almeida.

²⁷³ PHO #1387.

²⁷⁴ Impossível não lembrar, por essa ‘categoria’, de Julio Cortázar com *Rayuela* [O jogo da amarelinha], publicado em 1963.

²⁷⁵ BARTHES, Roland. *A morte do autor*, 1988.

colocar a própria língua no lugar daquele que dela era até então considerado proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista –, atingir esse ponto onde só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, como se verá, devolver ao leitor o seu lugar)”²⁷⁶.

A escritura de Mallarmé seria, então, uma espécie de *performance* da linguagem e – a exemplo do que Hélio fala sobre o poema de Haroldo, que seria melhor cantá-lo, do que o ler – foi entendido por Blanchot como música para os olhos. Assim, o ritmo dessas escrituras seria crucial para a leitura, pois abriria a linguagem ao “devir rítmico, que é o movimento puro das relações.”²⁷⁷ As *Galáxias* de Haroldo de Campos também se abrem ao devir rítmico, valorizando o leitor e a colocação da obra em movimento, como ele explica em conversa, gravada em 1971, com Hélio Oiticica:

eu queria dizer aqui uma coisa pro Hélio, sobre o trabalho que estou fazendo há alguns anos, desde 63, e cuja primeira parte já foi publicada, na revista *Invenção* nos números 4 e 5, 64/65, que têm esse título, *livro de ensaios: galáxias*, e que é um texto que está previsto, em elaboração, que eu já tenho umas 50 páginas escritas, e cada página pra ser lida, numa audição que farei oportunamente, vou fazer um projeto gráfico, e você então recebe aquelas páginas, como estão ligadas, juntas, não é um livro comum, mas elas estão juntas e organizadas de uma certa maneira, e o leitor pode começar a leitura do ponto que queira, pode ler o pedaço que quer, e cada página tem uma vértebra semântica, que é a idéia da viagem, que no livro diriam-se viagens, e em torno disso se constelam exemplos da vida cotidiana, coisa lida, fragmentos de leitura, em total liberdade; é um trabalho muito constante, muito intenso sobre o problema da linguagem; cada palavra do texto é trabalhada assim, do ponto

²⁷⁶ Ibidem, p.66.

²⁷⁷ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p.331.

de vista sonoro, do entrechoque de sons, da paródia, do uso de vários idiomas, lentamente trabalhado, de modo que cada página dessas equivale a um verdadeiro poema [...]²⁷⁸

Vemos, então, o projeto das *Galáxias* como um conglomerado de páginas, sem numeração, blocos-fragmentos de textos e palavras que formam uma constelação, a qual permite que se juntem elementos heterogêneos, que permitem infinitas configurações; performance da linguagem, enfim, como disse Barthes. Hélio também definiria seu projeto de livro *Newyorkaises* como um *conglomerado*: “Nesse meu negócio do conglomerado, quer dizer, é um livro que não é livro, é conglomerado. Nele, em vez de ter seções ou partes de um livro, eu chamo blocos [...]”²⁷⁹. As escrituras de Haroldo, Hélio e Mallarmé se abrem ao acaso e às intermitências; diria Walter Benjamin que “a intermitência faz com que cada olhar se lance no espaço e descubra uma nova constelação.”²⁸⁰ A cada vez que esses textos são lidos, abrem-se à possibilidade de formar novas constelações, o que abandona a leitura feita de forma linear e multiplica espaços a partir de novas relações de movimento que são estabelecidas entre as palavras, os fragmentos, os sons e seus entrechoques. A cada leitura, um novo *lance de dados*, uma nova viagem, uma outra vértebra semântica, impedindo que a língua-linguagem se torne “água-parada” como escreveu Hélio a Haroldo. Em texto de 1968, Oiticica define a palavra como “o que se vê, ouve-se, grita-se, cantata-se, catarsis-se”²⁸¹.

Sobre a importância do acaso, descoberta por Hélio a partir de Mallarmé, escreveu em texto a respeito das *Cosmococas* que “o lance de dados de Mallarmé colocou em cheque a obra: não é obra nem não-obra. É uma coisa nova. É UMA COISA NOVA!” A escrita de Hélio também não é obra nem não-obra, também é coisa nova, e, mais, pode ser lida como um grito²⁸² por algo novo – o grito seria uma manifestação antes da linguagem verbal, uma manifestação do corpo²⁸³ que possibilitasse novas maneiras de vê-lo e de senti-lo para além da determinação

²⁷⁸ PHO #0396/71.

²⁷⁹ OITICICA, Hélio. Entrevistado por Jary Cardoso. In: *Encontros / Hélio Oiticica*, p. 205.

²⁸⁰ BENJAMIN, Walter. apud ANTELO, Raúl. *Ausências*, 2009, p. 94.

²⁸¹ *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974*, p. 55.

²⁸² Na escrita, principalmente na linguagem da internet, escrever em caixa alta é interpretado como um grito de quem escreve.

²⁸³ Cfr.: CARVALHO, Flávio de. Notas para reconstrução de um mundo perdido. *O Grito Lancinante*, 1956.

biológica: a escrita de Hélio, então, como o retorno a um pensamento selvagem. Explicado por Eduardo Viveiros de Castro, “o pensamento selvagem não é o pensamento dos selvagens, mas a potência selvagem de todo pensamento enquanto/onde este não é domesticado em vista de um rendimento.”²⁸⁴ Também *O inferno de Wall Street* de Sousândrade teria sido feito com gritos, revelando um estranhamento que não entraria na lógica da comunicação, mas, antes, seria da ordem da desarticulação da linguagem e do discurso, como podemos ver nas últimas sentenças do poema:

— Bear. . . Bear é ber'beri, Bear. . . Bear. . .
 == Mammumma, mammumma, Mammão !
 —Bear. . . Bear. . . ber'. . . Pegásus. . .
 Parnasus. . .
 == Mammumma, mammumma, Mammão.²⁸⁵

Por isso a *escrita subterrânea* de Hélio é capaz de inventar uma nova linguagem que é grito e que, como a de Sousândrade, não poderia ser simbolizada. *Grito-afirmação*²⁸⁶ que está inscrito tanto no *corpus* quanto nos corpos, manifesta-se no corpo para poder atingir o corpo do outro; *grito-multidão*, que seria uma *multivocalização*, como escreveu²⁸⁷ Hélio a respeito da música “Gimme Shelter”, dos Rolling Stones.²⁸⁸ Sua escrita é também multivocalização e grito-coletivo que formam uma espécie de hipertexto, que, com sua linguagem babélica, vai formando estruturas labirínticas de pensamento, indicando caminhos e

²⁸⁴ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O intempestivo, ainda”, 2011, p. 317.

²⁸⁵ SOUSÂNDRADE, Joaquim de. “O Inferno de Wall Street”, 1982.

²⁸⁶ PHO #0511/71.

²⁸⁷ PHO #0316/73 - 6/13.

²⁸⁸ Essa música, aliás, teria sido o ponto de partida para proposição *Mundo-abrigo*, pensada e escrita por Hélio em 1973 – a imagem da banda, inclusive, aparece em foto colada no *Diajornálio*. Composta por Keith Richards e Mick Jagger durante a guerra do Vietnã, a música revela imagens de violência. A letra da canção canta, em forma de protesto, que a guerra, aparentemente distante, estaria próxima ao ponto de ameaçar a vida; toda e qualquer vida, portanto, a guerra deve ser entendida como um acontecimento global. Em *Lógica do sentido*, Deleuze se pergunta: “Qual guerra não é assunto privado, inversamente qual o ferimento não é de guerra e oriundo da sociedade inteira?” Ainda em *mondo-abrigo*, Hélio fala da ameaça da guerra, como que concordando com Deleuze e com a música “Gimme Shelter”: “[a guerra] não ameaça ‘uma vida’: ‘a minha’: autobiograficamente como situação especial relatada: ameaça LIFE em geral: a vida children coletiva”. Assim como o artista falara que seus *Parangolés* são um grito de guerra, também a música dos Stones e a proposição *mondo-abrigo* podem ser entendidas como um *grito-coletivo*. PHO #0194/73.

descaminhos, onde possamos nos perder, por meio de sua escritura-montagem que remete a técnicas cinematográficas. Um labirinto de escrituras que forma uma espécie de organismo vivo com seus blocos-fragmentos que, permitindo infinitas configurações por sua flexibilidade arquitetônica e comportamental, são capazes de construir outros mundos; labirintos que criam, ainda, um tempo virtual no qual coexistem Nietzsche, Mallarmé, Sousândrade, Haroldo e Augusto de Campos e tantos outros. Como escreve Hélio, suas novas proposições de mundo “não excluem -> dirigem-se ao q é vida”.

4.3 Entre a violência e a intimidade; entre a identificação e a alteridade

Waly Salomão definiu a relação entre Hélio Oiticica e Lygia Clark como “diálogo profundo levado até o fim. [...] um diálogo devorador”²⁸⁹. Diálogo que, devido a distância, precisou ser feito em grande parte por meio da troca de correspondências. As cartas como que se tornavam a presença do amigo diante de sua ausência física. Como bem escreveu Lygia:

Você nem imagina a alegria que senti pois uma carta é sempre um pedaço da pessoa, e a gente que está longe lê uma, duas, três vezes tal a fome, que é a saudade, que a gente tem dos amigos! Acho que virei até antropófaga. Tenho vontade de *comer* todo mundo que amo e que se ache aí...

