

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES**

MARIANA GOMES RIBEIRO

**HÉLIO OITICICA – CRIAÇÃO *DE E PARA*
PENSAMENTO**



**Niterói
Maio / 2015**

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes

Hélio Oiticica - Criação *de e para* pensamento
Mariana Gomes Ribeiro

Niterói
Maio 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Aluna: Mariana Gomes Ribeiro

Dissertação apresentada como Projeto Final do Curso de Mestrado em
Estudos Contemporâneos Das Artes.

Hélio Oiticica - Criação *de e para* pensamento

Prof. Dr. Jorge Vasconcellos
UFF
(Orientador)

Curso de Mestrado da Universidade Federal Fluminense
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Instituto de Arte e Comunicação Social
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos
das Artes – PPGCA – UFF
Linha de Pesquisa: Estudos Crítico das Artes
Mestranda: Mariana Gomes Ribeiro
Orientador: Jorge Vasconcellos

Niterói
Maio/2015

Mariana Gomes Ribeiro

Hélio Oiticica – Criação de e para pensamento

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Linha de Pesquisa: Estudos Críticos das Artes. Pesquisa produzida para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jorge Vasconcellos
PPGCA-UFF/RJ
(Orientador)

Prof. Dr. Pedro Hussak
PPGCA-UFF/RJ

Profa. Dra. Mariana Pimentel
UERJ/RJ

Niterói, de de 2015.

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Zerilane Ricardo Gomes Constantino e Márcio Greik O. Constantino, e à irmã, Iasmin Mariano, sem os quais nada seria possível.

Ao *orientador* Jorge Vasconcellos, pela paciência na orientação e incentivo que tornaram possível a conclusão dessa dissertação.

Aos amigos queridos que fiz nesse curso de mestrado, pela companhia, incentivo e risadas: Bárbara Friaça, Márcia Franco, Marrytsa Melo, Tatiana Almeida, Thiago Grisólia e Tomaz de Aquino.

Aos queridos Érico Muniz e Lucas Costa pela ajuda generosa.

Aos parceiros do PURO, que não ficam longe nem com tamanha distância física.

À CAPES, pelo financiamento que tornou possível a realização desta pesquisa.

Ao Projeto Hélio Oiticica (PHO) que muito generosamente cedeu o DVD com arquivos digitalizados que foram essenciais para a pesquisa.

Este trabalho é de muitos. Pelo desenrolar brilhante da companhia e do afeto sempre novo, obrigada a todos, de coração!

Resumo: A presente dissertação pretende analisar o fazer artístico de Hélio Oiticica no Programa Ambiental adotando-o como exercício do pensamento. Para tanto, far-se-á uso de uma noção de estética que a entende não só como uma disciplina ou saber filosófico sobre as artes, como uma teoria geral do belo, ou uma teoria acerca do gosto sobre práticas artísticas em geral. Mas, isto sim, como um modo de pensamento acerca do fazer artístico que o toma como testemunha de certas questões, relacionando o sensível com o pensamento, para, assim, investigar a relação entre arte e vida nesse programa estético, enquanto prática ética e política. O ponto de inflexão usado será a noção de Emancipação Intelectual de Jacques Rancière na relação entre artista e espectador no supracitado programa. Essa noção entende que a emancipação intelectual não é um ponto a se chegar por meio de processo de conhecimento, mas um pressuposto que estabelece a igualdade das inteligências em todas as suas manifestações. Assim, a hipótese central da pesquisa defende que Hélio Oiticica não tem o intuito de produzir em seus espectadores a passagem de um estado de ignorância ao de um saber, mas uma torção no “status ontológico” dos seus espectadores, possibilitando, assim, a criação de formas, traduções e feitura de comparações próprias para comunicar o seus processos intelectuais e entender o que a outra inteligência está a lhe dizer.

Palavras-chave: *Arte&vida, Arte&política, Programa Ambiental, Hélio Oiticica, Emancipação Intelectual.*

Résumé: L'objet de cette thèse est l'analyse du travail artistique de Hélio Oiticica dans le Programme Ambiental de l'adopter comme un exercice de la pensée. Pour ce faire, on utilise une notion d'esthétique qui la comprend non seulement comme une discipline ou la connaissance philosophique sur les arts, comme une théorie générale de la belle, ou une théorie sur comme sur les pratiques artistiques en général. Mais, plutôt, comme une façon de penser à propos de la création artistique qui prend comme témoin certaines questions, concernant sensibles à la pensée, à enquêter ainsi la relation entre l'art et la vie ce programme esthétique, alors que l'éthique et la politique pratiques. Le point de basculement sera utilisée la notion de l'émancipation intellectuelle Jacques Rancière dans la relation entre l'artiste et le spectateur dans le programme ci-dessus. Cette notion signifie que l'émancipation intellectuelle ne est pas un point pour passer à travers le processus de la connaissance, mais une hypothèse qui établit l'égalité de l'intelligence dans toutes ses manifestations. Ainsi, l'hypothèse centrale de la recherche soutient que Hélio Oiticica est pas destiné à produire dans ses téléspectateurs le passage d'un état d'ignorance à la connaissance, mais une torsion sur le "statut ontologique" de ses téléspectateurs, permettant ainsi la création de formes, de traductions et de fabrication de ses propres comparaisons de communiquer leurs processus intellectuels et de comprendre ce que l'autre l'intelligence vous dire.

Mots-clés: *Art & Vie, Art & Politics, programme environnemental, Hélio Oiticica, l'émancipation intellectuelle.*

Lista de Imagens

Figura 1 - Bilhetes e listas, apartamento de Hélio Oiticica no Leblon – PHO.

Figura 2- Metaesquema, 1958 – PHO.

Figura 3 - Metaesquema, 1958. Guache s/ cartão – Programa Hélio Oiticica-Itaú Cultural.

Figura 4 - Relevo neoconcreto - Série Branca, 1960 – PHO.

Figura 5 - Invenção da cor, Penetrável Magic square #5, De Luxe, 1977. Site do Museu Inhotim.

Figura 6 - B3 Bólido Caixa 3 "Africana", 1963 – PHO.

Figura 7 - B15 Bólido-vidro 4, Programa Hélio Oiticica – Itaú Cultural.

Figura 8 - Relevo espacial, 1960 – PHO.

Figura 9 - Grande Núcleo composto por: NC3, NC4 E NC6, 1960. Programa Hélio Oiticica – Itaú Cultural.

Figura 10 - *Parangolé, P4 Cape 1, 1964, Photo: Sergio Zalis – Programa Hélio Oiticica – Itaú cultural.*

Figura 11 - *Parangolé P15 Capa 11– “Incorporo a Revolta”, 1967 – PHO.*

Figura 12 - Metaesquema, 1957. Guache s/ cartão, Programa Hélio Oiticica - Itaú Cultural.

Figura 13 - Metaesquema Sêco 27, 1957. Guache s/ cartão, Programa Hélio Oiticica - Itaú Cultural.

Figura 14 - Relevo Neoconcretos- série vermelha, 1960. Óleo s/ madeira, Programa Hélio Oiticica – Itaú Cultural. 15 - Invenções monocromáticas, 1959. Óleo s/ madeira, Programa Hélio Oiticica – Itaú Cultural.

Figura 15 - Penetrável, 1960. Óleo s/ madeira, PHO.

Figura 16 - Penetrável, 1960. Óleo s/ Madeira, PHO.

Figura 18 - Maquete do projeto "Cães de Caça", 1961. PHO.

Figura 19 – Projeto Tropicália, 1967. PHO.

Figura 20 – Projeto Cães de caça, 1967. PHO.

Figura 21 - Bólido Caixa 22, Mergulho do Corpo – 1966-1967, PHO.

Figura 22 - *Parangolé P15 Capa 11*– “Incorporo a Revolta”. (1967). PHO.

Figura 23 - Hélio Oiticica no filme Arte Pública 1968, de Paulo Roberto Martins e Jorge Sirito Vives Foto: Nossa Distribuidora.

Figura 24 - *Bólido-Caixa 18 - Homenagem a Cara de Cavalo*, 1966 – PHO.

*Para João Victor de Souza Vicente,
(In Memoriam)*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. ESQUEMA GERAL	19
1.1 Sobre a estética	21
1.2 Estética com ginga	27
2. COR – UMA FUGA DE SI MESMA	29
2.1 Cor-luz	30
2.2 Grandeza-cor	33
2.3 Cor ampliada	36
2.4 Corpocor	41
3. ESPAÇAMENTO – TRANSIÇÃO E CRÍTICA	46
3.1 Concretismos e neoconcretismo	46
3.2 Aventura das descobertas	51
3.3 Ambientar	53
3.4 Temporalizar o espaço, fissurar o tempo	59
3.5 Mundo ambiental - a perspectiva ecosófica	63
3.6 Vertigem – a tentação do espaço	68
4. LIBERTAR-SE	71
4.1 Mergulho do corpo	71
4.1.1 O eu é um outro	73
4.1.2 Sonhando com o próprio prazer	76
4.1.3 Efeito de sujeito	78
4.2 Incorporando a revolta	80
4.2.1 Inventando infinitos	84
4.2.2 Seja marginal, seja herói	87
5. EMANCIPAÇÃO INTELECTUAL E AS ARTES	95
5.1 O Mestre e o Ignorante	96
5.2 Embrutecimento – Coincidência e subordinação	99

5.3 Emancipação – Potência e liberdade	101
5.4 Do Mestre ao Artista	104
<i>5.4.1 Artista-embrutecedor</i>	105
<i>5.4.2 Artista-ignorante</i>	108
5.5 A participação nas artes visuais – o caso Hélio Oiticica	110
QUASI-CONSIDERAÇÕES	116
NOTAS	123
REFERÊNCIAS	124

Introdução

A arte aqui não é sintoma da crise, ou da época,
mas funda o próprio sentido da época,
constrói seus alicerces espirituais.
- Hélio Oiticica¹

A relação entre reflexão teórica e criação artística tornou-se uma prática recorrente a partir da década de 1960. Assim, o presente estudo propõe acompanhar a produção de Hélio Oiticica não apenas tendo em vista suas obras. O percurso escolhido visa ampliar o que seja a noção de obra, no intuito de abarcar seu discurso e sua reflexão teórica. Assim, existe uma composição entre sua reflexão teórica, práticas e obras, que serão abarcados no que chamaremos de *fazer artístico*, para deixar claro que a pesquisa não se refere apenas às séries de obras e objetos. Isso se dá porque entendo que sua reflexão teórica está dentro das obras, se desdobra sobre elas, e as faz movimentar. O próprio Hélio Oiticica sugeriu isso ao escrever compulsivamente e catalogar tudo que fazia desde muito cedo. Suas pesquisas são parte constitutiva do seu fazer artístico.

A aproximação com a filosofia contemporânea francesa se justifica na medida em que entendo que o fazer artístico de Hélio Oiticica está, a seu próprio modo, se debruçando em algo que também é objeto da filosofia: o pensamento, o conhecimento, as relações de poder e os modos de vida que se cristalizam a partir dele e, especialmente, as formas de resistências, as linhas de fuga que se dão a partir dessas composições. E, mais profundamente, se justifica pelo fato de que para que essa investigação possa ser efetivamente crítica dos modelos civilizatórios que passam pelo crivo da dominação, ela tem que ser, (no caso específico de Hélio Oiticica, para não se generalizar) polifônica: clamar vozes diferentes, no intuito de evidenciar que toda nossa

ideia de mundo é e deve sempre estar aberta, em constante reelaboração processual.

