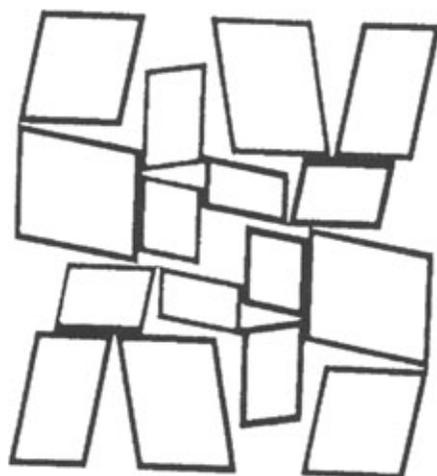


JOÃO ADOLFO HANSEN

# Experimental/Exemplar:

# HÉLIO OITICICA

# Utopia/Arquivo



Em algum lugar hoje arquivado, Derrida escreveu que talvez os discursos sobre as artes plásticas se destinem a repor tautologicamente os limites que os constituem quando, tentando dizer o que nelas não é um dito, referem-nas como “obra” dotada de um dentro e um fora, ou

um sentido e uma forma (1). Como relação de forma e sentido, a metáfora discursiva que subordina a coisa plástica ao regime binário do signo implica a teleologia e a hierarquia; no cerco à pintura, contudo, o discurso é também o cercado, cabendo à crítica talvez evidenciá-lo, para que a metáfora seja implodida em sua forma.

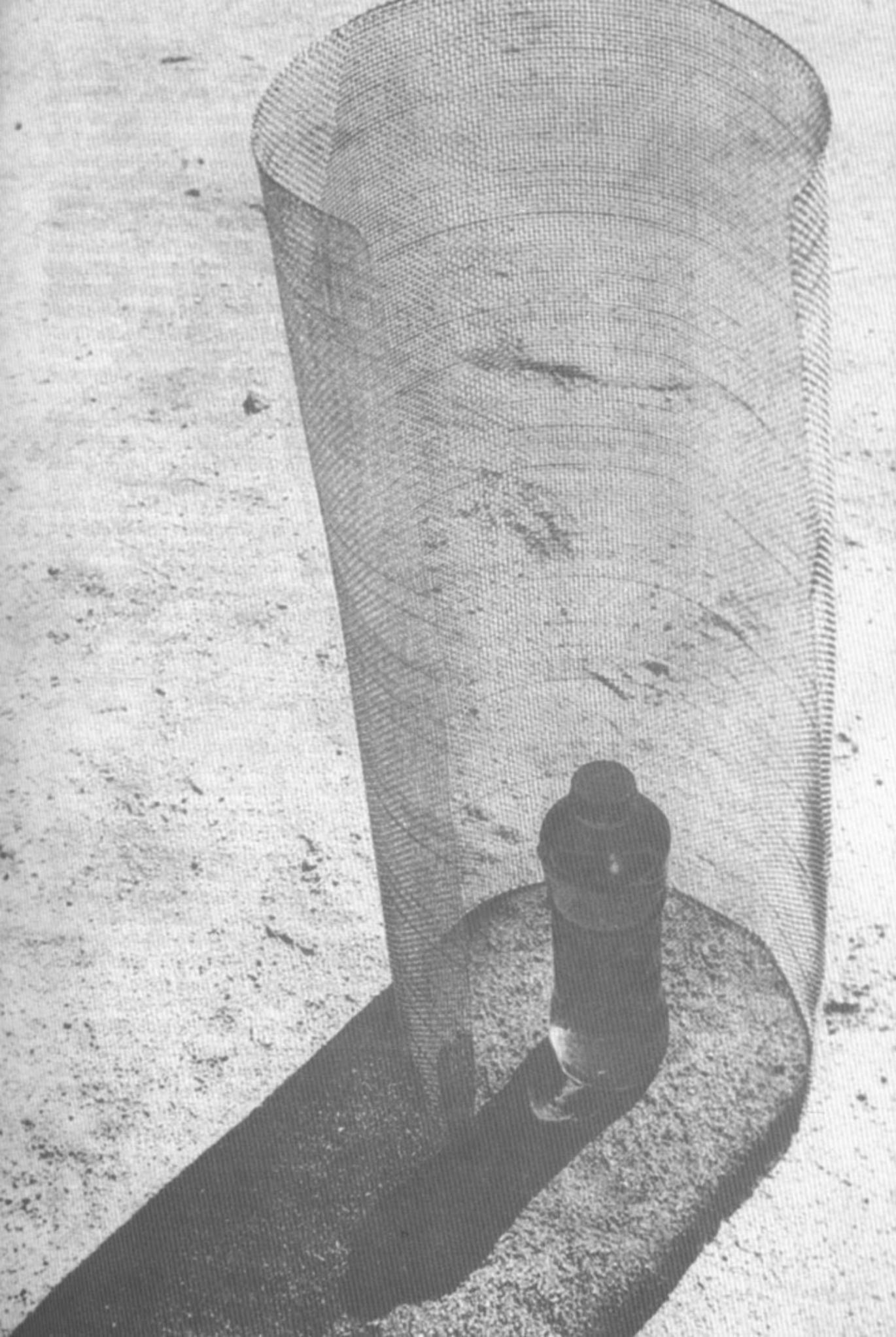
Com exceção dos dois retângulos, branco e vermelho, à esquerda, no alto, que são apenas um ruído decorativo, a capa do livro *A Invenção de Hélio Oiticica* (2), de Celso Favaretto, tem grande eficácia como síntese dessa articulação. Ela indica para o observador que o texto do livro enquadrará a estrutura de sua metáfora constitutiva como um trabalho de passagens do plástico ao discurso, sugerindo-lhe as especializações que encontra, se o abre. Nela, a foto de um *Relevo Espacial* vermelho, suspenso e emoldurado

JOÃO ADOLFO HANSEN é professor de Literatura Brasileira da FFLCH-USP e autor de *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII* (Companhia das Letras).

NA OUTRA PÁGINA, *TOPOLOGICAL READY-MADE LANDSCAPE Nº 3, HOMENAGEM A BOCCIONI*, RJ, 1978. ACIMA, *META ESQUEMA*, 1958.

1 Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 16.

2 Celso F. Favaretto, *A Invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 1992, Coleção Texto & Arte 6.



no vazio branco, dinamiza-se como luz, que avança para o olho numa apropriação de Malievitich e Lygia Clark, enquanto libera o espaço interno em sua dobradura, feito um origami. Dominando a foto, contudo, o duplo genitivo do título em negro joga também com uma dobra da referência: nele, “a invenção de Oiticica” ao mesmo tempo designa o projeto experimental analisado e expressa uma intencionalidade crítica e poética: “Oiticica inventa/invento Oiticica”.

Já na capa, assim, a relação entre um não-objeto plástico, que produz o espaço fictício, o real e o virtual, e um enunciado, que joga ambigualmente com a referência do plástico e a auto-referência, realiza para o observador uma homologia de intencionalidade, procedimentos e efeitos, simultaneamente abrindo de modo irredutível o intervalo que vai do não-dito dos não-objetos da invenção de Oiticica ao dizer-fazer da invenção de Favaretto. O observador já está sabendo, portanto, que vai ler um discurso que é consumo produtivo de uma atividade experimental: o *Relevo Espacial* emblema, alegoriza a matéria plástica como matriz da enunciação; e esta, evidenciando saber que se faz como metáfora, refere-se a si mesma como invenção.

Na circularidade da referência de uma a outra, dois limites teórico-pragmático são estabelecidos e passam a predeterminar e sistematizar as combinatórias de forma e sentido do texto, que começa agora a ser lido. Desde a primeira página, o discurso aplica a expressão aparentemente contraditória de “atividade experimental exemplar” à produção de Oiticica (p. 15). Uma vez que a enunciação de Favaretto busca dizer os efeitos com que o artista destrói plasticamente a representação, e que são efeitos, como se disse, irredutíveis ao discurso que os analisa, posto que sempre insistentes na euforia dele em dizê-los, constitui-os como a singularidade deslizante de um sentido, que é sugerida e deslocada por suas metáforas que lhe descrevem e analisam as formas. Modula-se a escrita, por isso, como repetição de um deslocamento, por onde circula algo, e que é o sentido da invenção. No caso, o uso feito na última página do trabalho do freudiano *durcharbeiten, perlaborar* (p. 226), não é acidental: seduzido pela obtusidade indizível dos experimentos, o dizer do que na obra não é um dito modela-se na escrita

como tematização de fímbrias, intersecções, arestas, cores e ritmos das formas, referindo em todos os casos o sentido de uma radicalização delas sempre resistente à interpretação que, no entanto, repetindo-a metaforicamente, tenta incluí-la. Por isso, desdobrando-se em enunciados que referem o espaço enquanto figuram pontos de conexão da visão e da letra, principalmente nos três primeiros capítulos, para passar da referência do espaço real à da sua virtualidade ambiental-vivencial nas intersecções do corpo nos três últimos, “desestetização” é talvez a principal de suas metáforas.