Os diálogos devoradores, antropofágicos, das correspondências trocadas como se, pelo trabalho das mãos desenhando as letras no papel ou batendo as teclas da máquina de escrever, o corpo do outro se fizesse presente com a chegada dos envelopes, se intensificando a cada leitura e releitura das palavras do outro, tal era a necessidade, a fome de intimidade, de contato, de afeto. A intimidade, assim, é sempre intimidade com o outro, intimidades entre intimidades, que se afirmam cada vez mais no movimento de pôr fora, fora de si, fora de tudo. Escreveu Jean-Luc Nancy, a respeito da intimidade:

O íntimo, superlativo do “interior” [...], é um superlativo que, por si mesmo, refere-se sempre a um comparativo: porque estou no máximo da interioridade, o mais próximo de “mim mesmo”, ou, ainda, o mais próximo e também no mais secreto, “desse mundo”, “da terra”, toco ainda mais: aquilo que, desde tal momento, toca-me a partir de um fora [*ailleurs*] que posso de modo indiferente considerar como “em” mim ou “fora” de mim, como neste mundo ou fora dele, uma vez que toco o limite. Ora, tocar o limite é também passá-lo, inevitavelmente. E só o passo tocando em um outro – outra pessoa, outro ente, outro vivente, e mesmo a pedra dura, cuja resistência opaca leva-me para mais longe fora de mim.

Por essas espécies de *hypomnematas* a dois, como procuramos definir as cartas de Hélio e Lygia, pela construção de si mesmo ao

²⁸⁹ SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?*, 2003, p. 82

construir suas proposições artísticas, ou seja, tornando-se cada vez mais próximos de um si mesmo, é que eles podem tocar esse limite, ultrapassá-lo e chegar a tocar o outro, em movimentos infinitos e não lineares de construção de si e construção de mundos. Ou seja, a intimidade como o mais profundo de si que é atravessado pelo fora, pelo completamente outro.

Essa construção de si mesmo nas cartas, aparece muitas vezes romantizada, e Hélio e Lygia acabaram criando uma espécie de mitologia em torno de si mesmos por essa tomada da palavra. Em carta que escreve em 1959, tendo como destinatário “imaginário” Piet Mondrian²⁹⁰, Lygia fala de sua solidão como artista:

Hoje me sinto mais solitária que ontem. Senti uma enorme necessidade de olhar o teu trabalho, velho também solitário. Dei com você numa foto fabulosa e senti como se você estivesse comigo e com isto já não me senti tão só. Talvez amanhã possa dar também de meus olhos, de minha solidão e de minha teimosia a alguém que será um artista como eu ou talvez ainda mais, como você. Não sei para que você trabalha. Se eu trabalho, Mondrian, é para antes de mais nada me realizar no mais alto sentido ético-religioso.[...] Mondrian, um segredo que vou te contar: às vezes, eu me sinto tão desesperada, porque no momento em que “checo” a solidão, o frio, o “medo do medo” me envolve com todos os seus braços e procuram fechar este novo tempo que desabrocha na minha forma interior, amassando pétalas frescas e delicadas que levarão novo tempo para se abrirem como se abre um olho devagar, depois de ter levado um bom murro. Mondrian, de sua força pode me servir, seria como o bife cru colocado neste olho sofrido para que ele veja o mais depressa possível e possa encarar esta realidade às vezes tão insuportável – “o artista é um solitário”. Não importam filhos, pois dentro dele ele vive só. Ele nasce dentro dele, parto difícil a cada minuto, só irremediavelmente só.²⁹¹

²⁹⁰O pintor modernista, que foi um dos criadores do Neoplasticismo e colaborou com a pintura concreta, falecera em 1944.

²⁹¹ CLARK, Lygia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*, 2009, p. 46-49.

Para Lygia Clark, o artista viveria só dentro dele mesmo, e seria nesse interior que ocorreria o processo de gestação de uma nova obra, uma nova realidade sensível, que seria a manifestação da vida em suas potências de diferenciação. Lygia, no processo de engolir e vomitar, fecundar e parir, propõe suas obras a fim de realizar-se; obra e pessoa se fariam simultaneamente. Lygia nos faz acreditar que suas crises seriam sua “pedra-de-toque”, a experiência daquilo que Lygia chamaria de “vazio-pleno da existência”: uma espécie de vazio constitutivo da artista que vai se tornando pleno na medida em que se inicia o processo de fecundação de uma nova obra. O processo de tomada de consciência desse vazio e dessa solidão seriam, para ela, violentos e aterrorizantes, mas nem por isso a artista deixaria de enfrentá-los:

Tenho pavor do espaço, mas sei também que através dele me reconstruo. O seu sentido prático sempre me falta nas crises pois a primeira coisa que sinto é a falta de percepção dos planos e perco o equilíbrio físico. Brinco com ele de perde-ganha e jogamos a partida do gato e do rato. Ele me persegue me apavora e me destrói aparentemente e eu o domino e o reconstruo dentro de meu eu. Cada vez que, através do inconsciente, começa a aparecer algo novo, eu levo uma rasteira pois esse tempo-espaço novo adquirido já não serve mais. É preciso se morrer mesmo integralmente e deixar o novo nascer com todas as implicações terríveis do “sentimento de perda” da falta de equilíbrio interior, do afastamento da realidade já adquirida; é o vazio vivido como tal, até o momento dele se transformar no vazio pleno, cheio de uma nova significação²⁹².

Assim, suas crises fundamentais poderiam ser entendidas como a vivência dessa passagem do “vazio vivido como tal” ao “vazio pleno, cheio de uma nova significação”. Mais que um simples movimento do exterior para a pele, para Lygia, o movimento artístico se trataria de “receber em bruto as percepções, vivê-las, elaborar-se através dos processos, regredindo e crescendo para fora, para o mundo.”²⁹³ Talvez por isso Lygia tenha se considerado uma artista solitária, por perceber que a experiência do vazio-pleno deveria ser incorporada em seu

²⁹²Manuscrito s/d, inédito (in Arquivo Lygia Clark do Centro de Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro).

²⁹³CLARK, Lygia. “Da supressão do objeto (anotações)”, in catálogo Tapiès, op.cit; p.264.

trabalho para que o experimentar possa ser realmente vivido e produzido como obra de arte. Suas proposições artísticas estão sempre interligadas, emaranhadas com a reinvenção de sua própria existência; e isso aconteceu também com diversos artistas de sua época, como o próprio Hélio, mas, o que a diferenciaria fora a insistência, em sua obra, para que o vazio-pleno fosse incorporado na subjetividade do participante-espectador, pois sem ele a ligação entre arte e vida não seria possível. Assim, Lygia fala que, para ela, os grupos não interessam, a não ser na medida de suas proposições coletivas: “O meu grupo são as pessoas que aparecem quando faço um espetáculo e é todo aquele que participa e aquele que também não participa”.²⁹⁴ Talvez por isso Lygia tenha se mudado para Paris, onde teria mais liberdade tanto para criar – tendo em mente a situação do Brasil de 1964 a 1968, quando ela se muda em definitivo – quanto para poder ficar sozinha. Lygia diz, em carta a Hélio, “que quando fico sozinha acho ótimo pois *preciso muito de minha solidão*. Talvez para compensar o que dou na comunicação que é paca e até já perdi a minha medida e sou a dos outros. Boa troca pois agora sou todos e não eu só.”²⁹⁵

Hélio Oiticica procurou se mostrar, a si e a sua construção como artista, como uma operação artística que se faria, de certo modo, mais social. Realmente esse caráter social da arte se fez presente em Hélio, principalmente após sua subida ao Morro da Mangueira, em 1964. No ensaio “A dança na minha experiência”, Hélio falou dessa descoberta:

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato [...] A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada [...] há como que uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato como ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma *força mítica interna individual e coletiva (em verdade não se pode estabelecer aí a separação)*. [...] A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes etc., seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. *Descobri aí a conexão entre o coletivo e a expressão individual* – o passo mais importante para tal – ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de

²⁹⁴ Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974, 11.8.1970, p. 169.

²⁹⁵ Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974, 20.5.1970, p. 157. Grifos do autor.

“camadas” sociais, para uma compreensão de uma totalidade. O condicionamento burguês a que eu estava submetido desde que nasci desfez-se como por encanto [...]Creio que a dinâmica das estruturas sociais revelaram-se aqui para mim na sua crudeza, na sua expressão mais imediata, advinda desse processo de descrédito nas chamadas “camadas” sociais; não que considere eu a sua existência, mas sim que para mim se tornaram como que esquemáticas, artificiais, como se, de repente, visse eu de uma altura superior o seu mapa, o seu esquema, “fora” delas – a marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim – seria a total “falta de lugar social”, ao mesmo tempo que a descoberta do meu “lugar individual” como homem total no mundo, como “ser social” no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou “elite”, nem mesmo na elite artística marginal[...] o processo aí é mais profundo: é um processo na sociedade como um todo, na vida prática, no mundo objetivo de ser, na vivência subjetiva [...]²⁹⁶

O corpo que dança seria, então, um corpo coletivo. E por meio dessa nova percepção, Hélio entendeu que teria conseguido sair do condicionamento burguês, ao qual sentia-se atado, para, então, ocupar um novo lugar na sociedade, que seria, para ele, a “total falta de lugar social”, o que, talvez, tenha aberto para ele a questão de um lugar que estaria à margem da sociedade, o artista, assim, queria ser visto como um ser marginal. Em carta a Lygia, Hélio explica como surgira essa questão:

[...] larguei aquela bosta de emprego, único laço real que possuía com a sociedade “normal” que é a nossa: entrei em crise que me foi ultraprodutiva [...]. Isso foi bom para quebrar o cerco burguês ou pequeno-burguês em que me encontrava, não por mim mas por uma série de condicionamentos: agora, lendo *Eros e civilização* de Marcuse, vejo que tinha razão [...]. Hoje, recuso-me a qualquer prejuízo de ordem condicionante: faço o que quero e minha tolerância vai a todos os limites, a

²⁹⁶ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986, p. 73-74. Grifos nossos.

não ser o da ameaça física direta: manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação²⁹⁷.