Isso quer dizer que nas formulações de Hélio Oiticica as paisagens reais, as pessoas e os objetos não são subtraídos de sua realidade concreta arbitrariamente. Não se trata em seu fazer artístico apenas de identificar limiares e clausuras designados pelas verticais nele enraizadas. É uma criação de imagens *de* e *para* pensamento onde os elementos são manuseados de maneira a realçar os deslocamentos, os trajetos e os devires. Sua poética tem luz própria. Mas essa luz é de todo generosa e não-fascista.



Bilhetes e listas, apartamento de Hélio Oiticica no Leblon - PHO .

Assim, conectar a ação, a prática, o pensamento e a escrita, imediatamente com o exterior, fazer com que ramifiquem na exterioridade, operando com o fora, é imprescindível para uma leitura que se quer afinada com aquilo que Hélio Oiticica se propôs.

Hélio Oiticica toma práticas artísticas como aquilo que transforma um certo tipo de sensível em pensamento mesmo. É, com efeito, um *exercício próprio do pensamento*, aquilo que age sobre matérias sensíveis quaisquer de maneira a desdobrar seu modo de presença como pensamento, bem como o processo inverso.

A pesquisa pretende adentrar no legítimo e caótico labirinto a que nos convida Hélio Oiticica. Legítimo aqui, faz-se necessário dizer, faz-se mais aquilo que se tira dos tropeços incitados pela matéria com a qual nos deparamos, que por alguma espécie de nervo único e atingível por meio de certos processos.

Revirar-se em meio a um fazer artístico que tem como solo a noção de Vida&Arte como brechas, espaços, recortes de tempo, **formas informes**, para serem preenchidos a próprio gosto e vontade. A colisão, mesmo que mínima, do contato.

Assim, o presente estudo pretende fazer uso de uma noção de estética que a entende não só como uma disciplina ou saber filosófico sobre as artes, como uma teoria geral do belo, ou uma teoria acerca do gosto sobre práticas artísticas em geral, como a ideia de estética filosófica que se tornou canônica no pensamento ocidental. Mas, isto sim, como um modo de pensamento acerca do fazer artístico que o toma como testemunha de uma questão, relacionando o sensível com o pensamento. Como nos diz Rancière:

A estética não designa a ciência ou a filosofia da arte em geral. Esta palavra designa antes de tudo um novo regime de identificação da arte que se construiu na virada do século XVIII e XIX: um determinado regime de liberdade e de igualdade das obras de arte, em que estas são qualificadas como tais não mais segundo as regras de sua produção ou a hierarquia de sua destinação, mas como habitantes iguais de um novo tipo de sensorium comum(...). (RANCIÈRE, 2005)

Doravante, a estética pode ser pensada como Rancière propõe - a saber: como testemunho-, pois afirmar pensamento é deformá-lo, transformá-lo, colocá-lo em devir. Afirmar o pensamento é o ser também.

Dito isso, não se trata de pensar a obra de Hélio Oiticica de forma linear, evolutiva e/ou teleológica, especialmente no sentido de que o Hélio Oiticica dos New Yorkaises seja melhor que o das invenções ou dos núcleos. Isto porque entendo que a cada negação de suas próprias afirmações, a cada sobressalto, Hélio Oiticica se toma mesmo é de assalto: consegue o grande ato de resignificar seu passado. Não só por relacioná-lo de alguma forma com o presente (em negação ou afirmação), mas por sempre conseguir um lampejo de futuro nessas fricções. Finalizando, Hélio Oiticica é pensamento. Ou melhor, todo o fazer artístico do artista é **exercício próprio de pensamento**.

Além da revisão bibliográfica de alguns autores da filosofia contemporânea francesa (Deleuze, Foucault, Guattari e Rancière) e de Nietzsche, a principal referência da pesquisa consiste num DVD que contém quase 8 mil arquivos, muito gentilmente cedido pelo Projeto Hélio Oiticica. Todo e qualquer arquivo deste DVD será referenciado como “PHO”. Outrossim, foram utilizados textos reflexivos e críticos do próprio Hélio Oiticica, sobre sua prática e sobre arte em geral, bem como os textos pensadores que se debruçaram sobre o fazer do artista.

Para tanto, o primeiro capítulo é uma pequena tentativa de discorrer sobre as práticas de Hélio Oiticica da década de 1950 até o Programa Ambiental, que, para efeitos de elucidação do objeto da pesquisa, não se limita a uma série de obras, apesar de ser uma série de obras que efetiva esse programa, mas uma linha de raciocínio que nutre o fazer artístico de Hélio Oiticica culminando na convocação do espectador para o ato criativo. Em seguida esboça-se um esgarçamento do conceito de *Partilha do Sensível* e da noção de *Regimes das Artes* do pensador Jacques Rancière. Isto se dará com intuito de afirmar como a noção de estética a qual o estudo faz uso consiste em tomar práticas estéticas como testemunho de questões - no caso da dissertação: a vida, a ética e a política. Para além disso, visa-se chegar ao debate sobre “o que é” a arte e a estética no regime estético, o último detectado por Rancière.

No segundo capítulo, o foco será desenvolvimento da cor, para demonstrar que foi a partir da *cor em campo ampliado* que os investimentos de

desejo se dão a ver em seu fazer e transformam a atuação de Hélio Oiticica para o campo da ética e da política. É pela cor também que defendo que a categoria do *partípite* aparece e opera o reviramento de suas práticas.

O terceiro capítulo discorre sobre as mudanças de concepção de espaço que Hélio Oiticica operou: do espaço pictórico à incorporação da pintura no espaço extra-pictórico e da elaboração do *espaço ambiental*. Isso se dará tendo como referencial teórico as noções de *heterotopia* e *ecosofia*, de Michel Foucault e Félix Guattari, respectivamente.

O quarto capítulo tratará das questões de torção da noção de sujeito, de conhecimento e de verdade que Hélio Oiticica faz uso para dar potência às suas práticas estético-existenciais. Primeiramente, será tratada a noção de sujeito do saber ao sujeito não idêntico a si, que não se dá como aquele que se faz como ato voluntário do pensamento, mas é, isto sim, tomado pelo pensar, este pensar que se dá também com o corpo e com o desejo.

Em seguida, o capítulo discute a imagem dogmática do pensamento e a noção de pensamento e verdade como criação de sentidos. Isto será feito tendo como ponto de inflexão as teorias deleuzeanas no que diz respeito a entender o pensamento mesmo como criação, para rivalizá-lo, assim, com a imagem dogmática do pensamento, por meio de intercessores (no caso, práticas artísticas). Isto porque um dos grandes temas do pensamento deleuzeano é o próprio pensamento. E, para ele, o pensamento não é exclusividade da filosofia: a arte e as ciências são modos de pensamentos, cada um com seus elementos e suas especificidades.

O último capítulo será aquele em que a questão da emancipação intelectual do espectador será problematizado em relação ao fazer artístico. É nele que a hipótese central da dissertação será defendida: a emancipação intelectual dos espectadores de Hélio Oiticica como pressuposto e não objetivo. Essa prática, defendo, se faz especialmente importante numa época em que nos encontramos em crise de representatividade e descrença na política, uma vez que ela se funda na ideia de autonomia, dando a todo e qualquer espectador a condição de “igualdade ontológica” com, e apesar de, todas as diferenças que possam existir em qualquer distância e relação.

Isto porque entendemos que o artista-pensador abre mão de uma visão pedagógica da arte para instituir um novo conceito de arte. Conceito este que se faz ético, existencial e político a um só tempo, pois elegem a experiência da criação como fazer artístico e não o objeto em si, evidenciando, dessa maneira, uma coincidência (que permite a diferença e a distância, claro) entre a arte e a estética. Entendemos também que coincidir, aqui, não se faz no sentido de construção de identidade equivalente, mas no sentido de serem ambas objetos da experiência sensível, que forma, deforma, constrói a maneira de sentir, pensar e viver o sensível.

As considerações finais consistirão numa reflexão sobre como a operação analítica e teórica da pesquisa teve por objetivo maior questionar as artes, e mais especificamente o projeto estético de Hélio Oiticica supracitado, não apenas sobre o que ela(s) quer(em), como também o que ela(s) pode(m) em relação à aproximação entre arte e vida e enquanto prática política e ética.

Esquema Geral

Hélio Oiticica foi um carioca, nascido em julho de 1937, que quase não frequentou a escola tradicional e foi educado em casa mesmo pelo avô anarquista. Possui uma coleção que inclui obras performáticas, pinturas, esculturas, escritos – alguns teóricos reflexivos sobre artes visuais e suas próprias obras – e, por último, mas não menos importante, pensador e criador de mundos e possibilidades de existir.

Num primeiro momento, até o final da primeira metade da década de 1960, Hélio Oiticica trabalha questão visual em relação com o tempo (cor-tempo). Nas palavras do próprio artista, essa relação problematiza a *cor-metafísica*, onde “o problema, pois, é o tempo e não o espaço, dependendo um do outro. Se fosse o espaço, chegaríamos, novamente, ao material, racionalizado. A noção de espaço é racional por excelência, provém da inteligência e não da intuição” (OITICICA, 1986:16). Nesse momento, pois, o espaço é deixado de lado; o espaço pictórico é totalmente delimitado e satisfatório: a relação entre quadro e sujeito se dava apenas pela análise temporal.

Num segundo momento, quando as obras características do Programa Ambiental começam a ser esboçadas, o artista tenta estabelecer a *grandeza-cor*. Assim, ele fez um adendo à relação cor-tempo: suas reflexões se voltam para a relação entre a cor e o espaço (duo cor-estrutura). Hélio Oiticica continua suas reflexões dizendo que quem figura algo, figura através de algo. Isto quer dizer que a expressão linear, que não está baseada nas transformações estruturais, está sempre calcada numa concepção de suporte passivo, que não busca superar ou transformar esse caráter estrutural passivo do suporte (OITICICA, 1986).

A partir disso, seu fazer artístico se transforma completamente, saindo do espaço pictórico para o espaço "real". Todavia, esses espaços são conflitantes, pois não seria a simples saída da cor para o espaço "real" que daria resposta às questões que o inquietavam. O espaço que Hélio Oiticica pensa é chamado por ele mesmo de *Espaço Ambiental*, que é onde a *Anti-Arte* se dá. A anti-arte é, segundo ele, a compreensão de ser o artista um propositor de experiência(s): o espectador agora não mais é um mero contemplador, ele é um co-autor da experiência estética.

A questão de Hélio Oiticica não se limitava a renovação da linguagem artística, mas, também, naquilo que ele chamou de *expressão-total*. Para ele, o processo que dava gênese às obras correspondia ao que a arte expressa. Nesse sentido, a mudança que se dá quando ele se propõe a estabelecer a *grandeza cor* é "uma mudança na concepção de pintura como tal" (OITICICA, 1986:51). Essa *expressão-total* seria a inter-relação e a coextensividade da matéria que ele lida com o que quer que a obra expresse em continuidade. Isto é, "o uso de elementos pré-fabricados ou não que constituem as obras importa somente como detalhe de totalidades significantes" (OITICICA, 1986:67). A proposta é a de uma prática que justaponha e dialogue horizontalmente com o tempo e o espaço, este segundo agora composto pelos espaços pictórico e "real".