Como nome genérico para um efeito de sentido indeterminado e indecidível, presente em toda a produção analisada, o termo tem inúmeras conotações no discurso de Favaretto, como noção de um programa geral de vanguarda, como crítica da representação, como crítica do sistema das artes, como re-significação da prática artística, como intervenção, produção do ambiente e inclusão do espectador, como marginalidade, como antiarte, como não-narração, como delírio ambulatório e “puro experimental”, etc. E há outras, inúmeras: “diluição estrutural” (p. 53); “sublime” (p. 75); “abertura” (p. 136); “poética do instante e do gesto” (p. 168); “transmutação do estrutural em comportamento” (p. 173); “tática para vãos futuros” (p. 226), etc., que tentam a equivalência enquanto mais uma vez formulam como sentido desestetizado o efeito de um evento pictórico-vivencial singular irredutível ao suplemento metafórico, distribuindo-o pelas variações de diversos “contextos-Oiticica” nos seis capítulos do livro. Uma de suas mais acabadas efetuações é certamente a dos *Parangolés*, entendidos como espécie de pano-tenda-manto-capapele de espaço virtual que, sendo vestida por um corpo não mais mero suporte da roupa, mas apropriação ativa de uma memória social de códigos, articula intervenções que produzem atos cambiantes, como arte de inventar valores de uso de estruturas, visão sistêmica de um quase metafísico exu da Mangueira na incorporação de um mito de impoder e liberdade, não por acaso o mesmo Oiticica passaria a chamar de *Parangolé* toda intervenção ambiental e “antiarte”. Também a caracterização de *Tropicália*, de abril de 1967, como “imagem-estrutura, projeto-programa e conceito” faz

da mesma “um clímax na experimentação” (p. 136); por isso, também um clímax da sua metáfora crítica como “desestetização” que, no caso, condensa todas as outras disseminadas pelo texto.

Em cada ocorrência analisada do experimento, assim, as metáforas exploram a permanência do sentido de “desestetização”, que se intensifica progressivamente nos eventos - logo, formulam o seu caráter de exemplaridade - que passa a ser também a exemplaridade do próprio processo de montá-las, e que as torna equivalentes como metáforas de um efeito pontual e geral de “desestetização”. Assim, tendem a intensificar-se no texto à medida que o programa de *Oiticica* avança em indeterminação; por exemplo, no “Capítulo 4”, várias séries delas justapõem-se para nomear o “Programa Ambiental”. Para montá-las, Favaretto recorre à lingüística, à psicanálise, à semiótica, à teoria literária, à economia libidinal de Lyotard, às músicas tropicalistas, à “nova objetividade” de Gerchman e Antonio Dias, etc., com certo efeito de acúmulo que energiza euforicamente a referência aos eventos.

Desse modo, a matéria do experimental assume caráter exemplar para a experiência metafórica da enunciação, numa espécie de condensação continuamente deslocada e muito ambiciosa, em que o trabalho da análise visa a identificar-se com o trabalho da obra, tentando integrar à interpretação um sentido fugidio, sempre aquém e além dela, pois as diferenças plásticas permanecem incapturadas pela analogia que, afluindo nas metáforas intensificadas, desliza, película, sobre elas. A enunciação reprocessa atos inventivos de *Oiticica*, enfim, animando-se da intensidade pontual do seu presente de vanguarda, que energiza a escrita com a convicção empática da “transformação”, da “transgressão”, etc. Esse modo de formular a enunciação produz tensões, quando Favaretto a situa como exterior às vanguardas e a seu empenho utópico, pois a empatia e a euforia parecem não encontrar ressonância na posição dita “pós-moderna”, em que o tempo está como que suspenso na desistência da utopia e da negatividade. De qualquer modo, os próprios textos de *Oiticica* apresentam certa constância em definir de modo “poético” e sobredeterminar metaforicamente o que é programaticamente insignificante e idiota,

porque radicalmente aleatório, sem nenhuma regra, nenhum sistema ordenador - por exemplo, as latas de fogo dispostas em ruas e estradas, sobre as quais escreve, *kitsch*, que “o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno” (p. 130). Retomando-o, a metáfora da enunciação como que lhe redobra a operação, traduzindo-o em metáforas de conceitos; por isso, o verbo “*perlaborar*” também parece indicar a integração da interpretação num resultado que empaticamente condensa a obra do inventor e a prática crítica como a *invenção de Oiticica* do duplo genitivo do título, ao fim da qual fica a experiência concreta do encontro com as coisas, como escreve Favaretto (p. 221).

Ora, a *exemplaridade* implica em seu conceito justamente a teleologia e a hierarquia de um produto que prevê as adequações miméticas da futura repetição modelar, ao passo que a *experimentação*, não-teleológica e não-hierarquizadora, afirma-se não-mimética e pressupõe a inexistência sistemática de toda noção de tempo orientado como contínuo da consciência e da representação, ou, pelo menos, a sua destruição que efetiva o “mito de viver” (p. 221). Quando as duas noções são acopladas em “experimentação exemplar”, afirma-se com a expressão, senão a realidade, pelo menos a virtualidade mimética dos experimentos de *Oiticica*, o que num primeiro momento aparece como impropriedade ou incongruência, uma vez que, por definição, o experimental não admite cânone. Dessa maneira, caso se considere “experimentação exemplar” isoladamente, abstraindo-se a sua funcionalidade como metáfora na escrita de Favaretto, pode aparecer como a contradição já referida, e que consiste em se propor como modelar a singularidade de “desestetização” do objeto plástico analisado, que assim se torna passível de ser capturado como representação.

As noções, porém, formam par de tensões moduladas como lugares de reflexão dos limites constitutivos da escrita sobre o plástico, ou esquemas pelos quais a escrita articula um trabalho de passagens da experiência da percepção do plástico ao discursivo, deste ao sistema das artes, que se inventa no texto, deste à “cultura brasileira”, que se desinventa nele, e de tudo isso à leitura, simultaneamente. As noções são

teóricas, descritivas e pragmáticas, pertencendo a níveis diferentes da escrita, enfim, e não podem ser entendidas univocamente como referência exclusiva ao objeto plástico, esquecendo-se de que funcionam taticamente, como metáforas da própria enunciação: assim, enquanto “experimental” é termo descritivo/classificatório que especifica o programa de “desestetização” das obras analisadas no enunciado, “exemplar” é elemento dos juízos do seu valor para a própria enunciação, ou seja, o destinatário.

Como grandes operadores de uma estratégia global de escrita, as noções agenciam-se como tensão de limites teóricos em cujo intervalo se vai paulatinamente desfazendo a distância entre enunciação e enunciado, entre exemplo e experimento e, no final, entre sentido e forma, para que o leitor reative, justamente nesse desfazimento, a irredutibilidade pressuposta do plástico ao discurso. É por isso também que, como duas grandes unidades interpretantes, os termos projetam sua significação em temas e subtemas teórico-críticos que vão sendo aplicados e retomados em vários pares de sinônimos ao longo do trabalho; como operadores táticos, orientam as análises em direção ao final.

Feito uma anamnese, o discurso de Favaretto só amarra os processos produtivos de indeterminação de Oiticica na generalidade eufórica do “exemplar” entre a primeira página (15) e a última (226) para aí desatá-los de modo deceptivo, como “fios soltos do experimental”: com esta metáfora, destrói-se a metáfora e o plástico-vivencial é devolvido ao silêncio do espaço. Em outras palavras, Favaretto programaticamente relança Oiticica nos “fios soltos do experimental” no fim de seu texto para que o acabamento do processo da sua escrita encontre o próprio início, onde coincide com a abertura que aí propõe a “atividade experimental exemplar”, circularmente. Assim, se no início a abertura semântica da “exemplaridade” fecha e hierarquiza teleologicamente o sentido da operação, no final o fechamento sintático da escrita abre-o e dissolve-o em indeterminação, e esta é homóloga à do efeito geral da “desestetização” de Oiticica, que foi perseguida o texto todo.

Enfim, é quando a exemplaridade metafórica da escrita programaticamente fra-

caça que a escrita consegue seu maior trunfo. Capturado pela enunciação numa espécie de convicção existencial de uma memória de desmitificação de processos significativos, confirma-se como anamnese de uma invenção. Momento em que a escrita encontra adequação total com a pintura: o momento em que o sujeito da enunciação se cala, não tendo mais o que dizer sobre o que experimentou intelectualmente na apropriação da obra. Ele coincide, justamente, com o momento em que, soltando os fios do experimental que prendeu na exemplaridade, também solta os fios do seu discurso, apagando no silêncio os limites de *forma/sentido* que especificavam os exemplos de suas metáforas. É oportuno, assim, examinar o que se fala no intervalo delas.