Para Hélio, no momento histórico e artístico que era vivido no Brasil, era caríssimo posicionar-se como marginal, isso de certa forma queria dizer que Hélio não se encaixa em categorias de direita, esquerda, esquerda-festiva ou qualquer que fosse a classificação. Hélio, cujo avô²⁹⁸ era anarquista, sentia a necessidade de se posicionar de algum modo, e, escolhendo o lugar de marginal, ele negaria todas as palavras de ordem, e como que inauguraria um novo lugar – um não lugar – no qual estariam abertas todas as possibilidades e no qual não haveria divisões sociais.

Mesmo Lygia estando na Paris pós-maio de 1968, data importantíssima para os movimentos contraculturais, ela pareceu não compreender quando Hélio se colocou como marginal:

Fez muito bem em largar esse emprego mas quanto a sua marginalização não estou de acordo. Isso não é só para você: acho e ando impressionada e também muito chateada pois jamais o artista esteve tão pouco alienado da realidade como agora. Ao contrário, ele está absolutamente integrado na vida, muito bem assentado numa confortável cadeira, ao contrário de outra espécie de juventude que tem hoje a mesma atitude existencial que ele mas que não tem o interesse dele em viver a vida nos momentos como realização total na imanência do mesmo e nem de propor essa imanência ao outro. É essa juventude hoje que está no mesmo papel do artista de outrora, marginalizado pra valer! Achar ainda que és um marginal porque vive à margem de uma sociedade caduca podre é ainda um conceito burguês²⁹⁹.

²⁹⁷ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, 15.10.1968, p. 45.

²⁹⁸ Hélio é neto de José Oiticica, autor do livro *A doutrina anarquista ao alcance de todos*, escrito em 1925 e publicado em forma de folhetim pelo jornal *Ação Direta* em 1947.

²⁹⁹ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, 26.10.1968, p. 58.

Talvez Lygia, longe da política conservadora que estava em exercício no Brasil, pensava o “colocar-se à margem” como colocar-se fora da sociedade, em um lugar de alienação e de não envolvimento com o mundo. Mas, para quem vivia no Brasil, marginal talvez seria a única posição descondicionante e capaz de desestabilizar as ordens vigentes no país. Em resposta, Hélio tenta elucidar a questão para a amiga:

Politicamente, a meu ver, é ter-se consciência disso mas não aceitá-la como uma fatalidade e sim de modo crítico, ao menos tentar a modificação dessa estrutura pré-imperialista pensando numa outra que não tenha que ser fatalmente capitalista-imperialista. Para mim, não basta essa constatação mas também o sonho de um novo mundo para que o futuro não seja a repetição deste ou pior que este. Para Marcuse, os artistas, filósofos, etc. são os que têm consciência disso ou “agem marginalmente” pois não possuem “classe” social definida, mas são o que ele chama de “desclassificados”, e é nisso que se identificam com o marginal, isto é, com aqueles que exercem atividades marginais ao trabalho produtivo alienante: o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, criativo, e não alienante como os que existem em geral numa sociedade capitalista. Quando digo “posição à margem” quero algo semelhante a esse conceito marcuseano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças da repressão, que além da repressão natural, individual, inerente à psichê de cada um, são a “mais-repressão” e tudo o que envolve a necessidade da manutenção dessa mais-repressão³⁰⁰.

Colocar-se como marginal no Brasil de 1968 pareceu ser crucial para Hélio Oiticica no momento em que a sociedade estava baseada nos valores de produtividade e de estabilidade, uma escolha que compreendia sua posição política anarquista e não partidária e que

³⁰⁰ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, 8.11.1968, p. 74-75.

colocaria o artista à frente de sua posição criadora, não institucionalizada. Hélio Oiticica, colocando-se como artista marginal, não apenas negou a política que era feita no país, mas tentou criar novos modos de se fazer política, unindo cada vez mais arte e vida. Lygia falava de seu lugar de artista como um lugar privilegiado justamente por perceber essa integração arte-vida, e, por meio das proposições, poder abrir essa possibilidade aos espectadores: “O que me angustia profundamente não é nem você nem eu nem gente como nós. É me saber situada, integrada numa situação privilegiada, mas perceber que para outros o mundo ainda não cavou o seu lugar³⁰¹”. Hélio, na situação de censura e de perseguições políticas que o Brasil enfrentava, não poderia se considerar um privilegiado, mas colocar-se à margem da sociedade, em um lugar no qual não haveria institucionalizações e no qual se poderia buscar certa liberdade, era a maneira não só de cavar seu lugar no mundo, mas, antes, era a maneira de poder criar novos mundos.

Lygia procurando colocar-se como artista solitária, e Hélio, como artista marginal nos mostram alguns modos pelos quais essas escritas de si tentam construir ou desconstruir origens e processos de legitimação de si e de seus discursos. Diante dessas escritas excessivas de si, devemos tomar cuidado, como alertou Flora Süssekind, para não conceber esses escritos autobiográficos como *hagiografias*, como iluminações de escritores “santificados”, não nos deixar ofuscar, então, diante das luzes do espetáculo contemporâneo do autor. Por isso mesmo é importante fazer uma leitura vestigial desses processos autobiográficos e pensar, com Diana Kingler, o valor biográfico como uma *sobrevivência* que, segundo a autora: “permite situar a problemática da autonomia ou da pós-autonomia, se é que realmente existe tal coisa, já não em termos de pura negatividade nem no oposto fim dos valores literários, mas pensar o texto em sua transitividade, em sua abertura – ética – para o outro.”³⁰²

Lembremos que, ao analisar essas escritas de si em forma de cartas, devemos levar em conta que elas são, em primeiro lugar, escritas endereçadas a um outro, o qual também estaria escrito nesses textos. Ao mesmo tempo, então, em que o *eu* de cada um se mostra ao outro, ocorre uma espécie de desconstrução das tentativas de construção de si; ou seja, ao mesmo tempo em que essas escritas de si se colocam como vontade de criar uma identidade, deslocam a fixidez da imagem do *eu*, especialmente pelo caráter de *relação* dessas construções de

³⁰¹ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, 26.10.1968, p. 58

³⁰² KLINGER, Diana. In: *Revista Outra travessia* n.14, p. 32.

subjetividades³⁰³. Luciana di Leone diz que “a autobiografia, ou melhor, o dado autobiográfico só adquire um sentido poético se for oferecido ao diálogo, não como um dado pronto de uma intimidade alheia, mas como uma pergunta que será replicada”³⁰⁴. As perguntas a serem replicadas, aparecem a todo momento nas correspondências de Hélio e Lygia: ao enviar um poema junto com a carta, Hélio pede à amiga “diga-me se gosta”; Lygia, quando desenvolve nova concepção de arte, também solicita uma resposta “Diga-me na próxima carta o que achas disto pois talvez possas me dar algo que talvez ainda não tenha percebido...”. Só assim, por meio desse intenso e constante diálogo haveria, ainda segundo Luciana, uma “expansão dos limites do literário através da performance de relações afetivas e transitivas”³⁰⁵. É no espaço dessa relação da performance de relações afetivas e transitivas, que se dá o contato com o outro; mas não para capturá-lo, significá-lo ou representá-lo, antes para que se possa ser outro. As proposições de Hélio e Lygia, que aparecem em suas escritas de si, podem ser vistas como um espaço do devir, em que as coisas ainda não são, mas estão no seu vir a ser. O que interessa nesse contato com o outro em toda sua singularidade é a instabilidade, a desterritorialização, o contágio, o devir: a indefinição de fronteiras entre o eu e o outro, entre sujeito e objeto. O mesmo se perde para tornar-se outro, transforma-se constantemente, a cada proposição. É por isso que, para ler os rastros desses artistas, seria preciso se lançar na errância dessas e nessas linguagens desde o seu fora; isto é questionar a todo o tempo o estatuto e a lei de toda escrita de si. Em outras palavras: deixar de lado a leitura ingênua que veria nas autobiografias condições de verdade; e ver, então, nessas escritas de si, formas de entendê-las e de as ler como uma *contiguidade* e como posições diante da vida.