"O desequilíbrio que adveio desse deslocamento social, do contínuo descrédito das estruturas que regem nossa vida nessa sociedade, especificamente aqui a brasileira, foi inevitável e carregado de problemas, que longe de terem sido totalmente superados, se renovam a cada dia. (...). O que me interessa é o "ato total de ser" que experimento aqui em mim – não atos parciais totais, mas um "ato total de vida", irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio de ser." (OITICICA, 1986: 73-74)

Assim, o que virá a decorrer de suas práticas artísticas possui como pedra fundadora uma espécie de inconformismo estético. Entretanto, essa opção não era apenas uma escolha plástica. Antes, ela se faz como uma escolha existencial. Essa escolha estético-existencial volta-se para a questão

sensorial, extrapolando tanto o que implicava a fruição de objetos artísticos plásticos, quanto o que implicava a existência em coletividade.

1.1 – Sobre a estética

As primeiras manifestações do pensamento acerca da existência, do valor e do lugar da arte ocorreram na Grécia. Esse aparecimento se dá junto com a organização da vida em coletividade urbana (*polis*), pois foi nesse momento que o debate de ideias no espaço público ganhou centralidade jamais vista antes. E até hoje, de maneira geral, reflete questões como “o que é a arte?”, “o que é o belo?”, “o que caracteriza uma obra como medíocre, boa ou genial?” (quais os valores estéticos), “qual o propósito da arte?” (intencionalidade), “qual seu aspecto moral, ético e/ou político?”(finalidade), etc.

Entretanto, ao estudar hoje o pensamento dos gregos acerca das artes, muito mais interessaria à pesquisa a "coincidência" entre o pensamento - e o acontecimento - de como se organizar enquanto membros pertencentes a um grupo, as diversas possibilidades de se partilhar um comum (surgimento da pólis/ noção de "coletividade"), e as reflexões sobre o fazer artístico quando surgiram, que propriamente as propriedades formais e técnicas destes fazeres. Dito de outra maneira, o que se faz valioso e que incita a pesquisa é a relação entre formas de arte e formas de vida.

Aqui cabe fazer uma aproximação com o pensamento do filósofo francês Jacques Rancière. Ao elaborar suas reflexões sobre o imbricamento entre estética e política, este pensador nos sinaliza aquilo que ele chama de *partilha do sensível*. A *partilha do sensível* é o “espaço de visibilidade” onde se organizam, legitimam-se ou deslegitimam-se competências. Este é um conceito político, mas a todo tempo é um conceito estético. Isto porque essa partilha revela a existência daquilo que nos é comum e suas especificidades. E a política, segundo ele, se ocupa exatamente do que se vê e do que se pode dizer do que se é visto.

Nesse sentido, a *partilha do sensível* é o modo pelo qual se determina, com efeito, aquilo, quem e o que se faz ver em determinados recortes de espaço e tempo, ou melhor, a partilha do sensível é "o sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir" (RANCIÈRE, 2005:16). E é sobre esse pressuposto que ele vai pensar as práticas estéticas: na sua relação com o *comum*. Esse *comum*, por sua vez, não é o *sócios*, ele é um quadro, um teatro de competências e funções que extrapola o *sócios* e determina, também, a qualidade dos interlocutores em apresentá-lo.

Dito isso, a relação entre política e arte não vai ser pensada por Rancière como uma maneira de explicação ou representação desse comum, mas na maneira como práticas artísticas conseguem reconfigurar esse comum e atribuir novas possibilidades ao real, independente da intenção do autor, do conteúdo discursivo ou da evidenciação de movimentos sociais. Em outras palavras: se é a partir dessas maneiras de se partilhar o sensível que são determinadas as maneiras de se perceber, experimentar e organizar o comum, as práticas artísticas e a política devem ser pensadas nas formas de visibilidade, nos lugares que ocupam e do que fazem em relação a esse comum.

Dentro dessa perspectiva, ele identifica três grandes regimes da arte. Um regime da arte é um tipo específico de ligação entre modos de produção, formas de visibilidade e modos de conceituação.

O primeiro regime, ao que ele chama de *Regime Ético da Imagem*, pode-se dizer que se caracteriza por uma condenação moral da imagem, onde o valor creditado a ela é inferior aos outros fazeres humano, pois "a imagem estava totalmente submetida à lógica do processo": origem, teor de verdade e destino (RANCIÈRE, 2005).

Assim, pode se dizer, por exemplo, que a teoria das ideias de Platão era uma busca por uma hierarquização de uma determinada "partilha do sensível", onde a base desse pensamento era a oposição entre mundo sensível e inteligível que colocava a arte como cópia da cópia - simulacro (ideia- modelo ideal que se encontrava no mundo inteligível; objeto sensível a qual dava origem a obra de arte - cópia do modelo ideal; e o objeto artístico- cópia desse segundo).

Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos "fantasmas", embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços. O mesmo ocorre com a escrita: circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum. (RANCIÈRE, 2005:17)

É importante dizer que para Platão a escrita não é simplesmente a materialidade do signo escrito sobre um suporte, mas um estatuto específico da palavra (o outro estatuto da palavra, ou forma de existência e efetividade sensível, é o teatro). Esses dois estatutos se fazem como um *logos mudo* (porque não tem consciência de seus efeitos) e *tagarela* (porque não é consciente a quem fala). A eles, Platão opõe a palavra em ato/vida, dotada de sentido e consciente de seu efeito - a palavra do mestre filósofo.

Dito isso, conclui-se que no regime ético da imagem consiste em saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e coletividades. A imitação feita pelas artes era entendida como distanciamento da verdade.

O segundo regime que Rancière identifica é o *Regime Poético* ou *Representativo*, o qual o filósofo identifica que o fazer artístico ganha lugar superior em relação aos demais fazeres humanos (RANCIÈRE, 2005). O filósofo deixa claro que o que caracteriza esse regime é o par *mimesis/poiésis*. Contudo, a contra-efetuação que Rancière opera é mostrar que a *mimesis* não é simplesmente uma lei primeira para normatizar a arte, como a história da arte nos mostra. Antes, trata-se de estabelecer uma hierarquia nas artes, nos modos de fazer de uma determinada sociedade num determinado espaço-tempo. Esta é uma hierarquização que tinha no caráter representativo da *mimesis*, na imitação bem feita, sua visibilidade. Isto é, a *mimesis* não era apenas um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade que faz, a um só tempo, um processo de delimitação do que é do domínio da arte e de normatização inclusiva da mesma. Ela autonomiza a arte ao passo que a articula com uma ordem geral das maneiras de fazer. Ela nos diz, também, o que era digno de ser representado ou não. Agora, pois, o que importa é o feito

do poema que interessa e não o interrogatório acerca de seu processo. Assim, Racière nos diz que a lógica representativa:

(...) entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado do representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade. (RANCIÈRE, 2005:32)

A imitação ganha um caráter de aproximação da verdade, de reconhecimento, visto que imitar é representar, por certos meios, homens em ação. Estabelece-se, pois, uma distinção interior das maneiras de fazer das artes.

O terceiro é o *Regime Estético*, que é aquilo que a confusa noção de Modernidade tenta ocultar e reduzir a especificidade. Segundo Rancière (2005), a passagem à não-figuração é o ponto de apoio dessa redução. Entretanto, segundo o filósofo, o *regime estético* começa com decisões de reinterpretação, seja com o antigo ou com o novo. Assim, o pulo para fora da lógica representativa não é apenas a recusa à figuração. O realismo, por exemplo, implode mesmo os limites dentro dos quais a representação funcionava. A crise da representação é, antes, a subversão de hierarquias e da lógica da história.

O regime estético das artes não opõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade. É no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno. No regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado. (RANCIÈRE, 2005:35)

Assim, no *Regime estético*, as coisas da arte não mais são identificadas por uma distinção no interior das maneiras de fazer, como no regime poético, mas pela distinção de um modo de ser sensível dos produtos da arte. Isto é, as

coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível.

É no *Regime Estético* que Rancière afirma que a noção de estética surge (final do séc. XVIII e início do XIX). Esse regime elimina hierarquias, afirma a autonomia e a absoluta singularidade do fazer artístico, ao mesmo tempo em que destrói todo critério pragmático de isolamento desta singularidade e multiplica a descoberta de belezas inéditas nos objetos da vida ordinária, apagando a distinção entre as formas de arte e aquelas outras da experiência da vida coletiva, relacionando sua identidade à própria vida. Isto é, nesse regime deixa de existir uma hierarquização dos modos de fazer, possibilitando que a arte seja identificada através de um modo próprio de ser sensível (RANCIÈRE, 2005). A partir de uma “vida própria” dos objetos da vida, se identifica a arte às maneiras pelas quais a vida se faz em si mesma.

A palavra "estética" não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. (...) esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc. Essa ideia de um sensível tornado estranho a si mesmo, sede de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo, é o núcleo invariável das identificações da arte que configuram originalmente o pensamento estético (...). (RANCIÈRE, 2005:32-33)

A redefinição do conceito de estética, a partir de sua inter-relação com a política em uma divisão política do sensível, é significativa para pensar a constituição da sociedade e a configuração da comunidade em seus modos de organização a partir dos níveis de delimitação do sensível. Dessa forma, a estética seria um "regime específico de identificação e de pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modo de reflexão sobre suas relações, implicando uma certa efetividade do pensamento" (RANCIÈRE, 2005).

A hierarquização dos elementos de determinada partilha do sensível nos diz o que tem ou não valor em determinada sociedade: essa determinação se dá por meio do enfrentamento, por uma luta de poder. A arte, por sua vez, ao evidenciar essas práticas cristalizadas - e cristalizadoras - se coloca de maneira vital em nossa sociedade.

Nesse sentido, a arte contemporânea, especialmente, trata a todo tempo de "embaralhar" essa partilha do sensível, nos dizendo o quão as coisas são possíveis e passíveis de mudança. A arte contemporânea é pensada nesse regime estético, em sua relação com uma determinada partilha do sensível, como linha de fuga e modo de enfrentamento ao caos, como elemento constituinte de sujeitos políticos.

A partilha do sensível, apesar de também refletir a organização social, não está calcada, ao que parece, numa divisão da sociedade em classes econômicas ou qualquer outra classificação, como público ou privado. Isto porque Rancière está a pensar o comum como algo que precede o *sócios*: ao passo que o comum constitui o sócio, ele o extrapola (RANCIÈRE, 2005). E mais, ele nos diz que há na base da política uma estética, visto, pois, que existe, também, na base da política esse quadro de elementos de visibilidade, o *comum*. Portanto, analisar a *partilha do sensível* de determinada sociedade não está, necessariamente, ligada ao âmbito social. O que é determinante na análise são os valores, os *a priori*s e *a posteriori*es, que regem essa sociedade e que a fazem dizer que isso é digno de visibilidade ou não, e o que esses dão a sentir.

A partilha do sensível, discorre que a luta política é sempre estética, posto que se daria a um só tempo como crítica, rebelião e resistência contra determinada forma de partilha do sensível pré-estabelecida e por uma redefinição desta partilha, a transformação desta, pô-la em ato, em devir.