Pode-se supor que tal euforia está *a priori* arruinada e arquivada na recepção atual, sendo passível de ser entendida como “entusiasmo” anacrônico na situação dita “pós-moderna” de arquivamento das utopias que deveriam transformar também as artes, como a de Oiticica, agora esquecidas como objeto de historiadores e antiquários ou capturadas e diluídas na racionalização cínica da indústria dos simulacros. O livro recebeu um prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte e, obviamente, um silêncio grande se faz à sua volta desde que saiu no ano passado; falou-se dele em nota breve em jornal de Brasília.

Lembrando-se a excelência da sua intervenção teórica e a complexidade grande com que a elabora, decisivas para a assim chamada “crítica de arte brasileira”, sempre anêmica de eventos e enquadrada, cada vez mais, no espaço ilustrado dos *faits divers* dos folhetins de domingo onde pontifica o *passé-partout* no *marketing* do *kitsch* e do puxa-saquismo institucional de medalhões, o silêncio é muito razoavelmente previsível e decorre, para não sermos demasiadamente injustos para com a *kultura illustrada*, da prática também institucional de funcionários do jardim zoológico da cultura do país, que o aplicam para extinguir espécies invasoras de latifúndio, observando-se nesse grande sertão a perfeita homologia entre as técnicas de extermínio cultural e as outras, mais obviamente diretas. É piedosamente estúpido, por isso, demonstrar qualquer surpresa pela não-discussão do livro; ou lamentar que seja assim; ou indignar-se com a

baixaria; ou falar disso. Entremos, pois, na invenção de Favaretto, enquanto é tempo.

Em seu primeiro capítulo, lugar de exórdio, Favaretto evidencia procedimentos, propondo-se a “reconstruir a trajetória” de Oiticica como “intensidades progressivas” (p. 18). Sua análise se dispõe segundo um eixo diacrônico, de 1958 a 1980, em que a produção vai sendo ordenada como sucessão de cortes sincrônicos ou momentos principais de radicalização intensiva. Opera com três grandes articulações: uma delas é a da mesma ordenação cronológica da obra; outra, a do levantamento descritivo-analítico de seus princípios formadores, pressupostos estéticos e efeitos; a terceira, a da interpretação, que pondera os enunciados resultantes da intersecção das duas outras, enquanto traça uma perspectiva avaliativa deles para o destinatário. Para isso, Favaretto também instrumentaliza três grandes conjuntos de referências teóricas, que semantizam as articulações referidas: as que extraem das obras de Oiticica, tanto os objetos como os textos; as que buscam as teorias e manifestos das vanguardas - cubismo, suprematismo, neoplasticismo, concretismo, neoconcretismo; as que selecionam de uma sociologia do mercado de arte, da crítica de artes plásticas e da filosofia da arte brasileiras, principalmente dos trabalhos de Aracy Amaral, Otilia Beatriz Fiori Arantes, Lygia Clark, Ferreira Gullar, Mario Pedrosa e Ronaldo Brito.

A maior parte dos materiais escritos constituídos como documentos no trabalho, além dos textos de Oiticica, são artigos da imprensa ou de revistas. A escolha do material é determinada segundo um padrão arquivístico de pesquisa da história da arte moderna no Brasil (3), e abre mão, imediatamente, das obras ditas “clássicas” de estética. Ainda que algum Kant e Heidegger compareçam nas metáforas energéticas dos últimos capítulos, a seleção do material e a sua constituição como documento conferem ao texto de Favaretto certo caráter *pop* de pesquisa de fontes sem preocupação evidente de hierarquia exterior. Pelo recurso direto aos materiais, ignora programaticamente a moldura teórica de doutrina estética e com isso evita que o texto seja mais uma ilustração, como é usual na crítica de arte, em que a teoria estética quase sempre é o gênero que conforma as análises como espécies,

apagando-se com a aplicação justamente a historicidade da prática dos produtos, na medida mesma em que são dados como mais um exemplo de uma teoria geral que os inclui. A não-aplicação de teorias estéticas exteriores faz que se evidencie a historicidade da produção de Oiticica, cuja especificidade estética é buscada a suas próprias práticas artísticas, objetos, intervenções e discursos. Dessa maneira, a análise estética dos procedimentos se demonstra também como história de práticas artísticas contemporâneas, e, mais particularmente, como história de uma produção plástica de vanguarda contemporânea no Brasil, que intercepta o que de mais inventivo se fez por aqui entre 1950 e 1980.

Começando a análise com as obras de experiência visual pura, Favaretto passa pelas primeiras ordens de manifestação ambiental, chegando às proposições comportamentais de Oiticica. Nessa disposição, constitui-lhe o programa como intervenção “coerente e lúcida” que incorpora e explicita os limites da integração e do esfacelamento dos projetos modernos na assim chamada “cultura brasileira”, que o mesmo Oiticica definiu como “convi-conivência”: diluição, acomodações, conformismo, desistências, entreguismo e favor. Referindo tal esfacelamento, aliás, Celso Lafer aponta, na orelha do livro, a importância do trabalho de Celso Favaretto como mapeamento teórico da “emergência de um pós-moderno no Brasil”. Aqui, trata-se de também referir o lugar desse “pós-moderno” na sua enunciação, pois é decisivo na avaliação que imprime ao material.

O texto se modula, no caso, como outra tensão: assumidamente “pós-moderna”, pois extravanguarda e não-utópica, a enunciação não é, contudo, e na medida mesma da sua euforia crítica pelo experimental, antimoderna, ou mesmo “pós-moderna”, entendido o termo, aqui, como “falsa consciência ilustrada” ou “razão cínica”, como faz Sloterdijk. Construindo a tensão referida como um filtro, Favaretto determina as obras teórica e tecnicamente, segundo a historicidade de seus próprios princípios formativos e, no caso, é justamente seu empenho historiográfico que o distingue da posição referida. Sua enunciação ocupa metaforicamente o lugar da intencionalidade plástica e energética de Oiticica,

3 Junto de Otilia B. F. Arantes, Matinas Suzuki Júnior, Iná Camargo Costa, Walter Cezar Addeo, Favaretto coordenou oito números de *Arte em Revista*, órgão do Centro de Estudos de Arte Contemporânea, entre 1979 e 1984.

com rigor da adequação da sua metáfora a ela. Assim “moderna” pela euforia desconstrutora, desestetizadora e antiarte do seu ato interpretativo que reconstrói o “projeto Oiticica”, sua enunciação ao mesmo tempo o avalia, enquanto projeto de vanguarda, disforicamente, como um equívoco iluminista de transformação ético-política através das artes. Em outras palavras, a enunciação metaforiza euforicamente a “organização do delírio” crítico de Oiticica e simultaneamente, em passagens isoladas, distancia-se do programa vanguardista, propondo a diretiva geral de sua prática experimental de transformação de arte/vida como “ilusão”. Por isso, também, Favaretto não tem necessidade alguma de justificar a obra ou a ação de Oiticica. Dando como evidente a experimentação, indica sempre saber que seria contraditório, por exemplo, fazer a apologia da vanguarda contra a indiferença “pós-moderna” de hoje alegando um princípio normativo do experimental; ao mesmo tempo, situando a fala em um lugar extravanguarda, também não postula sua diluição ou apropriação eclética e cínica. Assim, sua enunciação também produz o pressuposto de que não há um único *telos* do moderno, o que se evidencia, por exemplo, quando trata da “Nova Objetividade” ou do Tropicalismo, o que faz com categorias ativas, como a de *apropriação*. Logo, Favaretto também não atribui a razão do cinismo ou da indiferença atual pela utopia à crítica não-teleológica da cultura efetuada pela prática da diferença anárquica, como é a de Oiticica ou de tropicalistas. Foi e é rotineiro fazê-lo através de explicações exteriores e passivas, como influência, imitação, macaqueação de idéias importadas, em apropriações prescritivas do termo “pós-moderno”, em termos da responsabilização moral dos agentes de tais práticas pela perda de um “verdadeiro sentido do moderno”, como se para suplantar a miséria atual também de teoria fosse necessária a admissão de leis que inexistem na crítica não-teleológica e aderir à teleologia. Aliás, seu texto evidencia bem que seria muito problemático atribuir-se a noção de “pós-modernidade”, generalizada de modo sumário como ausência de crítica e teoria em posicionamentos teleológicos, à crítica não-teleológica, justamente quando a definição de “pós-moderno” tem sua existência baseada em uma teoria implí-

cita buscada às críticas não-teleológicas que são, fundamentalmente, críticas teóricas. Além disso, e deixa-o evidente já nas práticas vanguardistas de Oiticica, a grande questão teórica é a de tornar específicos os efeitos de uma pluralização de sentidos do “moderno” realizada, justamente, a partir dos anos 60. Se é evidente que o termo “pós-moderno” só é dito em relação a “moderno”, é justamente a natureza dessa relação que não é óbvia, enfim. Em Oiticica, por exemplo, a modernidade era indeterminação plástico-energética. É o que Favaretto tenta determinar.