A escritura de Hélio e Lygia carregam em si um risco que é capaz de cortar, romper e perfurar a linguagem a ponto de esvaziar seus corpos e de fazer deslizar as marcas de suas identidades, pois trazem em si a marca, a assinatura de um outro. Hélio e Lygia, em suas correspondências, acolhem um ao outro em suas linguagens, em suas proposições artísticas, em suas autoconstruções, numa tensão constante entre identificação e alteridade, entre violência e intimidade. As cartas retratam um desentendimento entre os amigos, após encontro dos dois

³⁰³ Cfr.: Klinger, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, 2007.

³⁰⁴ DI LEONE, Luciana. *De trânsitos e afetos: alguma poesia argentina e brasileira do presente*, 2011, p. 184.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 56.

em Paris, onde foram juntos visitar o pintor argentino Le Parc. Após o encontro, Hélio escreveu para Lygia em 7 de junho de 1969:

[...] como deveria saber sempre procurei ajudar na compreensão de seu trabalho (artigos, conferências etc.) muitas vezes botando até de lado outras coisas. Você, pelo que vi aí em Paris, não acha o mesmo. Aquele dia, depois que saí da casa do Le Parc, chegara mesmo à conclusão de que seria impossível ter alguma ligação de amizade como antes, com você. Depois, pensando, vi que são cúmulos de mal entendidos, desconfianças, competição pueril, toda sorte de argumento muito pequeno [...] Pensei em coisas que acho importante dizer aqui para aclarar de uma vez tudo isso: esse negócio de sempre comparar meu trabalho com o seu, tentando *diminuir o sentido profundo do meu*, me irrita e na realidade não existe: no meu trabalho posso estabelecer relações *a posteriori* ou não com o seu, mas nada devo a ele, nada devo a *ninguém* – sei o que faço e penso, por isso há anos escrevo para deixar tudo claro, por isso também não posso admitir e aceitar toda sorte de *interpretação diminutiva* que queiram fazer [...] ³⁰⁶

Lygia responde de Paris, no dia 10 de junho de 1969:

Nunca tentei rebaixar seu trabalho pois se não te achasse importante não faria *nada* que pudesse ajudá-lo como tenho feito *sempre que posso*. Se procurei deixar claro a diferença entre nós dois é porque acho importante que, embora façamos coisas parecidas, tenhamos uma diversidade de pensamento. Aliás isso sempre foi a minha posição ao discutir com Pedrosa ou Clay ou mesmo com você. Se você se sente diminuído com isso, *não transfira para mim seu problema*. Quanto ao terreno fofoca, paranóia, vedetismo, etc., etc., nada disso é comigo e torno a te dizer: se te falei aqui claro todas as vezes que foi necessário, é que sempre digo a você, na frente, o que acho, dado o respeito que tenho por você [...] ³⁰⁷

³⁰⁶ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, p. 101.

³⁰⁷ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, p. 107.

Não se sabe exatamente o que aconteceu, mas pareceu haver uma preocupação, por parte dos dois lados, de diferenciar suas proposições artísticas. A partir desse desentendimento, que logo nas próximas cartas é superado, Hélio e Lygia parecem distanciar cada vez mais seus caminhos como artistas, embora, ao mesmo tempo, a amizade e a intimidade entre eles continue intensa. Lygia, cinco anos após a briga entre os amigos, em carta de 1974 – ou seja, já no último ano das correspondências reunidas no livro organizado por Luciano Figueiredo – escreveu a Hélio:

Fiquei muito comovida quanto à outra parte em que você me cita no seu xérox. Acho que a nossa ‘separação’ foi importantíssima para ambos. Depois do começo do seu *Parangolé* e do meu sobre o corpo, pela primeira vez acho que você me dá uma autonomia que no fundo é a sua própria.³⁰⁸

Ora, mas dar a autonomia a alguém também não seria uma espécie de violência? Como é possível dar a autonomia a alguém, sem, ao mesmo tempo, acabar com a autonomia? Talvez o que eles estivessem querendo mostrar, com essa separação de que fala Lygia, seria os caminhos diferentes que seus modos de fazer arte tomaram depois de tanto tempo tendo descobertas em comum, como a migração do plano para o espaço, a abertura da obra ao participante, a descoberta do corpo do outro como algo central para suas proposições etc. Apesar de suas trajetórias inicialmente apresentarem semelhanças, os rumos que suas proposições tomaram a partir dos anos 1970 não poderiam ser mais diversos: enquanto Hélio percorre o labirinto em busca uma arte que proporcionasse prazer aos participantes; Lygia buscaria uma espécie de salvação ao caminhar em labirintos da psicanálise. Escolhemos, então, algumas das proposições desses artistas a fim de mostrar também, para além das semelhanças, a disparidade entre suas linguagens: as proposições de Hélio que buscam uma dimensão de lazer; e as proposições de Lygia que buscam meios para a estruturação de si.

A partir do que Hélio Oiticica chama de *Crelazer*, foi desenvolvida por ele a busca de um “lazer não-repressivo”. Pela construção de espaços em que esse lazer fosse possível, como os *Penetráveis*, as *Cosmococas* e os *Ninhos* e com seu conceito de *mun-do-abrigo*, Hélio pretendia inventar “o mundo que cria no nosso lazer, em tôrno dêle, não como fuga mas como ápice dos desejos humanos [...]”

³⁰⁸ Lygia Clark - Hélio Oiticica: *Cartas, 1964 – 1974*, 6.11.1974, p.251-252.

espaço-casa que propõe um novo mundo-lazer”; a busca de um “ninho-lazer, onde a idéia do crelazer promete erguer um mundo onde eu, você, nós, cada qual é a célula-mater.”³⁰⁹ Uma certa dimensão política fez-se presente em Hélio principalmente em sua busca de unir pensamento e ação; diz o artista que o “participar político é participar na vida: ser politicamente vivo é estar vivo: aspirar à felicidade: a não-utopia – [...] – pegar nas armas, tirar as amarras, limpar o lugar, o lazer, o prazer de se cuspir nas medalhas”.

A dimensão da felicidade, do *joy* como escreveu Hélio frequentemente, também pode ser vista em sua trajetória artística por meio das experiências com drogas como a maconha e a cocaína com o objetivo, acreditamos, de instensificar os sentidos, buscando a dilatação da consciência. Como escreveu Hélio, a respeito dos chamados *BLOCO-EXPERIÊNCIA in COSMOCOCA – Programa in progress*:

o JOY ZARATRUSTIANO proposto por NIETZSCHE: NEVILLE ao inventar COSMOCOCA: nome-mundo: propôs não um ‘ponto de vista’ mas um programa de INVENÇÃO-MUNDO: quanto à minha experiência [...] foi concretização de MUNDO-INVENÇÃO q me modificou vida e comportamento e conduziu à multiplicidade de propostas q iniciara nesses anos-obra a consequências radicais e maiores: COSMOCOCA ou A CONTIGUIDADE DOS NÍVEIS-MUNDO EXPERIMENTAIS: não se trata de fazer da COCA o absoluto místico-deificado q vestiu o LSD: COCAÍNA □ nem tóxico nem água □ a própria idéia de alucinogenar para a “expansão da consciência”³¹⁰

As *Cosmococas* deveriam ser, para Hélio, experiências de *joyfull* que pretendia retirar o espectador da dormência espetacular³¹¹. O artista

³⁰⁹ PHO #0305/69.

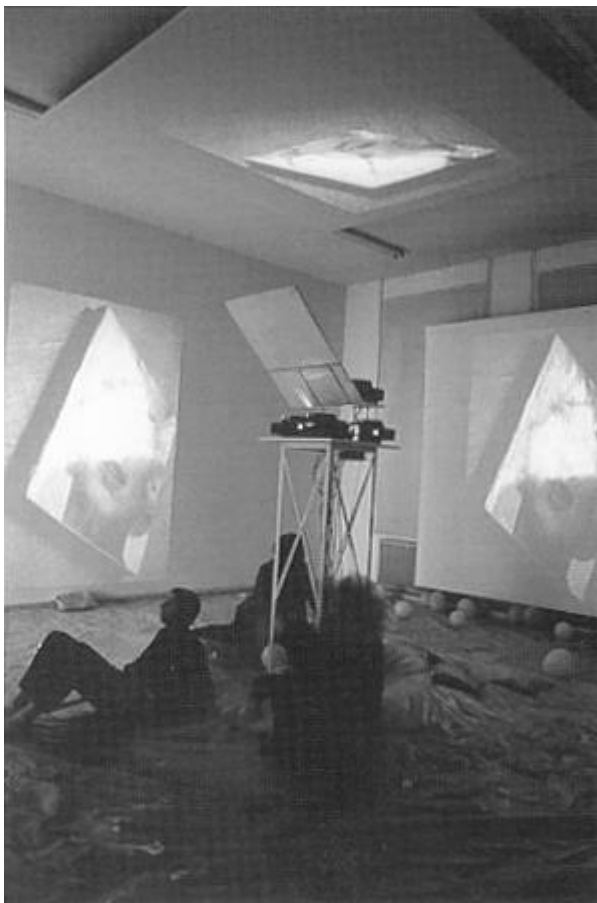
³¹⁰ PHO # 0301/74.