Assim, pensar estética em Rancière é entender o caráter artístico como a investigação de determinado aspecto da realidade que está formatado pelo senso comum, na tentativa de devolvê-lo à realidade sensível de maneira criativa e potente. Esse modelo é importante para pensar a arte não como uma pedagogia e sim como uma reconfiguração do mundo sensível. E nisso se

constitui a política da arte para esse pensador e defendo que para Hélio Oiticica também. Isto porque Hélio Oiticica não pensa e pratica a política se voltando para movimentos sociais, grupos políticos e nem propõe um modelo de revolução estético-político que solucionaria os problemas de seus espectadores.

1.2 – Estética com ginga

O fundamento em que esteve apoiada a discussão acerca da condição do espectador ao longo do tempo é aquele que coloca esse espectador em uma condição de passividade e ignorância, pois o que é inerente ao espectador, dentro dessa perspectiva, é o olhar, coisa oposta ao agir e conhecer. Sob o ponto de vista defendido por Guy Debord, o que se entende por espetáculo é aquilo separa o homem de sua potência de vida; o que ele observa é o que ele não é, o que lhe foi impedido de ser (DEBORD, 1997). Entendo que esta questão está apoiada sobre equivalências e oposições que devem ser questionadas. Essas oposições e equivalências tem sobre o fazer artístico, e a experiência inerente a este, o poder de fazer com que ele tente se redimir de seu efeito – a saber, fazer com que o espectador exista –, na tentativa fazer o espectador ser ativo e autoconsciente. Ou seja, a arte, nessa perspectiva, deve se fazer uma mediação que não deve ser portar como tal, ou, ao menos, suprimir ao máximo sua condição: ensinar ao espectador a maneira certa das coisas serem. Ora, pois, nessa perspectiva, quem diz qual é "a maneira certa"? O artista.

Acredito, pois, que Hélio Oiticica vai na direção contrária: uma busca por práticas que escapem à lógica foucaultiana do saber-poder e se façam na direção do poder saber/fazer. O Programa Ambiental busca por coisas que ajam no sentido de "embaralhar" e questionar a "maneira de ser das coisas", criando um espaço em que o exercício prático de autonomia e liberdade são a base fundamental para toda e qualquer experiência. Hélio Oiticica, assim, procura evidenciar que o que nos dizem ser a maneira das coisas, é apenas

um estar. Isto é, as coisas só são enquanto estão, enquanto deixamos que elas estejam.

Renovar a linguagem, de maneira genérica, pode ser visto como a reformulação da maneira de explicar/comunicar algo a alguém. Entendo que quando Hélio Oiticica fala em experiência/ vivência, ele está ambicionando uma invenção que extrapola a própria noção de arte: sua intenção não é forjar novas "explicações de mundo", mas criar novos "laços comunitários", criar novas formas de apresentação do real, de maneira a entender arte, artista e espectador de uma maneira singular e potente.

Sendo assim, o objeto de pesquisa nada mais é que o próprio pensamento: pensamento artístico-filosófico que dá gênese ao programa de Hélio Oiticica e pensamento que, por meio dos lampejos que esse programa emite, pode surgir. Este seu exercício mesmo e suas novas maneiras de manifestação: "status ontológico" do espectador ao qual Hélio Oiticica faz uso para dar gênese às obras e que, por sua vez, emite sussurros para pensarmos a própria vida, enquanto criação de sentidos e modos de existir individual e coletivo.

A posição com referência a uma "ambientação" é a conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão (...), que poderiam ser proposições para a participação do espectador.(...) No meu programa nasceram *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*, (...), mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala. (OITICICA, 1986:78)

É, com efeito, a estética que Rancière fala, que existe na base da política e que visa uma interferência no comum e não no sócios, no modo de sentirmos, estarmos e compartilharmos (n)o mundo.

Entendo, por fim, que trata-se de um programa artístico que não se faz apenas como objeto de pesquisa, mas, antes, se coloca e se afirma como exercício próprio de pensamento.

Cor: uma fuga de si mesma

*Quero, pois, por esse sentido da cor
exprimir uma vivência, digamos assim,
que não me é possível de outra maneira.
Dir-se-ia estética?, existencial criativa?,
sei lá! Como se queira.*
- Hélio Oiticica²

O termo campo ampliado foi utilizado originalmente pela ensaísta Rosalind Krauss. À época do final da década de 1960 e início da década de 1970, Rosalind começa a pensar as recentes práticas relacionadas à escultura e a objetos tridimensionais e suas relações estéticas, as quais, segundo a mesma, o historicismo diminuiu a novidade e mitigou a diferença (KRAUSS, 2007). Ela nos mostra em seu texto como essas práticas, quando alicerçadas nessas premissas historicistas, começam a obscurecer nossa ideia de escultura, por exemplo. Assim, pois, sabemos e não sabemos o que é escultura. O campo ampliado seria dado exatamente pela problematização de um conjunto de oposições que escapam à lógica historicista.

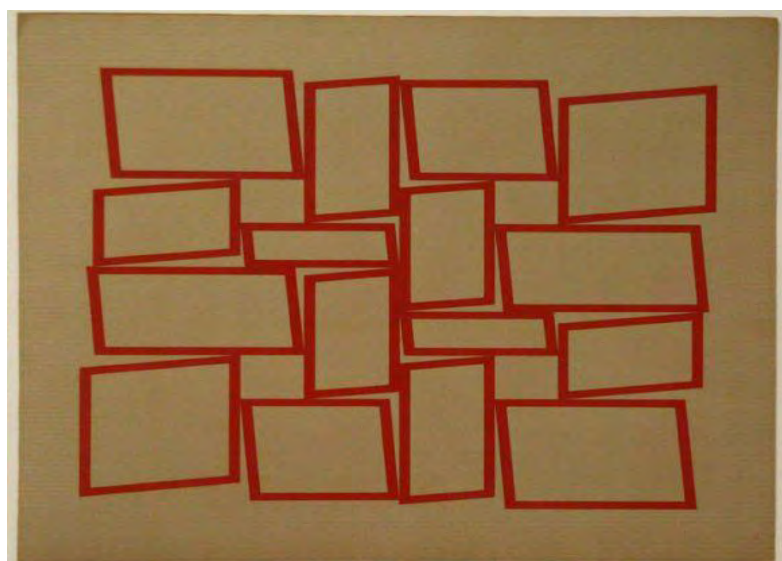
No presente estudo o termo campo ampliado será "novamente ampliado", no sentido de abarcar coisas outras em contextos variados, aqueles que tocam as artes visuais em sua relação com o pensamento e com a política. Neste capítulo, ele será usado na tentativa de mostrar como a partir da reflexão do que poderia ser a "cor no campo ampliado" Hélio Oiticica começou a explorar a interdisciplinaridade em seu trabalho. Nesse sentido, será levantada a hipótese de que à atualidade da presença física (ótica) das cores, Hélio Oiticica agrega a possibilidade de desdobramentos diversos, tal como investigar como e se é possível perceber e experimentar a cor de forma outra que não só através da visão. Ou, mais precisamente, como a partir da problematização da cor, um transbordar categorias e limites virou o nervo central de todo seu fazer artístico e deu gênese ao caráter político e ético de suas práticas. Como nos diz o próprio Hélio Oiticica a cor "seria não só

pulsção ótica, como uma realização de aspirações indeterminadas que só aí posso exprimir." (OITICICA,1986: 41).

Nesse sentido, aqui, *Arte Ampliada* não será pensada como uma teoria, mas como uma configuração do pensamento. No entanto, essa configuração se trata de um pensamento que possa ser disparado por outros meios que não a razão (tal qual a entendemos no pensamento ocidental). Esta concepção de arte clama por um pensamento que incide sobre a potência criadora e inventiva de toda e qualquer ação humana.

2.1 – Cor-luz

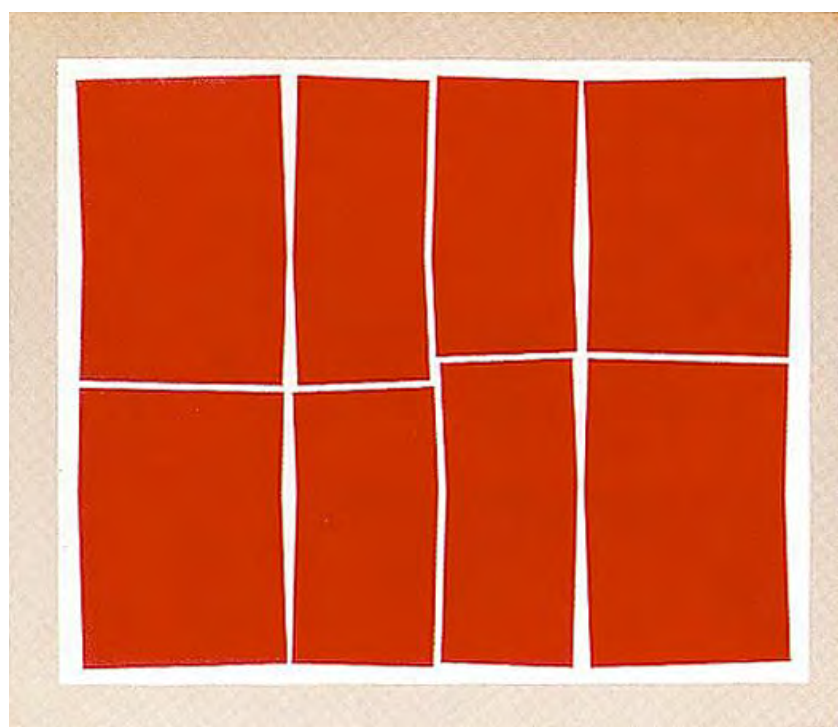
O desenvolvimento da cor foi um elemento constante, com suas riquezas e perigos, na poética de Hélio Oiticica³. A partir de 1956-1957, o artista já assinalava a centralidade desse elemento em suas reflexões. Nesse primeiro momento, o que ele aponta é que a arte em seu século seria inútil se não buscasse o metafísico, a transcendência. Entre 1955-1957 ele começa a desenvolver os metaesquemas, que consistiam na investigação de cor e formas geométricas.



Metaesquema, 1958 - PHO

Ao que chamaremos aqui de período concreto (apenas por comodidade e para sinalizar um espaço-tempo específico de seu fazer, e não por uma aderência a qualquer tipo de redução das sutilezas por uma historização datada), Hélio Oiticica vem a problematizar a *cor metafísica* (relação cor-tempo), partindo, dessa forma, para uma espécie de depuração da cor, onde o objetivo seria encontrar a condição de luz da cor.

Para achar a *cor-luz*, ele utilizou-se da cor tonal. Tonal, faz-se importante dizer, está mais ligado à qualidade, bem como a luz também o está. O uso de tonalidades de cor não se faz no sentido de amenizar as diferenças, mas de evidenciar seu caráter de indeterminação.



Metaesquema, 1958. Guache s/ cartão – Programa Hélio Oiticica- Itaú Cultural

Segundo o artista em seus escritos, o problema é o tempo e não o espaço, em relação de dependência e composição. Se fosse o espaço só poderíamos chegar ao material racionalizado. Hélio Oiticica nos diz que, segundo Bergson, “a noção de espaço é racional por excelência” (OITICICA,

1986:16). Assim, pela cor, ele chega a concepção metafísica de pintura, a qual é composta por planos e carrega sua própria duração.

Isto, pois, significa que o intuito primeiro de Hélio Oiticica é o de despir a cor de todo e qualquer sentido conhecido pela inteligência ou mesmo domesticado pelo senso comum; para que assim ela possa existir enquanto ação "metafísica" (OITICICA, 1986). A cor-luz, dessa forma, vem ser a síntese e o ponto de partida da cor; é a cor, segundo ele, em "estado de pureza".