Seu problema teórico-crítico, diga-se assim, que teve de resolver, fazendo-o excelentemente nos três primeiros capítulos, e de modo mais indeterminado nos três últimos, era o da produção de categorias que, sendo faladas a partir de um lugar exterior à vanguarda, ainda que operadas com empatia metafórica produtora de tensão, dessem conta das operações da mesma sem anacronismo e, ao mesmo tempo, sem apologia ou exclusão. Para tanto, a solução achada foi a de estabelecer duas grandes ordens de categorias e procedimentos, observáveis na progressão dos capítulos. Nos três primeiros, em que o objeto ainda é a pintura concreta e neoconcreta, e as questões postas em sua discussão nos anos 60, como a da ilusão, da percepção, da cor, do espaço e da forma, Favaretto opera com as mesmas categorias da referência apropriada por Oiticica, as vanguardas construtivistas históricas, o concretismo e o neoconcretismo. Aqui, a análise se faz como processo que refaz um ato produtivo datado e situado historicamente, e por isso, como se disse, sua enunciação articula-se como que no lugar e no momento de uma “intencionalidade plástica Oiticica”, que é dramatizada no texto com elementos da obra plástico-vivencial, discursos e atos. As categorias, basicamente *plásticas*, implicam a discussão da técnica e do valor dos resultados, segundo padrões estéticos que, embora tenham de dar conta da percepção de efeitos de indeterminação espacial, ainda assim têm como critérios as grandes discussões teóricas sobre o espaço feitas pelo neoplasticismo, pelo suprematismo, pela *Gestalt* ou pela fenomenologia e, mais recentemente, pelo concretismo e neoconcretismo. Em outras palavras, sua

enunciação é ordenada por categorias sistêmicas, que implicam regramento da combinatória ou determinação de código.

Sua enunciação muda de registro, contudo, a partir do quarto capítulo, quando a atividade de Oiticica passa a não ser mais propriamente “plástica”, mas uma outra coisa radicalmente heurística. Aqui, Favaretto passa a operar com metáforas de uma *energética* que, embora constantemente mobilize esquemas lingüísticos e semióticos como categorias analíticas e formulação do sentido geral do experimento, em suas terminais propõe os efeitos como fluxos pulsionais que desestabilizam a unidade teórica de *significante/significado* das mesmas categorias e formulações. Justamente por isso, nos três últimos capítulos a enunciação tende a tornar-se “poética”, tentando adequação com suas imagens: sobredeterminando a metáfora constitutiva, Favaretto acumula termos sinônimos, cruza duas ou mais séries de metáforas produzindo mesclas, aplica intensivos, numa escrita que de algum modo gesticula, eufórica e muito dramática, principalmente porque o efeito geral da invenção de Oiticica, à medida que avança em seus experimentos, é de indeterminação de fluxos de afetos que só valem no ato, como um sublime de bolso imediatamente esvaziado.

Definindo nuclearmente a prática de Oiticica como uma apropriação dos construtivismos aplicados a um impulso de desestetização, a significação de tal “desestetização” é, como se vem dizendo, algo indecível, tanto devido às transformações contínuas de Oiticica quanto à impossibilidade mesma de se dizer o espaço e a pulsão em ato de modo que não seja metafórico e, ainda, como decorrência de o “comportamental” de Oiticica ser pontual e desregrado, mais energético que sígnico ou semiótico. Como se disse, Favaretto a caracteriza metaforicamente, como “puro experimental”, uma vez que, por definição, não tem categoria que determine univocamente os efeitos da experiência. Distribuindo “desestetização” por inúmeras expressões sinônimas que tentam dar conta do vir a ser de uma indeterminação programática, outra conseqüência da empatia metafórica da enunciação pelo experimental é a de por vezes também induzir a que se capture esteticamente o mesmo efeito desestetizado:

como se a forma esvaziada do sentido e da representação da obra, quando a representação é dissolvida e o sentido indeterminado em sua análise, continuasse fantasmando a escrita com o simulacro de uma unidade negativa de sentido de “desestetização”. É que, no caso, dada a disposição escolhida, a escrita de Favaretto tem de dar conta de um programa formidável de indeterminações: inicialmente, de um programa de destruição do ilusionismo do quadro, intensificado depois como destruição do próprio e, a seguir, articulado como espaço real que logo se abandona na construção de espaços virtuais, com a conseqüente mitificação de uma espécie de simultaneidade de códigos que, sendo radicalmente material, é muitas vezes traduzida literariamente por Oiticica, através da conceituação de Goethe, e, talvez pela manutenção de uma referência constante a Kandinsky, numa metafísica da pintura como sublime. Assim, também, a mesma enunciação por vezes se vê como que obrigada a reduzir drasticamente a experiência aleatória e desregrada à ordem e ao binarismo do signo lingüístico - por exemplo, na p. 149, onde se afirma que, no ambiente de Oiticica, a alusão não pressupõe nenhuma profundidade, pois a relação de significados ocultos não exige que a designação literal seja vencida pela figurada. Também é o caso de *Tropicália* que, se fosse metaforicamente tratada por uma retórica, seria uma alegoria total, totalmente hermética, uma vez que se propõe como uma metáfora que é o programático “vale-tudo” de um *quodlibet*: embora seus elementos sejam imediatamente reconhecíveis, não se tem nenhuma regra da sua combinatória. Como programação de um léxico sem sintaxe, ou com uma sintaxe pontualmente produzida a cada vez pelo espectador, tão válida quanto outra qualquer, na abertura radical.

De todo modo, a postulação do sublime por Oiticica e, análoga, a de um efeito intensivo e intensificado de fluxos ou superfícies deslizantes por Favaretto, quando referem o sentido plástico e vivencial das obras, definem sua prática como uma energética, que substituiria toda semiótica (que continua aplicada analiticamente, contudo, como se viu), transformando-se a prática numa economia libidinal de fluxos pulsionais em dispositivos pulsionais, na linha de Lyotard. A postulação do sublime, contudo, e a do



HÉLIO OITICICA, 1970

seu correlato “desestetização” reintroduzem, como se disse, e de maneira muito oblíqua e ambígua, a noção e uma totalidade inexpressa da experiência, como totalidade negativa, que pode lembrar a concepção do sublime do séc. XVIII e do romantismo do séc. XIX. Metafísica que deve ser debitada, necessariamente, não como incongruência, mas como resultado lógico da estrutura metafórica da enunciação: suas metáforas críticas, embora afirmem a pontualidade material ou a singularidade materialista do efeito desestetizado, como um ato instantâneo, também o generalizam como unidade de desestetização por todo o texto através do princípio de equivalência que as unifica como metáforas de desestetização.

Hoje, quando todos esses magníficos

projetos de intervenção dos anos 60, inventivos, anárquicos, utópicos, críticos, negativos, revolucionários, generosos e equivocados estão mortos e empilhados no museu de tudo do esquecimento, como até agora estão os desaparecidos figurados magnificamente por Gerchman, pode-se também perguntar, levando-se em conta as condições de possibilidade atuais de se falar sobre as artes, hoje o Grande Costume, a partir de qual presente a obra de Oiticica é apropriada por Favaretto em seu texto. Acima já se tratou parcialmente da questão.

Aqui, também segundo três grandes unidade de enunciação - teórica, técnica e política - pode-se ratificar o que já se disse no início deste quando se referiu o silêncio justiciero: o modo eufórico como sua metáfora crítica conceitua o objeto não tem mais registro na recepção contemporânea, soando nela como a voz de um arqueólogo escavando ruínas, Dura Europos, Cnossos, Hattusas, anos 60, ruínas de maio. A experimentação hoje é algo que foi envelhecido e arquivado - e não “algo que envelheceu” - pelas circunstâncias da cultura, que agora vive seu momento neoliberal de regressão político-libidinal de positivities. Elas capturam e direcionam toda euforia nos

engajamentos construtivamente éticos de tanto discreto porteiro de palácio - o que também é sempre um alívio para a nossa insuficiência política de bugres deserdados de Deus & do capital & de nós mesmos.

Por isso, também se poderia perguntar se a mesma negatividade crítica do inconformismo de Oiticica, que desrealiza a arte enquanto incide sobre as práticas artísticas, determinando-se como denúncia da fantasmagoria “cultura brasileira”, era operada por ele a partir de uma imagem de futuro da (não) arte e, se o era, se esse futuro era proposto segundo uma perspectiva teleológica. É oportuno, no caso, lembrar-se sua experiência no morro carioca e suas intervenções no tema da “marginalidade”. Quase sempre com má-consciência romântica e populista, o marginal ou o pobre fo-

ram, nos anos 60 e 70, apropriados em metáforas aplicadas por intelectuais e artistas para significar a falta de organização de outra coisa, como se a infração ou a transgressão da lei pudessem ser uma reserva moral de “revolução”, como se o ladrão e o banqueiro, como dizia o outro hoje arquivado, não estivessem de acordo quanto aos fins, e apenas discordassem quanto aos meios. É, pelo menos, ambígua a questão da “marginalidade” e da “transgressão” como intervenção “revolucionária”, no caso, lembrando-se aqui o conceito de dessublimação repressiva do hoje esquecido Marcuse, que foi extensamente apropriado em práticas de “transgressão” daqueles anos. Obviamente, é de justiça lembrar que o futuro de Oiticica, pessoalmente um anárquico, era o da invenção, e que seu revolucionarismo era basicamente o dos meios artísticos de produção e não o populismo dos engajamentos realistas em temas piedosos da “Realidade Brasileira”, cuja idealização começava pela da própria miséria estética, como Favaretto evidencia bem.