³¹¹ Por isso são definidas por ele como *quase-cinemas*. Cada *bloco-experiência* se realizava em uma sala, um ambiente fechado no qual há projeção de slides, trilhas sonoras de diferentes artistas e diversos objetos sensoriais feitos para, justamente, vivenciar a obra de arte. Pela escolha das imagens e pela escolha de elas serem mostradas em *slides*, ou seja, imagens paradas, fragmentos de imagens, Hélio e Neville criaram o *quase-cinema*, que pretendia questionar a linguagem cinematográfica, mostrando que, no contexto do cinema de espectador-espetáculo, a relação de quem assiste é de pura passividade. No

falava de sua obra como um “núcleo-motor” da atividade criativa. Ou seja, a atividade criativa não estava somente do lado dos artistas, mas deveria também ser colocada em prática pelo participante das suas proposições. A vivência de suas proposições, deveriam ser um espaço-tempo de prazer³¹², de diversão e não apenas de produção. E nenhum lugar melhor para experimentar esse prazer do que esses ambientes com caráter tão libertário, espaços que são indefinidos: não são cinema, não são fotografias, não são puras performances, mas que, ao mesmo tempo, podem ser tudo isso; um espaço em que, justamente por essa característica híbrida, tudo é potência, todas as possibilidades estão abertas para experimentar a obra, para jogar com as proposições dos artistas.

cinema, o espectador é como que apagado de sua própria existência para, então, experimentar a vivência de outro, a experiência que está sendo mostrada no espetáculo. Ao projetar as sequências de imagens paradas – que, justamente por serem uma sequência, confere movimento às fotografias ao mesmo tempo em que imobiliza a imagem em movimento do cinema – não só em um espaço de uma parede, mas em todas as paredes do ambiente, o espectador-participador é colocado dentro da imagem, ao se movimentar pela sala, muitas vezes a imagem acaba sempre projetada no próprio corpo do espectador-participador, fazendo com que ele se sinta parte da obra, parte do ambiente. Para subverter a passividade do espectador, ele é convidado a participar das obras, seja deitando nas redes penduradas, seja deitando nos colchonetes, seja lixando a unha, brincando com balões de ar ou mergulhando na piscina – essa última é como uma radicalização da proposta, um verdadeiro mergulho na imagem, e, de acordo com os movimentos de quem está na piscina, que criam os movimentos na água, a luz da sala muda e mudam também as luzes e as imagens projetadas nos corpos que, por estarem na piscina, estão ainda mais expostos, quase nus. Os ambientes criados por Hélio Oiticica e Neville d’Almeida criam questionamentos sociológicos, com a questão das figuras pop, da sociedade de consumo, da cocaína, da cultura e da contracultura americana postas ao lado de músicas brasileiras, como Luiz Gonzaga, e de elementos da cultura brasileira, como a rede de descanso.

³¹² Como uma volta à dimensão da felicidade do *happening*, de que falamos no primeiro capítulo.



Ambiente de uma das *Cosmococas quase-cinema*

Lygia Clark, a partir de suas experiências em Paris com alunos da Sorbonne, onde lecionou, e das sessões com o psicanalista Fedida, desenvolveu um trabalho que ela classifica como “de fronteira: é impossível defini-lo com precisão. A partir de determinadas vivências, e de sua expressão verbal em grupo, chego às margens da psicanálise. Por isso [...] estou me analisando em profundidade com Pierre Fedida, cujo interesse pelo redescobrimento do corpo o aproxima de mim”³¹³. Nos anos 1970, o trabalho de Lygia caminha para a elaboração de si por meio da elaboração do outro nas vivências propostas por ela. A

³¹³ CLARK, Lygia, 1997, p.314.

radicalização dessa fronteira entre arte e psicanálise se daria na forma do que a artista chamou de *Estruturação do Selfie* – praticado de 1976 a 1988 –, a qual seria realizada por meio de *objetos relacionais*:

O “Objeto Relacional” não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos. Ele é alvo da carga afetiva agressiva e passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte do sujeito. A sensação corpórea propiciada pelo objeto é o ponto de partida para a produção fantasmática. O ‘objeto relacional’ tem especificidades físicas. Formalmente ele não tem analogia com o corpo (não é ilustrativo), mas cria com ele relações através de textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento (deslocamento do material diversificado que os preenche): ‘ele cria formas cujas texturas e metamorfoses contínuas engendram ritmos corolários aos ritmos sensuais que experimentamos na vida’. No momento em que o sujeito o manipula, criando relações de cheios e vazios, através de massas que fluem num processo incessante, a identidade com seu núcleo psicótico desencadeia-se na identidade processual do plasmar-se.

Lygia propõe verdadeiras sessões de terapia aos participantes e, inclusive, passa a chamá-los de *pacientes*. A investigação que a artista pretendeu seria com relação ao receptor e sua experiência corporal como fator necessário para a realização da obra, como já vinha acontecendo em uma série de trabalhos anteriores, como o *Caminhando*, a *Nostalgia do Corpo*, o labirinto *A casa é o corpo* e *Corpo Coletivo*. Percebemos pela descrição que fez Lygia dos *objetos relacionais* que eles eram feitos, em sua maioria, de materiais precários como sacos plásticos cheios de ar, de água ou de pedras; conchas; esponjas; almofadas etc. O que importaria, nessas proposições, seria a fusão dos materiais com o corpo de quem os experimenta, essa relação de corpos e a expressividade que os objetos suscitam em cada um se revelariam no espaço-tempo de realização da proposta. O que parece querer Lygia teria

sido promover sensações nas subjetividades dos participantes; pois era nessa articulação entre objeto relacional e corpo que a obra se realizaria. Lygia teria percebido, em sua trajetória, que, nas *artes plásticas* todas as fronteiras são dissolvidas.



Lygia Clark com o *Objeto Relacional* “Pedra e ar”

Entretanto, mesmo que por meios diferentes, mesmo que Lygia tenha abandonado o objeto de forma muito mais radical que Hélio, ambos queriam agir sobre o corpo do outro – seja pela dança, pelo jogo, pelo lazer, pela psicanálise, pela terapia – para que este fosse transformado pela experiência. Como escreveu Hélio:

O que procuro, e devemos todos procurar, deverá ser o estímulo vital para que este indivíduo seja levado a um pensamento (aqui comportamento) criador – o seu ato, subjetivo, o seu instante puro que quero fazer com que atinja, que seja um instante criador, livre (...): propor ao indivíduo que este crie vivências, que consiga ele libertar seus contrários, seus temores e anseios reprimidos. O psicanalista faz algo semelhante com seu paciente, mas sua proposição é exclusiva ao paciente que o procura. Para o artista

propositor o paciente não é aquele mas sim o mundo das individualidades ou seja, o homem.³¹⁴

A proposta de Hélio e Lygia era, então, de inventar, não apenas criar, mas propor a invenção de novas formas de arte, de formas de unir a arte à vida, a arte ao mundo e, claro, a arte ao corpo; ou seja, formas de criar novos mundos. Hélio defendia que tanto a ação de criar do artista quanto a ação de experimentar do espectador-participador deveriam estar permeadas pelo prazer e pela diversão. Lygia buscava se elaborar através da elaboração do outro, aproximando o fazer arte com a psicanálise. Ambos queriam inserir a dimensão do outro na arte, radicalizando as imagens e as linguagens para que o espectador-participador se sentisse, como queria Didi-Huberman, visto pelo que ele olha, tocado pela experiência da obra. Para Didi-Huberman:

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. [...] Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.³¹⁵

O vazio que é aberto pelo ato de ver, ao abrir-se em dois, é constituinte do sujeito, diz Didi-Huberman. Isso significa que o olhar é sempre exterior ao sujeito, que há sempre uma espécie de tensão entre o olho e o olhar. O lugar do olhar é, então, nessa diferença, nessa fissura, nessa não coincidência entre eu e outro, entre corpo e imagem. Ao olharmos um objeto, a imagem que vemos nos causa uma sensação qualquer, um desejo de algo que nos falta – que é mostrado pelo vazio aberto pelo ato de ver. Desse modo, o olhar nos questiona. Ao produzir desejo, as imagens que vemos – e que nos olham – nos abrem para o Outro, para o devir.

Todo instante do ato, para Hélio e Lygia, poderia ser visto como um instante de perigo, de inquietude, um ponto de suspensão (do eu e do outro) em que é possível perder-se. Colocar o espectador (e também se colocar) diante do vazio que nos olha. Diante do abismo, lançar o ‘eu’ para fora de si, travestir-se, abrir espaço para o devir. Possibilitar, pelas suas proposições, a criação de um novo mundo que sustente esse vazio (que nos constitui) e que aparece com o deslocamento de significantes e

³¹⁴ PHO #192-67.

³¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*, 2010, p. 29-31.

significados. Defender o que resta, o que sobra, o que sobrevive pela criação de diferenças, o corpo coletivo e o corpo individual, a fissura que permite que ambos sejam afirmados. Ao implicarem o sujeito, antes mero espectador, no ato de criação, seja na arte, no corpo ou na linguagem, sem comportamentos pré-determinados, Hélio e Lygia permitem o surgimento da diferença, que é uma proposta de luta, de movimento e de resistência. Deleuze, em *O ato de criação*³¹⁶, diz que criar é produzir diferença, e por meio dessa produção de singularidades – que era o que desejavam Lygia e Hélio – é que a criação torna-se o único ato de resistência capaz de resistir à morte.