Essa *cor metafísica* é, pois, temporal, essencialmente ativa de dentro para fora e não se relaciona com as cores de outrora. Isto porque, a essa altura o espaço ainda não teria se tornado matéria privilegiada em suas reflexões, porque para ele o espaço existe em si e o artista apenas o temporaliza.

Disso resulta as séries brancas, pinturas em forma de quadrados ou triângulos em que Hélio Oiticica experimentava diversas tonalidades de cor. Aqui, o quadro já não pode mais ser visto apenas como suporte, ele mesmo se torna parte da obra, é absorvido pela cor/pintura.



Relevo neoconcreto - Série Branca, 1960 - PHO

2.2 – Grandeza-cor

Hélio Oiticica foi um grande teórico e comentador de seus trabalhos. Desde sempre, ele se mostrou muito consciente e lúcido sobre o que estava fazendo e sobre o que pretendia com cada aspecto do seu fazer. E é exatamente a partir da cor vibrando luminosamente e determinando um campo de ação, que não se limita ao suporte, que está submetido que seu trabalho começa a refletir sobre o espaço.

A partir do momento que a cor foi-se não objetivando, mostrando seu caráter de *cor-luz*, perdendo seu caráter pré-estabelecido ou qualquer *a priori* que balizava sua existência em nosso mundo, que Hélio Oiticica começou a formular o estabelecimento de uma *grandeza-cor*, que conseguisse propiciar o que ele chama de *expressão total*.

Para o artista, a técnica ou o processo que dá gênese às obras deve corresponder ao que a arte se propõe a expressar. Nesse sentido, a mudança que se dá quando ele se propõe a estabelecer a *grandeza-cor* e/ou a *expressão total* é "uma mudança na concepção de pintura como tal" (OITICICA, 1986:51). Essa *grandeza-cor*, segundo ele, não é a formulação das bases físicas ou psíquicas, mas a inter-relação dessas duas com o que quer que a cor expresse, aquilo que define cada parte se ligando à outras em continuidade. Isto é, "o uso de elementos pré-fabricados ou não que constituem as obras importa somente como detalhe de totalidades significantes" (OITICICA, 1986:67).

É necessário dizer que o trajeto experimental da cor no fazer artístico de Hélio Oiticica não tem a ver apenas, como se normalmente fala, com a saída da pintura do quadro, do suporte, ou com a dissolução da forma, os quais implicariam a relação passiva e contemplativa do espectador com a obra. Não se trata de uma simples mudança de técnica.

Em todo caso, é na primeira metade da década de 1960 que Hélio Oiticica se debruça sobre essa questão da *grandeza-cor* e seu desdobramento

- a saber a *expressão-total*. Essa *grandeza-cor* nasce de uma necessidade existencial da cor; para dar a existência mesma um sopro de vida. Isto é, Hélio nos diz que “não é a aparência exterior o que dá a característica da obra de arte e sim seu significado, que surge do diálogo entre o artista e a matéria com que se expressa” (OITICICA,1986:30). Completo dizendo que mesmo nessa época não existe a ideia de um conteúdo fundamental e interior independente para Hélio Oiticica. Sendo assim, criar, fazer em com arte é, antes, criar espaços de dimensões e possibilidades infinitas. Ver os sentidos possíveis das coisas para as coisas mesmas, para, assim, transformá-las em coisas “vivas”.

É nessa época que Hélio Oiticica começa a desenvolver os primeiros *núcleos* e *revelos*, também denominados de *Manifestações Ambientais* e *Penetráveis*.

Os núcleos consistem em placas de madeira pintadas penduradas no teto por fios de náilon. Hélio Oiticica entende que “a experiência dos núcleos, dos quais realizou algumas maquetas pequenas, abriu as portas para a liberdade da cor e para sua perfeita integração estrutural no tempo e no espaço.” (OITICICA, 1986:31 e 32). Os penetráveis, por sua vez, abrem um campo para *integração* (aqui não apenas interação) do espectador com a obra. Nessa experiência estética, tanto o deslocamento do espectador, quanto o movimento das placas, passam a integrar e a mudar a experiência.

Hélio Oiticica continua suas pesquisas e conclui que para estabelecer a *grandeza-cor* e a *expressão-total* era preciso revelar, pois, a estrutura interna da pintura, da cor. Assim, a *cor- estrutura* seria essa cor luz, desvelada, em estado de corporificação (OITICICA,1986). Dessa forma, podemos afirmar que a quebra do quadro, a saída do espaço retangular, não significa apenas uma mudança na técnica. Menos ainda podemos dizer que para Hélio Oiticica a simples saída do espaço pictural significa a descoberta da *cor-estrutura* e o estabelecimento da *grandeza-cor* e seu desdobramento, a *expressão total*.

"Só agora começa mesmo a complexidade entre a cor e a estrutura (em sua relação), longe da quebra do quadro e dos primeiros lançamentos no espaço. (...). Volto novamente, e principalmente

nesta experiência, a pensar no que vem a ser o "corpo da cor". A cor é uma das dimensões da obra. É inseparável do fenômeno total, da estrutura, do espaço e do tempo, mas como esses três é um elemento distinto, dialético, uma das dimensões. Portanto possui um desenvolvimento próprio, elementar, pois é o núcleo mesmo da pintura, sua razão de ser. Quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a se 'corporificar';" (OITICICA, 1986:23)

Se trata de dar à cor essa *potência além do (seu) limite*. É a partir desse momento que suas obras incorporam o espaço. Pode-se falar, pois, de uma síntese- espaço-temporal; organizar a cor "organicamente" e em tensão constante no tempo e no espaço. Para que se estabelecesse a *grandeza-cor*, distinta e singular, a pintura teria que sair da estrutura-tela para o espaço comum. Isto é, Hélio Oiticica começa a conflitar o espaço pictórico e o espaço extra-pictórico, tal como este primeiro era concebido até então. Não existe mais um suporte, ele é integrado à própria obra. Isso marca, pois, a mudança do espaço tela para o espaço comum e abre o caminho para o estabelecimento do *espaço ambiental*.



Invenção da cor, Penetrável Magic square #5, De Luxe, 1977³

Para Hélio Oiticica a quebra do quadro era uma espécie de “continuação da crise da representação e longe de significar a morte da pintura, significava sua salvação, pois era por meio dela que uma espécie de beleza da vida que ainda não existia se daria” (OITICICA, 1986:27). Dessa forma, essa "necessidade que estava na mente coletiva" não era, pois, apenas a quebra do quadro, mas a incorporação deste (e de seus elementos) no espaço. Em outras palavras, Hélio Oiticica revira o suporte e o transforma em espaço.

O que Hélio está propondo é uma prática que se construa de maneira justaposta ao tempo e ao espaço: a ideia num diálogo horizontal com o tempo e com o espaço; um diálogo horizontal com a expressão e a realização.

De maneira resumida, o elemento principal da pintura é a cor. Essa cor se desenvolve com o problema da estrutura no tempo e no espaço, criando ficções de tempo e ficções de espaço.

2.3 – Cor ampliada

É com os *Núcleos* que Hélio Oiticica encontra a porta para a liberdade da cor relacionando-se com o tempo e o espaço, a ponto de o espaço chegar a se tornar, ele mesmo, elemento incorporado à obra, e, por sua vez, a obra se incorpora no espaço tridimensional. É aqui também que o artista começa a enfrentar a oposição que se dá entre o desenvolvimento da cor e o desenvolvimento da estrutura. Assim, ele trabalha a estrutura num sentido mais arquitetônico, para que esta não fizesse retroceder o desenvolvimento da cor. O *desenvolvimento nuclear* é o que une esses opostos (cor e estrutura), fazendo com que a obra não fosse possível sem ambos em relação.

No entanto, é com as experiências dos *Bólides* que Hélio Oiticica vai começar, de fato, a efetivar o que chamamos acima de ampliação do campo da cor. Antes de seguirmos, um parêntese se faz importante: quando os núcleos começam a ser feitos, o artista já fala sobre a sonoridade dessas obras, mas essa ideia fica mais na concepção teórica que como acontecimento mesmo.

Os *bólides* surgem, com efeito, a partir de uma necessidade de dar à cor uma outra estrutura, um outro corpo perceptível. No que ele também chama de *transobjeto*, a cor aparece não só em seu caráter visual. Agora, a cor passa a existir enquanto pigmento e a ser manuseada, de fato, pelo espectador. Isso não quer dizer que a visualidade deixe de ter valor ou que esse valor seja diminuído.

Não existe uma definição do que seja um *bólide*, pois ele é uma obra em aberto e acolhe o que está por determinar. A questão, pois, é a expansão das possibilidades de existência e experimentação da cor; achar a totalidade, a sonoridade da cor, etc.



B3 Bólido Caixa 3 "Africana", 1963 - PHO



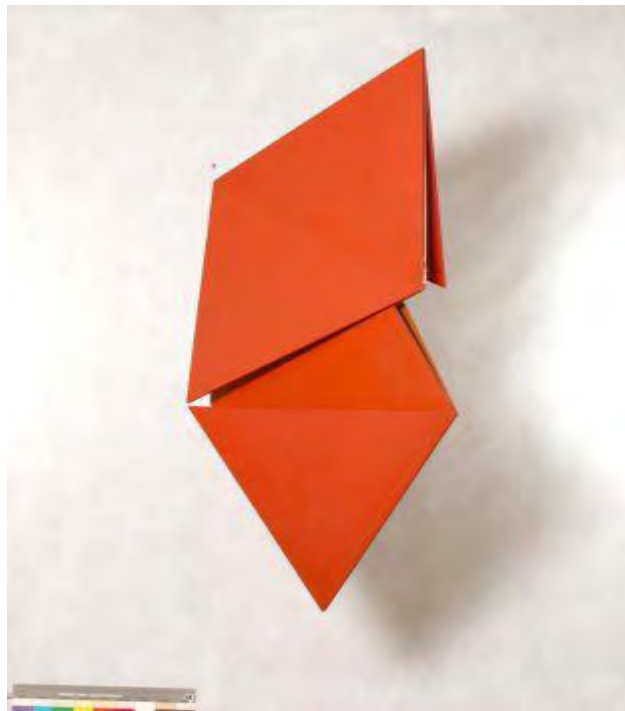
B15 Bólido-vidro 4, Programa Hélio Oiticica – Itaú Cultural

Hélio Oiticica sinaliza que quando ele se apropria de um objeto que se encontra no cotidiano para a composição dos bólides, não se trata de uma justaposição de elementos, mas o fato de que ao procurar a estrutura desse objeto previamente dado, já se dá a identificação de sua estrutura com a obra e a problematização dessa estrutura.

Percebe-se também uma mudança no discurso de Hélio Oiticica a partir da metade da década de 1960 no que tange às estruturas. Apesar de ele ainda falar sobre "estrutura implícita", ele começa a falar em criação de estruturas. E, covenhamos, falar em criar/fazer estrutura é diferente de "achar estrutura".

A crise do que seria a ideia de estrutura pura se dá exatamente devido a essa mesma vontade em revelá-las. Assim, as estruturas não mais são vistas como o descobrimento de fluxos internos prévios, mas como o estabelecimento de fluxos dinâmicos de e para cada matéria trabalhada, em suas diversas possibilidades, para assim externá-las num sentido espaço-temporal.