É também oportuno, assim, aqui distinguir a teleologia do discurso de Favaretto da (não)teleologia dos eventos pontuais da obra de Oiticica para tentar especificar o presente a partir do qual sua enunciação se faz: o que implica a distinção da *ordo inveniendi* e da *ordo exponendi* do seu texto. É que, em sua escrita, a questão espinhosíssima da finalidade política das artes se põe imediatamente como teleologia, a despeito do que afirma seu enunciado sobre os eventos-Oiticica e da sua enunciação pós-moderna, que declara morto o Iluminismo artístico, dando como ilusório romantismo o empenho ético das artes como transformação social.

Na medida mesma em que sua escrita encadeia os produtos de Oiticica num projeto de radicalizações que implicam, por definição, a sucessão e a superação temporais da experiência, a teleologia torna-se patente. Além disso, ela está implícita na sua metáfora crítica que, por definição, estabelece relações de hierarquia entre formas e sentido, visando a uma tradução discursiva da singularidade e da pluralidade polimorfa da experiência do plástico-vivencial que o reduz à unidade de um sentido - no caso, como se vem falando, o de “desestetização”, significado segundo feixes de metáforas como “destruição da ilusão” (p. 58), “autonomia

da visão” (p. 74), “ruptura com o plástico visual” (p. 97), “antiarte ambiental” (quarto cap.), etc., todas elas expressões da negatividade crítica. Assim, se em cada estase da enunciação, em cada ponto particular da sincronia dos objetos encadeados diacronicamente, a análise evidencia a não-teleologia do produto, articulado como intervenção tópica numa questão teórica ou, ainda, numa situação da repressão da ditadura daquele tempo, como uma tática guerrilheira de ação num estado determinado das artes (p. 181), isso pode fazer com que o leitor suponha que a temporalidade referencial dos produtos analisados como não-teleológicos possa ser identificada à temporalidade discursiva dos enunciados que fazem a análise deles, e que, embora afirmando que eram não-teleológicos, pela própria ordem temporal de seu encadeamento implicam alguma indefinição que só se resolve no final do texto, como se disse, quando o efeito de indeterminação se reconverte todo na operação que o determina e evidencia como programático.

De todo modo, outra tensão se estabelece, por isso, entre o procedimento adotado para expor as análises e a própria referencialidade efetuada dos objetos no enunciado. É a tensão entre certa negatividade teleológica do projeto cronologicamente reconstruído no discurso e a negatividade não-teleológica dos objetos quando lembrados na singularidade do seu evento pontual, como não-objetos *no* espaço e, ainda, como não-objetos que *são* espaço real e, logo, virtual. Outros pares de tensões também devem ser referidos, pois em todos a questão da teleologia se põe: Favaretto utiliza o romântico e anacrônico “criação”, com certa autoparódia de enunciação ironicamente inepta, como adequação à mitologia corrente de um Oiticica-demiurgo, que surge do nada e no nada vai-se apropriando divino-maravilhosamente dos detritos das vanguardas históricas, como se fosse um deus da Mangueira que “cava no desconhecido”, à maneira de uma singularidade nômade, como dizia Deleuze outrora, antes do arquivo. Em Oiticica, também, outra tensão, “o rigor não dispensa a paixão”, pois no seu projeto, como no Mallarmé de *Crise de Vers* citado por Favaretto, a “Beatriz” da invenção significa, inicialmente, a apaixonada destruição do

espaço ilusório da representação e, depois, do quadro, pela ocupação cada vez maior do espaço real até tornar-se virtualidade de espaço mítico e perda de toda ilusão; por isso, ainda, a tensão de conceitual e sensível é nítida, certamente programática, como alternância de *construção/desconstrução*, ou de “organização do delírio”, na síntese disjuntiva de Haroldo de Campos citada. Eis, pois, o experimental do Oitica de Favaretto: um Oitica-Nietzsche-Rimbaud-Mallarmé-Kandinsky e Freud, muito Freud, que no desregramento de todos os sentidos concilia Malievtch, Mondrian, Max Bill, Duchamp, o *dada*, o *pop*, a “Nova Objetividade” e a Mangueira na transmutação “subterrânea” (p. 201) e energética dos valores da invenção: e tudo isso no “Brasil diarréia”, *underground* e bonito por natureza.

Aqui, justamente, retorna a questão: no movimento da sua interpretação, o texto de Favaretto situa-se *fora do moderno*, falando-se de um lugar pós e extravanguarda, já “pós-moderno”, quando caracteriza como ilusório o poder utopicamente autoconferido pelas práticas artísticas de vanguarda. No caso, para fazer-lhe justiça, é preciso acentuar que está mais interessado em discutir processos-macro em que Oitica se posicionou apropriando-se seletivamente do que lhe era útil do que em discutir o provável alcance político dos mesmos processos genéricos como teoria da intervenção; de qualquer forma, ressentido-se, no caso, de maior explicitação.

Podia-se pedir ao leitor o cansaço de lembrar, como Favaretto lembra sempre, e muito bem, que as vanguardas explicitaram, de uma forma ou doutra, um pensamento da cultura como oposição? Desde Mallarmé ou Cézanne, por exemplo, quando as artes adquiriram a total exterioridade que fez que seu corpo anônimo, neutro e besta de linguagem passasse a ostentar-se como inumanidade, aboliu-se também toda verossimilhança semântica tradicional - podendo-se também propor aqui que Favaretto trata a obra de Oitica como um produto cuja materialidade de “não-objeto” radicalmente autônomo abre mão da verossimilhança inclusive sintática, que ainda permanecia como gramática na tela concreta e neoconcreta, quando solta a cor, a tela e o quadro no espaço, abolindo-os definitivamente em suas experiências do “ambiental”.

As artes modernas funcionam como máquinas celibatárias que se auto-erotizam indefinidamente, como máquinas programaticamente esquizofrênicas; não funcionando como espelhos de paranóia em que viesse a depositar-se a semelhança refletida da sua unidade exterior, nelas o pensamento modernista afirmou que a semelhança é contrafação, uma vez que as unidades legitimadoras do seu verossímil seriam sempre produtos da razão instrumental que vai administrando a vida. Por isso, como falava De Certeau sobre a literatura, as artes modernistas são fantásticas, e não por causa de uma indecisão acerca de um real que fariam aparecer nas fronteiras de suas linguagens, mas pela relação que estabelecem entre seus dispositivos produtores de simulacros e o nada de qualquer outra coisa (4). Este talvez pudesse ser, aqui, o sentido geral e também metafórico da caracterização feita por Favaretto para o “espaço virtual” das experiências ambientais e comportamentais de Oitica.

Ora, a violenta desrealização das vanguardas, executada principalmente pelas vanguardas históricas como racionalização negativa das formas, implicou um sentido de oposição à arte dita de elite, acadêmica ou oficial, pois seu naturalismo expressivo foi tido como legitimador do sistema de dominação: a “convi-conivência” da formulação de Oitica. A desrealização - como crítica da representação, como auto-referência, como destruição da verossimilhança, como fracasso programático - foi inúmeras vezes uma tentativa contraditoriamente utópica, porque realizada em meios e por meios de elite, de aproximar arte e vida. Pela recusa do *kitsch*, certamente, mas também por sua inclusão programática, juntamente com a apropriação do popular e de padrões de massa, radicalizados em formas altamente elaboradas, cultíssimas, eruditíssimas, que, ao mesmo tempo em que propunham a utopia da integração arte/vida, produziam seu distanciamento radical pela setorialização da técnica e do saber nos efeitos de estranhamento, o pensamento de oposição vanguardista não conseguiu, diga-se, solucionar as oposições com que operava em termos da mesma produção, embora as radicalizasse, como é o caso de Oitica, com intervenções conceituais de efeitos programaticamente

4 Michel de Certeau, *Arts de Faire*  
1. *L'Invention du Quotidien*,  
Paris, 10/18, 1980.

assistemáticos. Por isso, ainda que continuamente também descambassem no mais grosseiro esteticismo da arte pela arte, como ocorreu inúmeras vezes com a *écriture* dos anos 60 e 70, e aprofundassem a separação *arte/vida*, reforçando, inclusive, o sistema de divisão social das especializações e, ainda, tivessem o mercado como limite da sua ação, as vanguardas tinham, genericamente, um sentido utópico, afirmado como alegoria doutra coisa nas práticas artísticas, entendida ora em termos teleológicos, ora não-teleológicos.