Sabemos, então, que esses artistas trabalham sempre no limite, sempre nas bordas dos corpos e da linguagem, no espaço entre o eu e o Outro, tanto em suas proposições artísticas quanto em suas correspondências escritas de si. Lygia e Hélio como que seguem o que restou de uma linha *in-finita* que, como vimos com Nancy, seria o traço da escrita *excrita*: “num rasto infindavelmente quebrado, partilhado através da multidão dos corpos, linha de partilha com todos os seus lugares: pontos de tangência, contactos, intersecções, deslocações”³¹⁷. São esses pontos de contato que colocariam em jogo a identidade diante da alteridade, e a intimidade diante da violência dos deslocamentos. Deleuze nos diz que: “Desde que se pensa, se enfrenta necessariamente uma linha onde estão em jogo a vida e a morte, a razão e a loucura, e essa linha nos arrasta. [...] Creio que cavalgamos tais linhas cada vez que pesamos com suficiente vertigem ou que vivemos com bastante força.”³¹⁸ O autor nos alerta, ainda, para as armadilhas de se enfrentar a linha:

Sim, essa linha é mortal, violenta demais e demasiado rápida, arrastando-nos para uma atmosfera irrespirável. Ela destrói todo pensamento [...] Seria preciso ao mesmo tempo transpor a linha e torná-la vivível, praticável, pensável. Fazer dela tanto quanto possível, e pelo tempo que for possível, uma arte de viver. Como se salvar, como se conservar enquanto se enfrenta a linha? É então que aparece um tema frequente em Foucault: é preciso conseguir dobrar a linha, para constituir uma zona vivível onde seja

³¹⁶ DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*, 1999, p. 3.

³¹⁷ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*, p. 12-13.

³¹⁸ DELLEUZE, Gilles. *Conversações*, p. 133.

possível alojar-se, enfrentar, apoiar-se, respirar –
em suma, pensar.³¹⁹

Assim, para Deleuze, um meio possível de se salvar diante da linha seria preciso transpor a linha e torná-la, de alguma forma, um espaço vivível. Talvez o objetivo de Hélio e Lygia não fosse tanto o de conservar-se enquanto se enfrenta a linha, mas, mesmo assim, seria preciso, diante dessa zona de tensão, constituir um espaço no qual fosse possível pensar, trabalhar com essa linha para abrir possibilidades de descobrir, de inventar. João Cabral de Melo Neto, em seu texto sobre Joan Miró, nos fala de uma espécie de *linha-mola*, que poderia, aqui, ser vista como uma possibilidade de dobrá-la e desdobrá-la, fazendo com que a linha torne-se movimento, funcionando como uma espécie de trampolim que nos impulsionasse a buscar as bordas, os limites – entre o vazio e o cheio, entre o fragmento e o absoluto – que atravessam tanto o corpo como o *corpus* em suas infinitas possibilidades.

³¹⁹ Ibidem, p. 134.

5 À escuta ou diálogo de mãos

o táctil o dançável
o difícil
de se ler / legível
visibilia / invisibilia
o ouvível / o inaudito
a mão
o olho
a escuta
o pé
o nervo
o tendão)

o ar
lapidado: veja
como se junta esta palavra
a esta outra
linguagem: minha
consciência (um paralelograma
de forças não uma simples
equação a uma
única
incógnita): esta
linguagem se faz de ar
e corda vocal
a mão que intrinca o fio da
treliça / o fôlego
que junta esta àquela
voz: o ponto
de torção
trabalho diáfano mas que
se faz (perfaz) com os cinco
sentidos
 Haroldo de Campos

A escritura de Hélio e Lygia, como vimos, se posiciona na extremidade, na borda, no limite do pensamento; a escrita de um corpo que é *singular plural*, não é apenas seus próprios corpos; essa escritura-correspondência-diálogo é também um corpo presente “onde se

apresenta o Ausente por excelência.”³²⁰ Nessas relações de diálogo, as escritas são atravessadas não por um pensamento do corpo ou sobre o corpo, mas devem *tocar* no corpo, podendo, assim, escreverem os próprios corpos em suas estranhezas, em suas exterioridades. Tocar esses limites seria, então, se lançar na dissimetria do pensamento. É como se, por meio das cartas recebidas, um pudesse vislumbrar uma espécie de miragem do corpo do outro e se deixassem seduzir por eles à distância, tentando alcançá-los, a fim de *tocá-los* para que se possa produzir efeitos. Susana Scramim esclarece que:

O efeito num primeiro momento é um vestígio de um corpo sobre outro, é o estado de um corpo que sofreu a ação de outro corpo. Dessa forma, segundo Deleuze, Spinoza é o efeito uma “affectio”. As afecções são conhecidas pelas ideias que temos, pelas sensações ou percepções. Porém, essas afecções não são efeitos instantâneos de um corpo sobre outro, mas são, especialmente, efeitos sobre a própria duração. Deleuze dirá que esses efeitos pensados, enquanto duração, não podem mais ser chamados de afecções, mas antes devem ser pensados como “affectos” propriamente ditos, pois indicam que as durações constituem “passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro.”³²¹

Ora, esse efeito em forma de “affecto”, pensado enquanto a duração da leitura de uma carta, para pensarmos no que está em jogo neste trabalho, nos mostra que as percepções, as “variações contínuas de potência que vão de um estado a outro” não passariam, no fundo, de uma escuta. As correspondências, então, não seriam somente uma troca de mensagens entre Hélio e Lygia, mas atuam como uma espécie de jogo em que cada um é capaz de assumir posições ambivalentes. Ou seja, o diálogo que é promovido nas cartas seria uma maneira de fazer ressoar um outro mundo no mundo; um outro corpo no corpo em forma de “passagens, devires, ascensões e quedas”. Como procurou esclarecer

³²⁰NANCY, Jean-Luc. *Corpus*, p. 5.

³²¹ SCRAMIM, Susana. Historiar o presente: um problema metodológico. *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, ano 16, n. 18. Mar del Plata: 2007, p. 247 a 279. Cfr: “Spinoza e as três éticas” In: *Crítica e clínica*, São Paulo: Ed. 34, 1997.

Derrida, no livro *As margens da filosofia*, a sua ideia de *timpanizar* o ser: seria, para ele, fazê-lo ecoar sob diversos *martelos*.

Lembremos que, no francês, o verbo *entendre* está inscrito em um campo de ambiguidade, pois possui tanto o sentido de “escutar” e “ouvir”, quanto o de entendimento no sentido de “compreender”. Como explica Jean-Luc Nancy, em texto intitulado *À escuta*³²²: “‘Escutar’ [entendre] também quer dizer ‘compreender’, como se ‘escutar’ [entendre] fosse antes de tudo ‘escutar dizer’ [entendre dire] (mais que ‘escutar rumorejar’ [entendre bruire]), ou melhor, como se em todo ‘escutar’ [entendre] devesse haver um ‘escutar dizer’ [entendre dire], seja ou não o som percebido proveniente de uma fala.³²³” Desse modo, ao recorrermos a esse termo, temos a intenção de dar uma dimensão de escuta, de ouvido³²⁴, às cartas que sempre teriam sido entendidas por meio de um predomínio da visão. Escutar [*entendre*] seria, assim, deixar com que o outro fale, seria estender a orelha ao outro em um movimento de intensificação do diálogo, de uma preocupação com o outro, uma curiosidade e uma inquietude.

Em um texto manuscrito e sem data, Lygia escreveu: “Nunca tive cultura nem lia nada, cultura que tive foi a minha convivência com o Mário Pedrosa e o Mario Shemberg, eles me engravidaram os ouvidos com tudo que era interessante e bom.”³²⁵ Hélio, ao se despedir de Lygia em carta, disse: “Mil beijos e escreva logo antes de viajar. Estou louco para ouvi-la.”³²⁶ Assim, poderíamos dizer que Lygia e Hélio se colocam *à escuta* do outro, esperando que o ouvir o outro os engravide, como disse Lygia; ou seja, esperando que essa dimensão do sonoro soe e ressoe neles. Mas o que exatamente seria existir segundo a escuta, o que, nessa relação, estaria posto em jogo em termos de experiência e de verdade? O que seria colocar-se *à escuta*, entregar-se a ela e se deixar

³²² Sobre o título, Nancy escreve que *À escuta* seria: “ao mesmo tempo um título, um endereçamento e uma dedicatória.”

³²³ NANCY, Jean-Luc. *À escuta (À l'écoute)* In: *outra travessia 15 - Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko.

³²⁴ A dimensão da escuta também se ligaria ao labirinto enquanto metáfora, da qual nos utilizamos no capítulo 3. O ouvido, pela sua anatomia, aproxima-se da forma do labirinto. Derrida também fala do ouvido e do labirinto a partir de Nietzsche: Derrida (1984) afirmará: “Com o ensinamento e com suas novas instituições, ele trata também do ouvido. Tudo se enrola, vocês sabem, no ouvido de Nietzsche, nos motivos de seu labirinto” (p. 76).

³²⁵ (Arquivo L. Clark)

³²⁶ *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974*, p. 54.

ser formado por ela ou ela? Em uma tentativa de resposta a essas perguntas, nos diz Nancy que:

Estar à escuta é sempre estar na borda do sentido, ou em um sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse de fato nada mais que essa borda, essa beira ou essa margem – ao menos o som musicalmente escutado, isto é, recolhido e escutado nele mesmo, porém não como fenômeno acústico (ou não somente) mas como sentido ressonante, sentido cujo *senso* supõe-se encontrar na ressonância, e apenas nela se encontrar.