Essas duas características dos Bóides remetem a problemática da oposição sujeito-objeto. Hélio Oiticica vem nos dizer que nos transobjetos existe uma identificação da concepção subjetiva (das estruturas) com o objeto já existente, sendo esse objeto necessário à obra e não apenas um adereço. Sendo assim, a obra deixa de ser oposta ao sujeito porque esta existe enquanto ideia e só se realiza na identificação dos mesmos (sujeito e objeto). Isto porque, segundo o artista, existe uma vontade de objetivação dessa concepção estrutural subjetiva (OITICICA, 1986:65). Não é uma transposição da poética contida nessas obras, mas, isto sim, o uso mesmo como elemento de um todo que interessa: não é o pigmento cor e o refratário de vidro e, sim, a obra no que transforma o que se é conhecido em algo novo, diferente.



Relevo espacial, 1960 - PHO

Esgarçando essa problemática, Hélio Oiticica nos diz que mesmo o refratário já tinha em si esse lado "desconhecido", que foi revelado na "fundação objetiva da obra". Isto é, o objeto não perde sua estrutura anterior, ele está como *objeto-coisa* e *elemento-obra* a um só tempo. Permanece, em absoluto, a contradição entre "estruturura da obra" e "estrutura do objeto", incorporadas uma a outra. (OITICICA, 1986:64)



Grande Núcleo composto por: NC3, NC4 E NC6, 1960. Programa Hélio Oiticica – Itaú Cultural

2.4 - Corpocor

A relação do espectador com a obra vai tomando centralidade nas reflexões de Hélio Oiticica a partir da cor e da estrutura no que se relaciona à experimentação destas. O que surge a seguir é, talvez, seu trabalho mais conhecido: o *Parangolé*. Este consiste em peças de vestimenta, que combina elementos como cor, música, dança, poesia e se fazem numa manifestação coletiva. Essas peças são usadas, e transformadas nesse uso, pelo espectador.

É o que Hélio Oiticica vem chamar de *totalidade-obra*, onde, finalmente, ele consegue a *expressão total* que consiste exatamente na multiação de elementos estéticos – dança, poesia, pintura, música – numa mesma prática artista num só tempo (OITICICA, 1986:71). Isso, claro, tendo como pressuposto a participação do espectador.

A arte, aqui, se faz no momento em que objeto e espectador se tornam um só. O objeto isolado não se constitui, necessariamente, como obra de arte. O essencial é a experimentação de meios e suportes, a transformabilidade que a experimentação permite. É nisso que consiste *seu Programa Ambiental*: a reunião indivisível de todas as categorias do fazer artístico – cor, dança, palavra, interpretação, etc. – em favor da criação.

O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e caos – desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade. (OITICICA 1986: 83)

Aí se encontra, também, a posição ética e política: a abertura de um campo de insurreição autônoma que não seja moldada nem pré-estabelecida, que não estereotipa, nem dita o que virá a ser criado. Isto porque, ao que

parece, quando Hélio Oiticica fala “realidade”, ele se refere a nossa própria realidade individual e coletiva, a uma realidade que não é calcada na totalitária noção de totalidade.

O *Parangolé*, como outras obras, é fruto de sua vivência/experiência pessoal no morro da Mangueira. Ele demonstra o lugar escolhido por Hélio Oiticica como ser individual e social: ser marginal para ele significava abandonar as estruturas sociais e buscar seu lugar de *homem-total-no-mundo*.



Parangolé, P4 Cape 1, 1964, Photo: Sergio Zalis – Programa Hélio Oiticica – Itaú cultural

O que virá a decorrer de suas práticas artísticas possui como pedra fundante uma espécie de inconformismo estético. Entretanto, essa opção não era apenas uma escolha plástica. Antes, ela se faz como uma escolha estético-existencial, que se volta para a questão sensorial, extrapolando tanto o que implicava a fruição de obras artísticas "visuais", bem como a existência e a relação do espectador com essas obras.

O vestir-se, o andar, o manusear, enfim, o criar é proporcionado ao espectador nessa *totalidade-obra*, fazendo com que a vivência plurisensorial da obra radicalize a experiência estética, implicando a *experiência-total*.

A pesquisa se inicia pela problematização da cor no fazer artístico de Hélio Oiticica porque acredito que foi através dela, dessa inquietação com a cor, que o artista chegou à noção de *expressão-total*⁴, que é fundamental para sua proposta ética e política, pois essa clama por uma transformação da estrutura mesma dos elementos da arte visual, e possibilita um diálogo do espectador com a obra no espaço e no tempo.

Em outras palavras, é a partir da cor, elemento estético, que Hélio Oiticica começa a deslocar sua problemática política das formações de poder (nos mais diversos âmbitos da vida) para os investimentos de desejo. Dessa maneira, a política em Hélio Oiticica não só está em relação com o desejo, como se desdobra sobre ele. Implica, pois, o corpo.

Dessa forma, podemos dizer que a cor torna-se sujeito e o sujeito torna-se cor. Sujeito aqui, faz-se necessário dizer, não diz respeito à máxima psicanalítica (ou uma corrente da psicanálise, sendo mais específica) que concebe um sujeito único, eterno e universal. Trata-se mais da problematização desse sujeito e dessa cor, de maneira a colocar em evidência o caráter múltiplo, efêmero e, porque não, instável desses dois elementos.

É um investimento que tem como objetivo mesmo arrancar o sujeito de si, de estabelecer uma empresa de dessubjetivação, de desestabilização de todo e qualquer pressuposto das matérias com as quais ele lidará em seus projetos, no intuito de expandir as possibilidades de ser e estar no mundo dos mesmos. Isso se tornará o cerne de todas as obras que se seguirão a partir dos *relevos espaciais*.

A cor e a estrutura, dessa forma, levam a uma nova imagem para o pensamento em seu fazer artístico. Elas se desdobram sobre o pensamento e fazem com que esse também se desdobre sobre elas: é uma ampliação em vários sentidos. Ampliação estética, da cor, sim. Mas que implica e possibilita uma ampliação ética, política e existencial a um só tempo: aponta e acusa a

mesquinhez; enfrenta e visa derrubar toda e qualquer forma de fascismo (por instituições, pessoas, artistas, sistema de arte e mesmo do pensamento ocidental); enseja fluxos móveis e agenciamentos do que nos é interno com o que nos é externo, dizendo que aí também podemos nos construir, nos colocando em cheque em relação a nós mesmos e aos outros. Abre um espaço onde agenciamentos de troca em rede. Isto porque o núcleo fundamental do *parangolé* é o próprio espectador. Essa participação não está resumida, ao que parece, numa interação superficial ou preestabelecida, ou mesmo a obrigação de participação, pois o não participar também é uma posição que Hélio Oiticica acolhe.



Parangolé P15 Capa 11– “Incorporo a Revolta”, 1967 - PHO

O sujeito abre-se, faz-se e veste-se em e de cor pulsante.
“**PARANGOLÉ = o corpo esplende como fonte renovável e sustentável de prazer**” (SALOMÃO, 2003:26. Grifo meu).

A(s) cor(es) ganha(m) um dinamismo no espaço, um caráter literal de vivência, permitindo o espectador vestir-se e outrar-se nela. Em lugar de um mero contemplador, o espectador se torna **partípite**: parte integrante da obra e co-autor da mesma, pois a obra se dá no exato momento em que espectador e peça se tornam um só em comunhão. Isto, entretanto, é mais que fazer do corpo suporte da obra. Trata-se da integração da cor no espaço e no corpo da coletividade. Em seus escritos, Hélio Oiticica deixa bem claro que trata-se da "incorporação do corpo na obra e da obra no corpo": a encarnação da pintura, dotá-la de um sopro de corpo e vida. Se trata, pois, de desnaturalizar as distância entre obra-espectador e espectador-criador, bem como extrapolar o próprio conceito de arte da cor, o que ela pode e quer enquanto tal: enquanto elemento vivenciável não apenas pela visão, mas por diversos outros sentidos, tais como o tato, a audição, o olfato, etc.

Dessa forma, Hélio Oiticica pensa e utiliza a cor, especialmente depois que o corpo do espectador entra no jogo, como um arrebatamento da “natureza” visual da cor, em que os limites são fragmentados e as distinções apagadas, expandindo, assim, suas possibilidades de existência, experiência e manifestação.

Espaçamento - transição e crítica

No texto "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica", Mario Pedrosa faz a aproximação entre o artista brasileiro e o poeta maldito, Charles Baudelaire. Essa aproximação, a primeira vista estranha, se faz em diversos aspectos, mas a mais potente está na busca de ambos por aproximar arte e vida. Ambos, defendendo, não apenas buscam isso com sua arte, eles vivem sua arte; ela, não raro, se debruça sobre seus corpos e mentes.

A aliança entre vida e arte põe esses artistas em fricção com seus respectivos tempos. Se por um lado, seus fazeres revelam a crueldade existente, por outro, elas mostram fascínio e linhas de fuga.

3.1 - Concretismos e Neoconcretismo

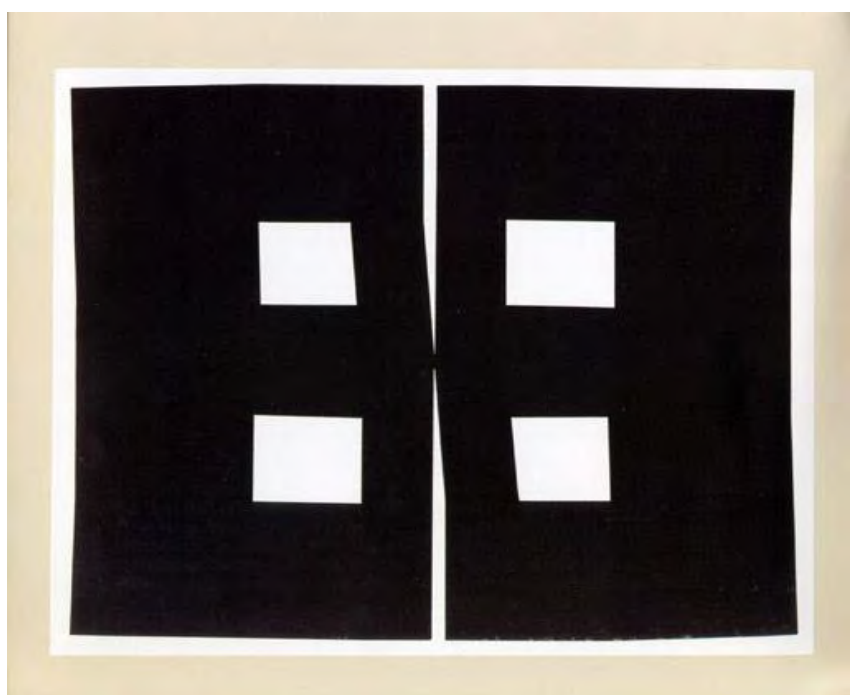
Em vários países, incluindo o Brasil, o movimento construtivista foi importantíssimo nos campos das artes e da cultura a partir da década de 1950. Essa reverberação estava ligada à vontade de progresso e desenvolvimento. É um projeto de edificação e organização da sociedade nacional moderna, industrializada, tecnológica e regida por princípios racionais.