Afirmando sempre que não há possibilidade de retorno na cultura que não seja mais que um neoclassicismo, suas colunas romanas, seu César e seus generais, a modernidade estética viveu da morte do sentido da representação. A destruição e a negatividade das formas, sempre mais radicais, foram modos alegados de realizar a crítica da noção romântica da unidade orgânica do sentido, como proporia um desencantado Adorno. Pelo estranhamento de toda imagem convencional de natureza humana, beleza, realidade ou sentido, a destruição evidenciaria, na intensificação da crítica ao estético, que Favaretto propõe como “desestetização”, a carência radical de sentido da irrealidade contemporânea.

Num tempo miserável, contudo, em que a única universalidade é a da mercadoria que a tudo iguala, as oposições só têm valor como valor de troca, reduzindo-se o “moderno” a mais uma abstração opositiva, logo compositiva, domesticada na vulgaridade das trocas. “Pós-moderno”, invenção tipicamente norte-americana que põe a vulgaridade ao alcance de todos, é o termo que genericamente classifica o tempo em que o pensamento de oposição não mais opera na cultura; e que as oposições do pensamento não mais dão conta da ausência de pensamento de oposição. Como afirmava Andreas Huyssen, talvez com demasiado otimismo, o que ficou obsoleto são codificações modernistas do discurso crítico que, explícita ou subliminarmente, baseavam-se em prescrições reducionistas, e que prepararam o terreno para o repúdio do modernismo que hoje se identifica ao “pós-moderno”. Nesse sentido, e eis o otimismo, a recusa “pós-moderna” do moderno só atingiria aqueles setores do modernismo que eram dogma e que, intrinsecamente, seriam antimodernos,

e não o próprio modernismo, que continuaria sendo a referência do que restou de crítica teleológica e não-teleológica (5), supondo-se, evidentemente, que possa ter restado crítica num tempo que abole a negatividade.

Logo, qual é o valor de uso da apropriação da obra de Oiticica no trabalho por Favaretto se, em seu momento ela implicava a negatividade de um construtivismo anárquico e, ainda, qual é o valor de uso das apropriações no trabalho de Favaretto pela recepção “pós-moderna” de hoje? Seria pertinente, por exemplo, propor-se os critérios da modernidade vanguardista de Oiticica, em 1960, como paradigmas avaliativos na produção/recepção de hoje, 1993, como exemplos de um valor de realização estética ou de crítica não mais atingido? Necessariamente, sim, parece afirmar Favaretto, pois o dito “pós-moderno” ainda é, em inúmeros aspectos, o moderno como um trabalho radicalizado de desrealização e dissolução de compartimentações, como é o caso da própria energética não-teleológica de sua escrita. Simultaneamente, não, também propõe, pois a referência ao moderno geralmente é feita com melancolia regressiva ou como um dever-ser da cultura que, postulando leis históricas, transforma os produtos modernistas em clássicos passadistas da invenção e da utopia. E nada disso, segundo a recepção dita “pós-utópica”, pois chega de gênero épico e de diferença, chega de lamúria: tanto a crítica teleológica quanto a não-teleológica “já eram”, evidentemente, e o tempo agora é uma atualidade inatual. Em outras palavras, se parece contraditório defender-se o moderno de Oiticica da sua recusa “pós-moderna” alegando-se um princípio normativo qualquer do moderno, pois a postulação de um cânone, seja o que for, é radicalmente antimoderna, como um parnasianismo, que tem sido o destino tragicômico de tanta vanguarda, também não se pode deixar de opô-lo à diluição conformista.

Podia-se também aventar, como hipótese da recepção, que a absoluta capacidade demonstrada pela mercadoria de industrializar a crítica, que desaparece da cultura vivida hoje como positividade de reforma de jardins domésticos e projetos burocráticos individuais, produz-se como um indiferenciado. Como apropriação antimoderna do moderno realizada como

5 Cf. Andreas Huyssen, “Cartografía del Postmodernismo”, in *Modernidad y Postmodernidad*, compilación de Josep Picó, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

citação, mescla estilística, pastiche, cinismo ou, ainda, como mera indiferença e esquecimento, reciclam-se hoje todos os esquemas da oposição desrealizadora das vanguardas, mas, na medida mesma em que se apaga seu sentido utopicamente direcionado como transformação crítica da arte e da vida, esvazia-se também o sentido da produção de toda racionalização negativa das formas, que se abandona. Assim, a mesma negatividade, quando há, passa a existir como forma separada, reciclável e consumível como “restauração”, “reconstituição”, “resgate” - “pós-moderno” é tempo do prefixo “re”-, quando não como mera idiosincrasia de som e fúria redutível facilmente à norma que a produz e administra, carcaça de tempo cuja desumanização passa a existir como natureza neutralizada e incluída como a natureza mesma do tempo atual. Seu futuro utópico, teleológico ou não-teleológico, não importa, desloca-se radicalmente para o passado, como um futuro do pretérito que já se reatualizou, e é justamente o que significa hoje “pós-moderno” nas versões pós-utópicas de uma racionalidade cínica, que é a falsa consciência ilustrada da inatualidade do atual (6), que vai reciclando o detrito *qua* detrito.

A partir do momento em que a negatividade radical dos processos de estranhamento de toda imagem de humanidade das vanguardas passa a ser entendida como mera ilusão de uma utopia que se evidenciou mais uma vez como racionalidade autoritária, e, abandonando-se o compromisso ilustrado de transformação, continua-se, não obstante, a aplicar a carcaça da mesma negatividade como esquema modelizador dos produtos contemporâneos, não se teria aí também uma naturalização do não-natural do negativo como uma naturalidade de desumanidade? De que modo, assim, a obra de Oiticica tem pertinência hoje, como intervenção no presente? Ela está hoje tão esquecida e envelhecida, sujeita à apagada e vil tristeza dos museus, onde não se pode nunca mais tocá-la, estático parangolé de contemplação fetichista. E o que dizer do sujo de mosca e outras marcas zombeteiras de umidade e pó do trópico nos quadros concretos e neoconcretos que supunham, como naquele poema de João Cabral, o mundo justo, que nenhum véu encobre? Emblemas de um remorso ao cabo inútil, talvez, e que tam-

bém era evidentemente autoritário em sua racionalização da desrepressão transgressiva que, enfim, era uma dessublimação repressiva. E, nesse sentido, o que é a “desestetização” hoje?

A assunção “pós-moderna” das práticas artísticas como “desestetização” torna-se hoje vulgaridade de um esteticismo *kitsch* em que a questão do valor não se põe, e é bastante ambígua, diferentemente da desestetização orientada politicamente, como evidencia Favaretto quando trata dos tropicalistas, em projetos de transformação que começavam pela mutação da própria prática artística e da percepção ordenadora dos efeitos nas obras. Pois, se é verdade que as artes puseram de lado todo projeto utópico, também é verdade que nunca a mercadoria triunfou em toda parte como agora, sendo também verdadeiro que a velha ordem de coisas que a arte, muito religiosamente, pensava combater com os exorcismos da “dessacralização”, “desestetização” e “transgressão”, está aqui regulando a leitura deste texto, agora subordinando toda prática a seu triunfalismo obscurantista e regressivo, que “desestetiza” tudo nas trocas sacralizadas das bobagens da realidade virtual cotidiana.

Segundo Favaretto, Oiticica teria chegado rapidamente à “crise da pintura” moderna radicalizada pelas vanguardas saltando da moldura para o espaço real: o *salto mortale* compõe-se como logística do objeto no espaço real, estado de invenção e invenção do ambiental. Evidentemente, enquanto cai para os altos da invenção, Oiticica não salta do nada no nada: as condições de possibilidade do seu trabalho estavam postas pelas vanguardas dos anos 50-60, principalmente com a vulgarização da vulgaridade da *pop art* que, tendo sido basicamente uma des-hierarquização do valor, com a conseqüente autonomia dos procedimentos, técnicas e temas artísticos, implicou também a possibilidade de uma mutação sentida então, como o discurso de Favaretto também a sente, como mercadoria novíssima, a velha e romântica originalidade: o quadro deixava de ser espelho ou janela, passava a ser máquina, ou coisa. Originalidade que, evidentemente, se pode relativizar sempre, fazendo recuar historicamente a matriz desse novo valor de uso - certamente não é necessário falar do de troca - para os român-

6 Cf. Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, 2 vols.

ticos e mais obviamente, na pintura, para os impressionistas e, com certeza, para Cézanne, cuja obra é homóloga à do Mallarmé citado no texto, para também se relativizar a preponderância dada por Favaretto ao *pop*. Certamente foi fator determinante, como possibilidade de inclusão do aleatório às artes, mas não teve nenhuma radicalidade de invenção: muito ao contrário, já era uma reciclagem industrial de procedimentos, coisas e visibilidade recicladas desde o século XIX. Lembrem-se também Duchamp, o *ready made*, e o *dada*, que Favaretto sempre lembra.