O espaço comum entre o som e o sentido, consistiria, para Nancy, em um reenvio: “de um signo a alguma coisa, de um estado de coisas a um valor, de um sujeito a um outro sujeito ou a si mesmo, tudo simultaneamente.” Assim, *ressoar*, em Nancy, nada mais seria do que se relacionar consigo. *Soar*, para ele, seria vibrar em si ou por si, seria “de fato se estender, transportar-se e se resolver em vibrações que de maneira concomitante o relacionam consigo mesmo e o colocam fora de si.”

Os envelopes que chegam a Paris ou ao Rio de Janeiro (e também a Londres e a Nova York, posteriormente) contendo cartas, pedaços de papel que carregam em si o discurso do outro, em toda a sua intimidade, levam, de certa forma, também a *voz* do outro, como se, ao ler e reler essas epístolas, ouvíssemos o outro. A voz do outro tornaria-se, assim, uma presença que não é um simples “estar-lá”; é, antes de tudo, uma presença no sentido de um *presente*, que seria, sobretudo um “*vir* e um *passar*, um *se estender* e um *penetrar*.” Esse presente sonoro da duração da leitura de uma carta é também um *espaço-tempo*: “ele se projeta no espaço ou sobretudo abre um espaço que é o seu, o espaçamento mesmo de sua ressonância, sua dilatação e sua reverberação.” É então nesse espaço-tempo de ressonância e de reverberação que Hélio e Lygia poderiam vislumbrar o corpo do outro fazendo-se presente por meio das cartas, abrindo-se a essa ressonância e deixando-se atravessar por elas.

Portanto, escutar, para Nancy, significaria: “entrar nessa espacialidade pela qual, *ao mesmo tempo*, eu sou penetrado: porque ela se abre em mim bem como ao redor de mim, e de mim assim como em direção a mim: ela me abre em mim tanto quanto ao fora, e é por uma tal dupla, quádrupla ou sêxtupla abertura que um ‘si’ pode ter lugar”:

Estar à escuta é estar *ao mesmo tempo* no fora e no dentro, estar aberto *de fora* e *de dentro*, portanto de um a outro, e de um no outro. A

escuta formaria então a singularidade sensível que conteria no modo o mais ostensivo a condição sensível ou sensitiva (*aistética*) como tal: a partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio.

O que Nancy caracteriza como dentro/fora, pode também ser o que Josefina Ludmer definiria como *dentrofora*, que é desenvolvida também por meio da percepção de uma série de contágios entre eles. Por se escreverem através desses contágios, as cartas estariam tanto fora quanto dentro desses *corpos sonoros* – que, para Nancy, são “sempre e ao mesmo tempo o corpo que ressoa e meu corpo de ouvinte onde isso ressoa, ou, ainda, que nele ressoa.” Também vimos essa dimensão do *dentrofora* nos trabalhos de Lygia com a *fita de Moebius*, em que não há distinção entre as duas dimensões, tanto que Lygia fez obras chamadas *O dentro é o fora* e *O fora é o dentro*. Hélio também problematiza essa questão ao escrever, em ensaio de 1973, sobre os *Ovos* (1968) de Lygia Pape:

o OVO-corpo-ambiente *dentro* = AMBIENTE FORA identifica o

Deslocamento do corpo com o seu AMBIENTE AO ALCANCE

DO CORPO com o AMBIENTE INFINITO que ABARCA AS INFINITAS POSSIBILIDADES DE DESLOCAMENTO DESSE CORPO.

[...]

cria no centro do problema dentro-fora que nada mais é que o núcleo da relação *participador-objeto-ambiente* uma desintegração que a faz explodir em N possibilidades sem concentrar em nenhuma especificamente

Essa questão do dentro/fora ou do *dentrofora*, que foi cara aos trabalhos de Hélio e Lygia, parece se abrir ao infinito de possibilidades quando Hélio fala de uma espécie de desintegração dessa suposta dualidade. Assim, como representação máxima de um *dentrofora*, o ovo seria a experiência limite de um puro devir, que está sempre em seu (re)começo, aberto ao constante movimento de refazer, renascer e sobreviver.

As cartas e a dimensão sonora seriam ambas da dinâmica de um ir-e-*vir* e, assim, também de um *vir-a-ser*; não fariam parte, portanto, de uma lógica da manifestação, mas, antes de uma lógica da evocação “enquanto a manifestação traz à luz a presença, a evocação chama (convoca, invoca) a presença a si-mesma.” Em outras palavras, trazer à

luz a presença revelaria um sujeito já dado, posto em si desde seu ponto de vista; enquanto que invocar, chamar, evocar a presença a si-mesma mostraria o sujeito da escuta como um ser sempre ainda por vir, espaçado e atravessado por essa evocação.

O crítico Raúl Antelo, em ensaio sobre o livro *Meu destino é ser onça*, de Alberto Mussa cunhou a expressão *texto-onça*³²⁷ para definir um texto que é híbrido, cheio de vestígios e de sobrevivências, trazendo consigo não só a história, mas também seus balbucios que não teriam sido escutados. Para Antelo, esses textos são relatos que participam da estrutura como genealogia e da genealogia enquanto estrutura; ou seja – assim como vimos ao longo desta dissertação e nos trabalhos de Hélio e Lygia –, o *texto-onça* indiferenciaria o interior e o exterior: “La ficción que es teoría o la teoría que no pasa de ficción. El animal que es hombre tanto como el hombre que es animal.”³²⁸ Portanto, a elocução do texto, a produção do mundo são, desse modo, intransitivas: não pretendem comunicar sentidos, mas, sim colocar duas singularidades em contato. Ana Carolina Cernichiaro desenvolve muito bem o conceito de Antelo no ensaio “As pegadas do texto-onça: vestígios e sobrevivências para uma abertura na história”:

Um texto-onça é, portanto, um texto canibal, que devora e perfura o crânio de outros textos, e, neste processo, perde a si mesmo para dar voz ao outro, para transformar outros em sujeitos. É um texto impuro, manchado como uma onça, híbrido, sem gênero, sem origem-fonte, mas repleto de

³²⁷ Anota Raúl Antelo, sobre o livro de Mussa e também sobre a leitura de Silviano Santiago a respeito do livro *Água viva* de Clarice Lispector: “Con la salvedad de que Silviano analiza el relato de Clarice Lispector otorgándole el rótulo de *texto-curto*, que englobaría varias categorías genéricas (novela, testimonio, crónica...), lo que, a mi juicio, neutraliza la cuestión de la metamorfosis, porque más que de *texto-curto* cabría hablar aquí lisa y llanamente de *texto*, sin cualquier tributo fenoménico. No sólo en el viejo sentido barthesiano-kristeviano—que ve al texto como un campo de luchas, donde el hombre y la fiera se enfrentan—sino como una *água-viva*, un *ágil pulo da onça*, que se estira como si fuese a quebrarse pero cae parado en otro lugar. Esse evento, que no obedece al *destino* sino a la ocasión, es una chance, una voluntad de potencia, pariente de la coincidencia y del síntoma.” ANTELO, Raúl. “La traducibilidad posfundacional. (Sobre *Meu destino é ser onça*, de Alberto Mussa)”. In: CÁMARA, Mario; TENNINA, Lucía; DI LEONE, Luciana (orgs.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: Literatura argentina y brasileña del presente*, 2011, p. 141.

³²⁸ Ibidem, p. 141.

“origens-redemoinhos”, um texto do vestígio, que segue pegadas, que recolhe restos (nesse sentido, podemos dizer, é também um texto-urubu). [...] As palavras que formam um texto-onça são vestígios, cinzas, fantasmas, sobrevivências que carregam não apenas a história, mas o murmúrio que ficou sob ela, e transforma macacos em pura energia, em potência, em ressonância. Devorados, estes animais não são mais puro Outro (e nem o devorador é mais um puro self), são um resto do passado que se conjuga com o atual, que se relê no hoje.³²⁹

O que tentamos, nessa dissertação, foi tratar das escrituras de Hélio e Lygia como *textos-onça*, buscando justamente seus vestígios, suas cinzas, seus restos, as pegadas que esses artistas deixaram na história³³⁰, procurando transformar suas palavras-atos-vestígios em potências e em novas possibilidades de reler as imagens do passado que, deslocadas para o presente, se potencializam em uma forma de desvio.

Para resgatar a epígrafe-poema deste último capítulo – que não tem, de modo algum, a pretensão de nada concluir, mas apenas de ser mais um *fragmento* dessas escritas de si vistas como experiência e dessas vidas vividas como experimentação, sem, no entanto, tentar encontrar uma saída desse labirinto, que, como vimos, tem a forma de um deserto, revelando devires que podem ser infinitos – pensemos nas escrituras e nas vidas labirínticas de Hélio e Lygia como *o táctil e o dançável, o ouvível* que se revela mesmo no *inaudito*. Escrituras-leituras que são realizadas com *a mão, o olho, a escuta, o pé, o nervo, o tendão*. Suas linguagens como *um paralelograma de forças*, linguagem que *se faz de ar e corda vocal*. Escrituras-leituras, as quais também são sons auto-oto-produzidos mesclados com os sons recebidos, que permitiriam um acesso a *si* e ao *outro* por meio dos cinco sentidos.