Em busca da construção do país e como uma missão social, alguns dos pontos em comum entre os artistas concretos está a oposição à arte partidária, de propaganda e representativa. Acreditava-se, assim, na educação estética das massas por meio da arte abstrata. Entretanto, cabe dizer, apesar de não fazer nenhum apontamento claro sobre as implicações políticas desses movimentos, não se pode dizer que não existe uma proposta política nessas propostas.

No Brasil, os artistas assimilaram de maneiras distintas tais propostas. Em São Paulo, a tendência geral era a proximidade com as ideias do artista concreto Max Bill. Para esse artista, os objetivos eram instituir a arte na sociedade industrial de maneira positivista e incorporar processos matemáticos às produções das artes. Trata-se de um princípio que visa a organização dos sentimentos e do espaço físico, bem como mediar o conhecimento dos objetos e seus movimentos. Aqui, o rigor geométrico seria instrumento de organização objetiva da obra, afim de equilibrar e dosar o sentimento individual a ser expresso.

Nas composições do grupo Ruptura (expoente da arte concreta em São Paulo), pode-se observar que a forma era serializada, o sujeito pressuposto era "cartesiano" (penso, logo existo), o espaço era gestaltiano e o tempo automatizado. Para isso, as uniões entre forma e função (utilitarismo), espaço e tempo (movimento) eram imprescindíveis.

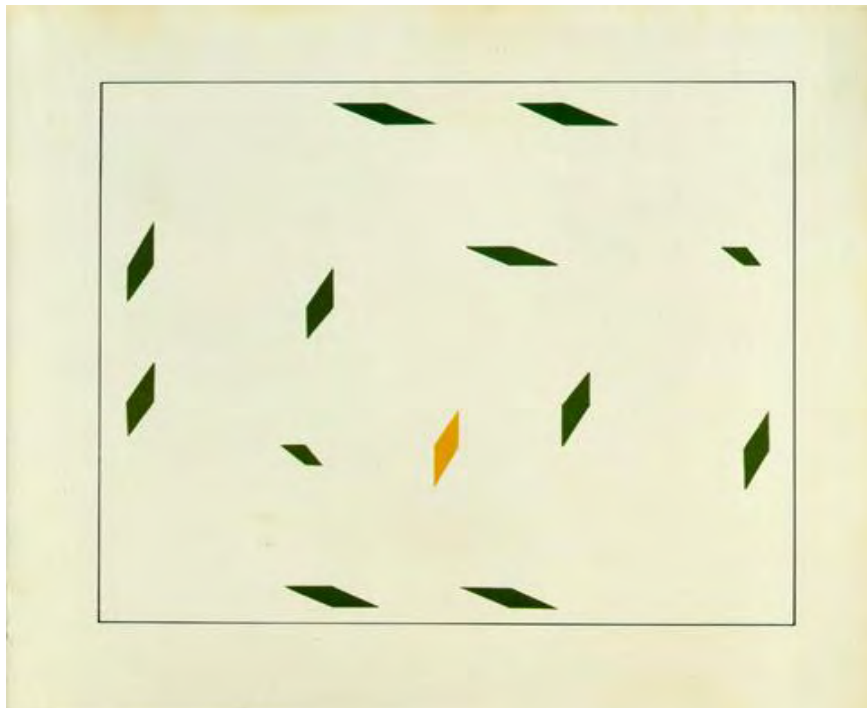
Já no Rio de Janeiro, a busca pela arte abstrata e pela arte construtiva se deu de maneira diferente. O grupo Frente, ao qual Hélio Oiticica se filiou, era mais flexível em relação às propostas de Max Bill. No grupo existia uma variedade de tonalidades cromáticas, técnicas e estilos, apesar de seus membros privilegiarem a geometria nas constituição das obras.



Metaesquema, 1957. Guache s/ cartão, Programa Hélio Oiticica - Itaú Cultural

Nessa fase, o trabalho de Hélio Oiticica era fundamentalmente concreto. Influenciado por Mondrian e Malevitch, o artista se debruçava sobre estudos do sentido da cor, por meio composições de formas geométricas serializadas. O artista nos diz a certa altura que os *metaesquemas* revelam a não-gratuidade do espaço (aqui, ainda pictórico), e que se trata, a cabo e ao fim, da obsessiva dissecação desse espaço.

Wally Salomão (2003), em seu belíssimo livro sobre o amigo Hélio Oiticica, nos conta que apesar de não seguir a risca as propostas do concretismo (no sentido de equilíbrio e harmonia racionalizada pela geometria), Hélio Oiticica tinha uma produção basicamente apolínea (muito próxima do ideal Max Bill) nessa época, pois cada detalhe de suas obras era rigorosamente planejado. O que se esconde nisso que ele fala é que é por não seguir a risca esses preceitos que os metaesquemas demonstram uma espécie de desejo do tridimensional, pois as imagens que se formam parecem estar "inconformadas" no seu suporte atual. Isso não pode ser melhor explicitado do que pelo "Metaesquema Sêco 27".



Metaesquema Sêco 27, 1957. Guache s/ cartão, Programa Hélio Oiticica - Itaú Cultural

Nesse metaesquema, pode-se perceber que as figuras geométricas parecem em perspectiva, diluindo a estrutura num movimento livre desses elementos, que aponta para o espaço tridimensional.

Esses desacordos levaram à ruptura com o concretismo, e em 1959 Ferreira Gullar publica no Jornal do Brasil o manifesto neoconcreto, movimento que Hélio Oiticica se filia. Esse manifesto expunha o descontentamento de artistas do Rio de Janeiro com a extrema racionalização da arte não-figurativa, "geométrica", feita pelo movimento concreto. Artistas como Mondrian, segundo o manifesto, construíram suas obras superando mesmo a teoria e de nada adiantava ver neles a destruição da linha, do plano e do suporte se não fosse visualizado ao mesmo passo o novo espaço de e para criação que essa destruição fundava e revelava.

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões "verbais" criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) - e que ruem em todos os campos, a começar pela biologia moderna, que supera o mecanismo pavloviano - os concretos racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica. (GULLAR, Ferreira. Rio de Janeiro: 1959)

Assim, o que Hélio Oiticica, dentro desse bojo, vai ver de mais significativo em Mondrian não é a forte geometrização, mas, isto sim, a questão do desenvolvimento do espaço, sua temporalização, que levaria à tridimensionalização.

Hélio Oiticica nos diz que foi por meio da cor única e do cerne do quadro que o espaço tridimensional se deu a ver para ele: esse suporte, esse espaço limitado não era mais suficiente para suas experimentações, visto que "já não é mais possível aceitar o desenvolvimento "dentro do quadro", o quadro já se saturou." (OITICICA, 18986:27).

Disso resulta as séries branca e vermelha, que consiste em peças monocromáticas (ou com sutis diferenças de tons), que incorporam o suporte. Nesse sentido, a cor única, a cor-luz, tomaria de assalto o "quadro", fazendo com que esse espaço, antes mero suporte para a pintura, fosse incorporado a potência da cor e pulsasse em direção ao espaço extra-pictórico a um só tempo. Ou seja, a cor o conduziu para o tempo e o espaço: essa cor salta para o espaço tridimensional no momento em que suporte e profundidade pictórica são eliminadas.



Relevo Neoconcretos- série vermelha, 1960. Óleo s/ madeira, Programa Hélio Oiticica – Itaú Cultural



Invenções monocromáticas, 1959. Óleo s/ madeira, Programa Hélio Oiticica – Itaú Cultural

3.2 - Aventura das descobertas

A experimentação livre, tão defendida e difundida por Hélio Oiticica, foi uma posição que se fez presente desde o princípio de seu fazer artístico. Mesmo em sua experiência com o grupo Frente, a máxima de Mario Pedrosa "exercício experimental da liberdade" já se prenunciava através de suas obras.

Em 1964, ano da morte de seu pai, Hélio Oiticica passa a frequentar o morro de Mangueira, um espaço já marginal(izado) àquela época. Apesar de não ter morado lá de fato, sua relação com a favela foi de paixão dionisíaca: os limites aos quais ele até então se encontrava conforme na cultura burguesa se

rompem, fazendo com o "morro" invadissem tudo em sua vida e obra. É devido a esse fato também que acontece a ruptura com o movimento neoconcreto, pois essa vivência o tomou de tal forma que eticamente ele já era outro, um filho mesmo de Dionísio.

Essa experimentação da liberdade num lugar marginal, às bordas do padrão vigente, implicou na "derrubada dos preconceitos sociais, barreiras de grupo, classe, etc." (OITICICA, 1986:73). Esse transitar marginal fez com que ele enxergasse o esquema e a forma artificial da organização de nossa sociedade em classes. Ele perde seu lugar-social no momento em que ele acha seu lugar individual, como *homem-total-no-mundo*. Mais precisamente, foi a partir disso que ele abandonou os níveis abstratos, que separam as ditas classes sociais, e se voltou para uma tentativa de compreender as diversas possibilidades de se partilhar o sensível como um todo.

Durante anos, o artista participou do dia-a-dia da comunidade. Seja como passista, ou como amigo de seus moradores mais ilustres – alguns procurados pela polícia, como o *Cara de Cavalo*, a quem ele prestou homenagem em uma de suas obras.

O desequilíbrio que adveio desse deslocamento social, do contínuo descrédito das estruturas que regem nossa vida nessa sociedade, especificamente aqui a brasileira, foi inevitável e carregado de problemas, que longe de terem sido totalmente superados, se renovam a cada dia. (...). O que me interessa é o "ato total de ser" que experimento aqui em mim – não atos parciais totais, mas um "ato total de vida", irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio de ser. (OITICICA, 1986:73-74)

A experiência com e no morro de Mangueira marcou, definitivamente, a fusão entre sua vida e sua arte. Ali ele descobriu o samba, o ritmo, a arquitetura, as relações sociais e o corpo.

Hélio Oiticica mais de uma vez disse que o *Parangolé* era a sintetização de tudo aquilo que ele concebeu como *espaço ambiental*. Dessa forma, o *parangolé* assume um viés além daquele de nomear um número de obras

parecidas. A arquitetura das favelas é, pois, determinante para a elaboração dos *parangolés* e, conseqüentemente, a do *espaço ambiental*.

É por meio dessa vivência no morro que Hélio Oiticica apreende suas lógicas internas (lógica da roda de samba em que se dança sozinho, mas num grupo; maneira de construção dos barracos, relação do interno e externo, público e privado, etc), apropria-se dos materiais disponíveis e os usa em seu mundo ambiental. Não se trata, no entanto, de uma operação mimética de todo aquele material humano e físico.

Antifolclorização, Hélio tira o que é essencial, as estruturas do barraco são transformadas criativamente na sua prancheta, transformam-se nos barracões tanto de TROPICÁLIA quanto nas experiências sensoriais todas. Dos seus cadernos nova-iorquinos de 1973: "... o q me atraía então era a não divisão do BARRACÃO na formalidade da CASA mas a ligação orgânica entre as diversas partes funcionais no espaço interno-externo do mesmo." (SALOMÃO, 2003:67-68)

O que Hélio Oiticica realiza é a apropriação das *coisas-mundo*: para o artista, o museu é realmente o mundo. E a arte deve agir nesse mundo no sentido de expandir e multiplicar toda e qualquer possibilidade de existência e de reconfiguração desse mundo/real.

3.3 – Ambientar

Como vimos, a cor passa por uma espécie de desenvolvimento teórico e material/sensível (aqui, acreditamos que não há oposição entre essas categorias) no fazer artístico de Hélio Oiticica até chegar ao *programa ambiental*. E é a partir desse desenvolvimento que o espaço começa a ser trabalhado.