A apropriação do *pop* pela “Nova Objetividade” dos anos 60 implicou, segundo Favaretto, não a noção da vanguarda como renovação estética, mas como extrapolação do campo especificamente estético para questões culturais mais amplas, objetivando o que Oiticica chamou de “um estado brasileiro da arte” (p. 152). O que unificava a “Nova Objetividade” era ser “contra”; para tanto, implicava uma “vontade construtiva geral”, que permitia incluir-se na etiqueta desde o “realismo” até a “antiarte” (p. 155). Nela, Oiticica iria “mais longe”, pois não propunha a modernização da arte apenas para representar contradições, mas visava uma “linguagem própria”, que fosse especificamente brasileira (p. 157) para fazê-lo. Mantinha-se do *pop* o esquema geral da figuração, que era semantizado pela referência da barbárie brasileira; radicalizava-se a questão da forma, mecânica ou orgânica, nas discussões concretas e neoconcretas; incluía-se, como no Tropicalismo, o meio de comunicação de massa à estrutura da mensagem, produzindo-se outra percepção que, no caso da canção popular, “revolucionava” a audição; e evitava-se o “realismo” como engajamento representativo do “povo”, do “nacional” e outras hipóstases, ou, então, o “realismo” era redefinido, como em Gerchman, pela redução do dado real a elementos mínimos, como diz Pedrosa (p. 165).

Neste sentido, a radicalidade de Oiticica não consistiu, basicamente, em inventar uma nova visibilidade, mas em reinventá-la como anamnese, isto é, como uma ascense ou depuração de princípios das vanguardas históricas, num projeto de reciclagem cuja “originalidade” foi antes a da intervenção compositiva do efeito desestetizado que propriamente a dos achados: um artista de

intensidades e intensificações, enfim, como evidencia Favaretto.

No segundo capítulo, trata do construtivismo, purificado por Oiticica principalmente a partir do influxo dos trabalhos de Lygia Clark e das proclamações teóricas de Gullar. O texto faz entrever que há muito de Kandinsky em Oiticica, cuja noção de construtivismo corresponde a uma espécie de espiritual na arte, uma espécie de idealismo de um espírito geral da estruturalidade, de onde saem Gabo, Mondrian, Pevsner, Malievitch, Tatlin, muito obviamente, mas donde também podem sair um Rothko ou um Pollock, sem que se fale em Delaunay, ou Newman. Segundo Oiticica, “artista construtivo” é aquele que aspira a uma hierarquia espiritual da construtividade, de modo que o construtivismo também pode ser definido como a objetividade da não-objetividade, a visibilidade da não-visibilidade, a espacialização da virtualidade, a “Nova Objetividade” e o “Programa Ambiental” e não apenas como mera geometrização concreta: também é construtivo o abstrato, no caso, desde que a informalidade corresponda à formalidade de uma conceituação hierarquizadora e não, como era e é o mais rotineiro no Brasil, ao impulso momentâneo de uma inspiração romântica, regressivamente fantasmática. Aqui, outra tensão do início do texto, em que se opunham *conceitual/sensível*, ou *organização/delírio*, começa a atenuar-se, pois a assim chamada “paixão”, o assim dito “delírio” podem, evidentemente, ser compostos como um espiritual ou uma sensibilidade da construtividade, sem contradição imediata.

No caso, o sublime kantiano, operado por Favaretto via Lyotard como apresentação negativa do infinito ou abstração vazia experimentada pelo espectador frente à insignificância programaticamente obtusa e idiota do objeto, ronda a prática de Oiticica: o fim das artes se daria, em seu indiferenciado desestetizado, como extensão gestual que dissolve o corpo no urbanismo generalizado, esperando-se que Favaretto venha ainda a discutir o quanto a generalização dessa gestualidade, capturada hoje em formas libidinalmente regressivas, e desse urbanismo, administrado hoje em formas regressivamente repressivas, são totalmente *kitsch* e barbárie no horror da cidade contemporânea, bastando ver a di-

luição de Mondrian ou Max Bill nos logotipos da TV, bastando ver o que a crítica romântico-ecológico-energético-astrológico do assim chamado autoritarismo do funcionalismo também tem implicado de regressão libidinal e política como puerilidade organicista, bastando ver como a ruptura, a descontinuidade e a invenção dos anos 60 estão incluídas, domesticadas e mesmo aderidas ao delírio da organização.

Justamente recompondo as matrizes do construtivismo de Oiticica, Favaretto repõe o cubismo, Duchamp, o suprematismo, o neoplasticismo, o concretismo e o neoconcretismo como materiais de suas apropriações. Assim, empenhado em sua concepção kandinskyana do construtivo como espiritual em arte, Oiticica teria buscado no *trompe l'esprit* (p. 32) das formas do cubismo uma conceptualidade de superfícies, também extraindo do suprematismo russo e dos *ready made* duchampianos as táticas de questionamento da natureza da arte; por sua vez, o neoplasticismo de Mondrian e o reducionismo rigoroso dos seus ângulos retos e das suas três cores primárias alternadas com as três não-cores impediriam todo ilusionismo, toda representação imediata, embora com eles ainda se continuasse a representar a redução da pintura a elementos matemáticos. De modo geral, por isso, o que se põe de maneira intensificada na produção de Oiticica, segundo Favaretto, é a questão da percepção, agudizada no Brasil pela discussão da teoria da *Gestalt* feita por Mário Pedrosa, pelos artigos de Gullar sobre o “não-objeto” e pela leitura de obras da fenomenologia, como as de Merleau-Ponty.

No início da década de 60, a pintura deveria ser, por exemplo, a visibilidade matematizada de um Max Bill, como um imanentismo radical da destruição de toda teleologia e do seu fiel assistente, o psicologismo da consciência, do que também decorreria a recusa da cor pelos concretos mais ortodoxos? Entre a fisicalidade das formas do assim chamado “mecanicismo concreto” e a “organicidade” das formas neoconcretas, ao lado da informalidade alienada de abstratos e do aleatório *pop*, o que escolher? Segundo Favaretto, de início Oiticica teria feito seleção criteriosa, transformando sua arte como desenvolvimento nuclear da cor (p. 45) em chave neoconcreta. Aqui, novamente, Favaretto assume as ca-

racterizações concreta e neoconcreta do neoconcretismo e do concretismo como evidentes nos termos em que geralmente foram postas em discussão no Brasil pelos seus agentes históricos, adeptos e adversários, pois empenha-se historicamente também na reconstrução das polêmicas que opuseram muitas vezes os concretos de São Paulo e os neoconcretos do Rio. Por exemplo, em termos de objetividade mecanicista da arte concreta e de crítica feita pelos neoconcretos à representação concretista do fundo como forma. Seria sempre assim, contudo? Porque se poderia também pressupor a radical subjetivação imanente dessa arte, desde que “subjetivo/objetivo” não fossem reduzidos a uma oposição simples de “psicológico/não-psicológico” que, afinal, remete sempre à ideologia da autonomia empírica e social da individualidade do sujeito produtor e receptor da obra. Se sua objetividade também fosse generalizada como a visibilidade matematicamente formulada dos princípios gerais da racionalidade instrumental que ordena o corpo da subjetividade adaptada ao tempo da produção, como razão prática objetivada na mercadoria, poder-se-ia supor, por exemplo, que a arte concreta também é um subjetivismo, ou uma objetivação radicalmente subjetiva no seu imanentismo intransitivo, que evidencia também, de modo aparentemente apenas neutro, não os eventos da impessoalidade instrumental, pois ela é anti-realista, mas a estrutura mesma do estado radical de anonimato e exterioridade da subjetividade contemporânea, radicalmente irreal assim como seus produtos. Desta maneira, o assim chamado “mecanicismo” da arte concreta deixaria de ser considerado ora como univocidade de “alienação” mecânica, como foi corrente, ora como univocidade de “invenção” dinâmica ou ruptura radical, como também foi freqüente, passando a incluir, nos termos da sua discussão, a contradição mesma da sua prática de vanguarda brasileira, que é impossível reduzir sem má-fé a uma mera questão de gosto ou ideologia pessoal ou de grupo, como é freqüente nas partilhas do zoológico.