³²⁹ CERNICHIARO, Ana Carolina. As pegadas do texto-onça, vestígios e sobrevivências para uma abertura na história. In: *Anuário de Literatura*, vol. 15, n. 2, 2010, p. 70.

³³⁰ Segundo Foucault: “A plenitude da história só é possível no espaço, ao mesmo tempo vazio e povoado, de todas as palavras sem linguagem que permitem, a quem presta atenção, ouvir um ruído surdo abaixo da história, o murmúrio obstinado de uma linguagem que falaria sozinha...” FOUCAULT, Michel apud MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*, 2000, p. 46.



“A minha declaração é que o Hélio foi para mim o artista mais importante que eu conheci na minha vida [...]; eu lhe dizia: ‘Hélio a gente é como uma mão, uma luva: você é a parte exterior e eu a parte interior’. E o público, a mão que calça a luva”

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. In: *Revista Artefilosofia* n° 4. Ouro Preto, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EdUSP, 2005.
- AGUILAR, Gonzalo. *Por una ciencia del vestigio errático* (ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade). Buenos Aires: Grumo, 2010.
- ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- ANTELO, Raúl. “Autonomia, pós-autonomia, an-autonomia”. In: *Qorpus*, Florianópolis, n.10, 2013, s/p. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-010/autonomia-pos-autonomia-an-autonomia-raul-antelo/>
- ANTELO, Raúl. “A catástrofe do turista e o rosto lacerado do modernismo”. In: ANTELO, Raúl; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (orgs.). *Pós-crítica*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- ANTELO, Raúl. “O arquivo e o presente”. In: *Gragoatá* n. 22. Niterói: 2007. Disponível em <http://www.uff.br/revistagragoata/ojs/index.php/gragoata/article/view/278>
- ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ANTELO, Raúl. “O corpo da diferença: aparição crítica e cultura frouxa”. In: FIGUEIREDO, Eurídice; GLENADEL, Paula (orgs.). *O francês e a diferença*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

ANTELO, Raúl. *Ausências*. Editora Casa da Palavra. Florianópolis, 2009.

ANTELO, Raúl. “La traducibilidad posfundacional. (Sobre *Meu destino é ser onça*, de Alberto Mussa)”. In: CÁMARA, Mario; TENNINA, Lucía; DI LEONE, Luciana (orgs.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: Literatura argentina y brasileña del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2011.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: o ultimo instantâneo da inteligência européia”. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORJA-VILLEL, Manuel J. et al. *Lygia Clark: catálogo*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 21/10- 21/12/1997.

BRAGA, Paula. (org.). *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega – Volume I*. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRETT, Guy. “Lygia Clark: seis células”. In: *Lygia Clark* (catálogo). Barcelona: Fundação Antoni Tàpies, 1998.

BRETT, Guy. *Brasil Experimental, Arte/Vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2005.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Tradução de José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1988.

CÂMARA, Mario. *Corpos Pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Tradução de Luciana di Leone. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo, 1975.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Haroldo. *Hagoromo de Zeami: o charme sutil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.

CAMPOS, Haroldo. “O Músico da Matéria”, *Folha de S. Paulo*, caderno Ilustrada, 16/2/1992.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror – Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário: Fapesp, 2004.

CARVALHO, Flávio de. Notas para reconstrução de um mundo perdido. “O Grito Lancinante”. *Diário de S. Paulo*, 1956.

CERA, Flávia. *Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. “As pegadas do texto-onça, vestígios e sobrevivências para uma abertura na história”. In: *Anuário de Literatura*, vol. 15, n. 2, 2010.

CESAR, Ana Crsitina. “Literatura não é documento”. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática e Instituto Moreira Salles, 1999.

CLARK, Lygia. “O homem como suporte vivo de uma arquitetura biológica imanente”. In: GULLAR, Ferreira (coord.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

CLARK, Lygia. “A propósito do instante(1965)”. In: *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

CLARK, Lygia. *Da obra ao acontecimento: Somos o molde. A você cabe o sopro*. Pinacoteca de São Paulo. Musée de Beaux Arts de Nantes, France, 2005.

CLARK, Lygia. “Anotações”. In: BORJA-VILLEL, Manuel J. et al. *Lygia Clark*: catálogo. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 21/10-21/12/1997.

CLARK, Lygia. “Pensamento Mudo”. In: BORJA-VILLEL, Manuel J. et al. *Lygia Clark*: catálogo. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 21/10-21/12/1997.

CLARK, Lygia. “Considerações a alguém”. In: BORJA-VILLEL, Manuel J. et al. *Lygia Clark*: catálogo. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 21/10- 21/12/1997.

CLARK, Lygia. “Breviário sobre o corpo”. In: CAVALCANTI, Ana, TAVORA, Maria Luisa (orgs.). *Revista Arte & Ensaios* n.16. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, julho de 2008.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.

COELHO, Teixeira. “Arte e Cultura da Arte”, texto apresentado no Simpósio “Padrões aos pedaços: o pensamento contemporâneo na arte”. Paço das Artes, São Paulo, agosto de 2005.

COHN, Sérgio; COELHO, Frederico (orgs.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

DANTAS, Ismênia. *Lygia explica sua pintura: todo artista é um suicida*. Rio de Janeiro: Diário Carioca, 11 out. 1959.

DE MAN, Paul. “Autobiografia como des-figuração”. In: *Sopro: panfleto político-cultural*, n° 71. Desterro, maio de 2012. Tradução de Jorge Wolff. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.Vbqcl6IViko>

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Otobiografías*. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Tradução de José Marcos Macedo. (Palestra de 1978). *Folha de S. Paulo*, 27/06/1999.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. “Pensamento Nômade”. In: MARTON, Scarlett (org.). *Nietzsche hoje?* Colóquio de Cerisy. Tradução de Milton Nascimento e Sônia Goldberg. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. I. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Tradução de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DI LEONE, Luciana. *De trânsitos e afetos: alguma poesia argentina e brasileira do presente*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, 2011.

DUCHAMP, Marcel. “O Ato Criador”. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

FAGUNDES, Mônica Genelhu. “Uma breve história do labirinto”. In: BOUÇAS, Edmundo; CORRÊA, Irineu E. Jones (orgs.). *O labirinto finissecular e as ideias do esteta: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

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

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

FILHO, César Oiticica; VIEIRA, Ingrid. (orgs.). *Encontros. Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. “Um nadador entre duas palavras”. In: _____. *Ditos e Escritos III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.

GULLAR, Ferreira. “A trajetória de Lygia Clark”. In: *Lygia Clark*. Barcelona: Fundação Antoni Tàpies, 1998.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão - Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neo-concreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HONESKO, Vinícius Nicastro. “Ensaiai os gestos”. In: *Remate de Males*. n. 31.1-2. Campinas: Jan. /Dez. 2011.

KLEE, Paul. “Caminhos do estudo da natureza”. Em: *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LINS, Sonia. *Artes*, 1996. Disponível em <http://www.sonialins.com.br/pdf/artes.pdf>

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. In: *Sopro: panfleto político-cultural*, n° 15, Desterro, janeiro de 2010. Tradução de Flávia Cera. Disponível em <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: UFSC, 2010.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Álvaro Cabral (trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A estrutura do comportamento*. Tradução de José de Anchieta Corrêa. Belo Horizonte: Editora Interlivros, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994.

MILLER, Jacques-Alain. *A salvação pelos dejetos*, 2010.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark – Obra e Trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Veja, 2000.

NANCY, Jean-Luc. “Lo escrito”. In: _____. *El Sentido del Mundo*. Tradução de Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003.

NANCY, Jean-Luc. “El vestígio del arte”. In: _____. *Las Musas*. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

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

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Catálogo Galerie Jeu de Paume. Paris: 1994.

PEDROSA, Mário. *Significação de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1960.

PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: ARANTES, Otília (org.). *Acadêmicos e modernos: Textos Escolhidos III Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1998.

POPPER, Frank. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: Akal, 1989.

ROLNIK, Suely. “Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark”. In: LEÃO, Lúcia (Org.). *Interlab: Labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: FAPESP.

SAER, Juan José. “O conceito de ficção”. In: *Sopro: panfleto político-cultural*, nº 15, Desterro, agosto de 2009. Tradução de Jorge Wolff. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa! Ensaios literários*. Belo Horizonte Editora UFMG, 2006.

SCOVINO, Felipe; CLARK, Alessandra (orgs.). *O Mundo de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, 2004.

SCRAMIM, Susana. “Historiar o presente: um problema metodológico”. In: *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, ano 16, n. 18. Mar del Plata: 2007.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários, e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985.

SÜSSEKIND, Flora. “Hagiografias”. In: *Inimigo rumor – Revista de poesia*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. n.20. p.28-65.

SZTUTMAN, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

VÁRIOS AUTORES. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Nº 8/9. Ed. 34, 2008.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

VÉLEZ ESCALLÓN, Bairon Oswaldo. *O Páramo é do tamanho do mundo: Guimarães Rosa, Bogotá, Iauaretê*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O intempestivo, ainda”. In: Clastres, Pierre. *Arqueologia da violência*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2011

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Mana*, v. 2, n. 2, p.115-144, jan/out. 1996. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt

ZILIO, Carlos. *O nacional e o popular na cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.