De todo modo, Favaretto evidencia que, no seu abandono progressivo do ilusionismo e da tela, Oiticica teria chegado à prática de estruturar o “ato de pintar” como evento no espaço e no tempo. No caso, tratar-se-ia da ordenação de um espaço que, transcenden-

do o da percepção imediata, se daria como transcendência da significação, como linguagem, como se Oiticica tivesse passado a produzir eventos em que atuaria não mais uma intencionalidade subjetiva, mas uma “intencionalidade” de código: nos seus eventos, ficaria evidente sempre o intervalo, o puro dêitico, como se a virtualidade significante da diferença e da negatividade em deslocamento perpétuo passasse a ser a matéria do agora-ex-pintor. Linguagem, não língua, para utilizar aqui a metáfora discursiva. Tal intencionalidade de código abriria os eventos, assim, para a questão do espectador, ativado neles como elemento estruturante, e não como simples receptor passivo. Ou, na fórmula energética de Lyotard, não mais consumidor de um simulacro, mas corpo ordenador de intensidades afetivas (7).

É no terceiro capítulo, em que se estuda magnificamente a questão da cor neoconcreta, que a passagem se faz: da pintura à antiarte ambiental. No caso, Favaretto propõe fases: de 1954 a 1956, período concreto de Oiticica, a experiência dos guaches sobre cartão, principalmente pelos efeitos de alternância de claro/escuro, produz tanto o movimento quanto o efeito de peso da cor, através das suas nuances. A partir de 1957-1958, os *Metaesquemas*, como gráficos e placas, efetuam com a mobilidade da tradução rítmica da cor certa autonomia espacial, como transcendência do movimento. Essa indeterminação do intervalo entre a pintura e um ir além dela seria, no caso, como que um retorno às intuições puras de Mondrian (p. 53); em 1959, o monocromatismo programático passa a evitar a ilusão espacial através da densidade uniforme e, logo, Oiticica passa a produzir não mais a pintura, mas objetos - melhor dizendo, não-objetos neoconcretos. Entre 1959 e 1960, os *Bilaterais e Relevos Espaciais*, como invenção paralela aos *Casulos*, de Lygia Clark, passam a compor-se como espaço extraquadro, como um espaço ativo, como se o intelectualismo cubista se transformasse em arquitetura, e os relevos e desdobramentos perdessem a linearidade, envolvendo imediatamente o espectador como parte ativa do labirinto. Com os *Bólides*, *Penetráveis* e, finalmente, com os *Parangolés*, a pesquisa de Oiticica, até então (1960-1963) puramente visual, passa a envolver outros sentidos: o

*Parangolé*, principalmente, é energético, como um ritmo da cor; quanto aos *Bólides*, que Oiticica chamou de *transobjetos*, significando com a etiqueta a intencionalidade diferencial de código, também implicariam a participação não-passiva do espectador, para chegar-se à “antiarte ambiental”.

Conforme Favaretto, a questão nuclear da intencionalidade de código determinou a abertura da experiência de Oiticica para a intersubjetividade. Sua análise, informada pelo freudismo, não pressupõe evidentemente nenhuma subjetividade acabada ou prévia na experiência, embora Oiticica, em seus textos, continuamente fale de “indivíduo”, genericamente, sem nenhuma teoria do sujeito. Propondo as *Manifestações Ambientais* como lugares de transgressão em que se materializam signos de utopias (p. 121), como lugares de afirmação das “forças do desejo” (p. 123), segundo Favaretto seria equivocado pensá-las como mais uma forma de antiarte, que ainda seria uma estética, mas como processos de intervenção “ética” ao mesmo tempo “totalmente anárquica”, numa espécie de radicalização conceitualista de significações paradoxais e, no limite, vazias ou esvaziadas no ato. As manifestações ambientais também seriam experiências descondicionantes, implicando-se nelas o romantismo de Oiticica, ao propor a liberdade de “o indivíduo de hoje”, abstraído, na generalidade da expressão, de sua situação prática e de suas eventuais posições de classe no ato. Por exemplo, seria útil saber como sua inserção na prática produtiva condicionava o sentido de sua participação nos eventos programados por Oiticica como um trabalho de apropriação ou consumo produtivo. Em seus textos, Oiticica não parece pressupor, assim, que a liberdade do gesto e das suas combinações executadas pelo participante era uma liberdade condicionada de código e modelada nos fluxos da produção; logo, limitada numa sintaxe dada de formas culturais, com uma determinação antropológica hoje evidente como regramento sociocultural do inconsciente. Da instituição ninguém sai: é o que, justamente, significa “transgressão”. Por isso, quem, afinal, era tal indivíduo? Um corpo orgânico? mecânico? uma máquina? Estranho, assim, é que, artista de uma heurística radical, Oiticica continue preso à concepção psicológica do “interior”, da

7 Jean-François Lyotard, *Économie Libidinale*, Paris, Minuit, 1974.

“emoção”, da “subjetividade”. Aqui, contudo, Favaretto ratifica sua idéia de que a prática de intervir no cotidiano pela imaginação, investindo-o pelas “forças do êxtase”, é “revolucionária”, assumindo o incondicionado e como que extra-social do mesmo prazer e êxtase como uma micropolítica: para adequar a análise ao programa de Oitica, sua enunciação não discute ou postula a eficácia de suas intervenções como duração, mas como imediatez de atos pontuais, que as torna impossíveis de sistema. Mantém-se em todas elas, contudo, a unidade de um sentido ou de um procedimento genérico de “desestetização”.

Como um novo barroco, que alia a proporção matematicamente infinitizável do cálculo do artifício à produção dos efeitos fantásticos e indeterminados, Oitica monta “dispositivo delirante”, em que ressalta a “coerência”. Mesclando o conceitual às notações do cotidiano mais insignificante, o artista também é, portanto, dimensão integrante do processo e seu primeiro crítico na escrita de Favaretto: o assim chamado “texto teórico”, quando complementar da produção, é operado nela como uma tradução metalingüística e poética. Ao fornecer código para a escrita, redobram-se as significações metafóricas da relação do discursivo com o plástico, intensificando-se o efeito energético. O discurso de Oitica, por isso, também é proposto como um gênero sem definição, espécie de ficção teórica. Como extensão das experiências, formula-se como discurso sensorio-existencial de pedaços e conceitos (não)estéticos, que Oitica teoriza do ponto de vista do “eu”-ator na experiência deles, com flutuações e derivas contínuas, experimentação aleatória, mas não livre-associação, que mescla conceitual/existencial.

Em todos os casos, portanto, como programador de uma heurística sem regras, Oitica é o dos atos programados como não-programados, o que dá a suas últimas coisas o ar de algo muito informal, muito besta e solto no ar, e que é ar totalmente calculado, calculadamente total, na sua parcialidade de intervenção, quando a mesma se inclui, como faz Favaretto, na ordem de uma intensificação progressiva da indeterminação. Por exemplo, no *Projeto*, experiências em que o discurso sobre a experiência parece, hoje, a distância, ser mais inventivo que a mesma, que às vezes consiste em esticar uma esteira

no chão. É que, agora, o artista “propõe estruturas abertas diretamente ao comportamento”. Como em *Apocalipopótese*, e sua vivíssima memória (p. 180), que Favaretto identifica a maio de 68, “poder de transgressão do intransitivo” (p. 181).

De qualquer modo, descontando-se tal generalidade, Favaretto evidencia que Oitica atinge, pela negatividade, não a crítica a um determinado tema ou a uma situação, mas o deslocamento mesmo de todo o campo teórico-prático de questões. Ele o faz pela instauração de dispositivos de intervenção que agenciam possibilidades operatórias de uma outra sensibilidade, com que se produz um outro padrão de subjetividade e de sujeito, ou com que pelo menos eles são anunciados, como intensidades anárquicas em ato. *Suprassensorial*: como um processo de apelo aos sentidos do espectador, buscava-se o “dilatamento interior” análogo ao proporcionado por drogas, visando-se a “liberação” do “núcleo individual da emoção”.

Como se a questão inicialmente plástica do espaço virtual se tivesse deslocado para a virtualidade utópica dos comportamentos, a prática de Oitica também implicaria, portanto, a descolonização da memória social dos usos do signo. Entre tantas pulsões acionadas afetivamente, a pulsão de morte seria, como diria o Lyotard energético, pela destruição orientada dos dispositivos libidinais particulares já formados no corpo do espectador-participante-autor e sua diálise em anonimato, algo fundamental - e que, no caso, trabalharia para algo que se poderia propor, aqui, como mais uma metáfora: “alegria do instante”, a prova dos nove do “mito de viver”.

Uma das últimas experiências de Oitica, a de transportar um pouco de terra de Jacarepaguá para o Caju, é comovente na insignificância lúcida do gesto anônimo do seu *Contra-Bólido*. No “limite de tudo” (p. 205), ingressa no mito, que desmitifica e demitifica, por exemplo, na “não-narração”, em seus *Parangoplays*, protótipos de *performances*, em *Rijanviera*, em *Éden*, em seu *Delírio Ambulatório*, em *Topological Ready-Made Landscape* e outros eventos.

Até ser colhido no mais indeterminado deles, em março de 1980, como Celso Favaretto registra com a comoção e a rara argúcia crítica que fazem sua invenção exemplar.