Ambientar é um verbo transitivo direto e circunstancial, cujo um dos seus significados é integrar-se. E é sob o viés da integração somática que Hélio

Oiticica pensa o espaço dentro de seu fazer até chegar ao que ele chama de *espaço ambiental*.

Na medida em que ele foi equilibrando a ideia e a fluência de seus elementos (cor, tempo e estrutura), a configuração estética se expandiu, fazendo com que a importância do espaço crescesse; o espaço virtual recria e incorpora o espaço "real", construindo, assim, um espaço-tempo que se faz virtual. Isto porque para Hélio Oiticica "a obra não quer ligar o homem ao cotidiano que ele repugnou, conciliar o temporal com o eterno, e sim transformar esse cotidiano em eterno, achando a eternidade na temporalidade" (OITICICA,1986:21).

O Programa Ambiental é composto por *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bóides* e *Parangolés*. Em uma definição muito objetiva, Hélio Oiticica nos diz que "ambiental" em sua concepção estética é a "reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar" (OITICICA, 1986:78). A indissolubilidade entre cor e estrutura se deu com os núcleos, como dito anteriormente. Mas Hélio Oiticica sabia que para que a obra ganhasse uma dimensão infinita (essa diferente dos preceitos construtivos passados, os quais viam na linguagem geométrica a universalização perfeita) era preciso que não apenas seus aspectos físicos e visíveis fossem transformados. Para que tal característica fosse alcançada, o espectador teria estabelecer relações diretas e autônomas com as obras. Essa ação de complementação que estabeleceria essa dimensão infinita.

Nisso, "surge uma necessidade ética e política. Ética porque requer uma posição anárquica, que permita a liberdade no seu mais alto grau. Política porque visa a posição das esquerdas (não-opressivas) do mundo" (OITICICA: 1986:78-79).

A indeterminação desse espaço incorporado pelas estruturas-cor, bem como outros objetos, convidam o espectador a descobrir esse espaço e a se descobrir também através dessa experimentação livre e autônoma, formando, assim, não apenas uma paisagem em movimento, mas uma paisagem que se dá apenas no movimento. Trata-se, com efeito, de um espaço que arruína o

espaço dos encontros comuns, onde coisas comuns acontecem sem nenhum "delito", como o exemplo que Hélio Oiticica nos dá:

Aliás, a experiência da obra cujo elemento é consumido: p.ex., o *Bólido* composto de uma cesta cheia de ovos - estes são perecíveis (ovos reais), logo têm que ser consumidos para a substituição - é, digo eu, segundo Mario Pedrosa, um escárnio ao chamado comércio da arte criado pelas galerias: aqui o elemento que compõe a obra é vendido a preço de custo, preço esse acessível a qualquer pessoa (há ainda a simpática possibilidade de se poder roubar um ou mais ovos às escondidas, o que torna maior o escárnio). (OITICICA, 1986:80)

Como dito, é com os *Núcleos* que Hélio Oiticica encontra a porta para a liberdade da cor relacionando-se com o tempo e o espaço. Entretanto, pode-se observar que essas obras ainda estão voltadas a responder questões que os metaesquemas colocaram tendo em relação o espaço: o espectador ainda está como que um agente interagindo com a obra já "acabada", mesmo que essa obra já tivesse se lançado para o espaço tridimensional.

Há duas maneiras de propor arte coletiva: a 1ª seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo); outra, a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra. (...)

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

Assim, é com os penetráveis que esse espectador se torna um *partípite*: além de parte integrante é um co-autor da mesma, pois é sua ação que determina o sentido infinito e incalculável da obra. Isto porque na interação com a obra, essa mesma se transforma. Os penetráveis são diversos, mas geralmente são "ambientações" móveis, e o espectador acaba por alterar criativamente sua forma.



Penetrável, 1960. Óleo s/ madeira, PHO

A partir dessas conclusões, Hélio Oiticica percebe que essas obras que saíram do espaço pictórico e foram ao encontro dos corpos dos espectadores no espaço tridimensional precisariam de um ambiente próprio. Em outras palavras, era preciso criar um espaço para que a *vivência total* fosse experimentada em potência máxima.

O *mundo ambiental* de Hélio Oiticica, dessa forma, é onde a antiarte se dá. Importante dizer que antiarte para o artista não é apenas enfrentar as antigas formas de linguagens artísticas, mas propor medidas e experiências a nível criador para esse espectador. De maneira direta, Hélio Oiticica nos diz que o *parangolé* sintetiza tudo que ele pensa a respeito do que seja antiarte ambiental (OITICICA, 1986), pois nele se fundem cor, movimento, dança, sentidos, palavra, fotografia, criação: supra-sensorialidade a partir de uma multiplicidade de linguagens em relação.



Penetrável, 1960. Óleo s/ Madeira, PHO

Com isso em vista, e a partir de sua vivência com o morro de Mangueira, com o samba e as construções improvisadas das periferias, Hélio Oiticica começa a propor projetos que englobavam há um só tempo as obras do programa ambiental (*bóldes, núcleos, penetráveis e parangolés*). O primeiro foi o *Projeto Cães de caça*, no qual o espectador poderia "caçar" em meio a cinco penetráveis de cor o "Poema Enterrado" de Ferreira Gullar e o "Teatro Integrado" de Reinaldo Jardim.

Aqui, percebe-se o labirinto como uma forma de tensionar esse espaço ambiental. Esse espaço não mais é apolíneo, como nos metaesquemas. Ele torna-se dionisíaco.

Com esse ambiental nutrido pelas imagens e símbolos do morro de Mangueira, Hélio Oiticica abre mão da transcendência em favor do ambiental,

da imanência da(s) obra(s). Assim como outros, esse projeto se faz como uma espécie de jardim para essa vivência estética coletiva.



Detalhe da maquete do projeto "Cães de Caça", 1961. PHO

Curioso é que quando Michel Foucault vai refletir o espaço, ele também faz uso do jardim. Ele nos diz, pontuando uma das características do que ele chama de Heterotopia, que na tradição persa o jardim simboliza o mundo: é a menor parcela de mundo e também sua totalidade. Nele, estariam equilibrados formando uma espécie de microcosmos. "Na tradição persa, o jardim era um espaço sagrado que reiterava nos seus cantos os quatro cantos do mundo, com um espaço supra-sagrado no centro, um umbigo do mundo (ocupado pela fonte de água)", nos diz o filósofo (FOUCAULT, 1967).

3.4 - Temporalizar o espaço, fissurar o tempo

Segundo Michel Foucault, a questão do espaço não está somente ligada à geometria do lugar que ocupamos ou mesmo aos dados demográficos, mas "também saber que relações de proximidade e vizinhança, que tipos de armazenamento, circulação, marcação e classificação de elementos humanos devem ser adaptados em determinadas situações para atingir determinados fins" (FOUCAULT, 1967). Para ele, existem duas espécies de espaços que articulam-se a todos os outros espaços de determinada sociedade ao passo que os contradizem. São eles a utopia e a heterotopia. A utopia seria um espaço sem materialidade física, que se configura de maneira contrária e contestativa aos espaços "reais" da sociedade. São espaços que se caracterizam pela impossibilidade de localização geográfica na "realidade".

Já a heterotopia, que é o que nos é interessante aqui, seria uma espécie de contra-utopia, um espaço ao qual se articulam todos os outros espaços dessa sociedade e também contesta, inverte, representa, etc., esses outros espaços. Apesar da heterotopia estar fora de todos os outros espaços, ele, ao contrário da utopia, pode ser localizado geograficamente na "realidade".

Ambos os lugares podem ser pensados numa analogia com o espelho. Para as heterotopias, o filósofo nos diz que o espelho, que existe na realidade, constrói uma espécie de contra-lugar em relação ao lugar que ocupa. Quando nos olhamos no espelho, cria-se um espaço virtual que faz dar-mo-nos conta da ausência desse espaço que ocupamos geograficamente. E, a partir desse olhar que lançamos a nós mesmos desse espaço virtual, podemos nos reconstruir onde estamos. Assim, as heterotopias são contestações do espaço que vivemos a um só passo virtual e real.

Existem, pois, dois tipos de heterotopias: as de crise e as de desvio. As de desvio, que me parecem bastante propícias para pensarmos o espaço ambiental, possuem algumas características:

- São aqueles espaços onde são colocados os indivíduos com comportamento desviante em relação ao padrão estabelecido pela sociedade;
- Elas podem mudar de função em relação à sociedade a medida que a história acontece;
- Elas sobrepõem num só espaço real, vários tipos de espaços incompatíveis;
- Estão ligadas a pequenos intervalos de tempo, estabelecem, assim, uma ruptura com o tempo cronológico tradicional;
- Elas possuem um sistema de abertura e fechamento que as tornam "tanto herméticas como penetráveis";
- Elas possuem função relacionada ao espaço que sobra.

Dito isso, podemos concluir que o espaço de ambiental se faz como uma heterotopia de desvio. Desvio porque defendo que o caráter fundamental do espaço ambiental é o de desviar o espectador de seu comportamento comum, pois o **núcleo** mesmo desse espaço **é o partípite**, que atua, age, cria e constrói a partir de si mesmo esse sistema, essa estrutura ambiental, coisa que antes não lhe era designado na experiência estética. Isso porque o espaço precisa do homem para espaçar, para determinar aquilo como tal.

Isso tem o intuito não só de impedir que o objeto seja feitichizado (pela amplitude do que sejam as obras), como se faz como uma espécie de golpe ao sistema de arte (ao próprio espaço dos museus e galerias). E também se constrói, a partir dele, uma crítica ao modo de sociabilidade vigente, clamando um descondicionamento social, no seu mais elevado grau.



Tropicália, 1967. PHO



Projeto Cães de caça, PHO

Mas dois outros pontos se fazem especialmente importantes aqui. Eles são: a função em relação ao espaço que sobra e a relação com o tempo. O espaço ambiental se dá em função de problematizar a maneira como ocupamos e nos apropriamos do espaço da vida cotidiana, pois ao se lançar

nesse espaço "há como que uma espécie de violação do seu *estar* como 'indivíduo' no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo coletivo (...). Aqui o espaço-tempo ambiental (...) é o abrigo do participante, convidando-o nele a também participar" (OITICICA, 1986:71). Como nos diz Hélio Oiticica sobre o projeto *Tropicália*:

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 ... 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 é ela mais ativa que o seu criar sensorial. Aliás este penetrável deu-me permanente sensação de estar sendo devorado ... é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira. (OITICICA, 4/3/68. APUD: SALOMÃO, 2003)

Não obstante, se já está mais que dito que para que se destrua algo uma espécie de construção se faça, é doravante que ao se construir (o espaço ambiental) uma desconstrução se faça. Desconstrói-se nossos espaços cotidianos, aqueles onde não nos é dada a opção de escolhermos como nos apropriamos dele, espaços que nos moldam e refreiam. Essa desconstrução opera uma abertura na linguagem de modo indiferencial. E aqui entra o outro ponto que gostaria de ressaltar.

A relação com o tempo cronológico. O espaço, a partir dessa operação de abertura da linguagem, passa a ser uma espécie de "fora" da linguagem. Ser fora da linguagem, não estar fora dela. Operação tão sutil quanto contundente. Fundamental.

Trata-se da união de dois elementos (espaço e linguagem) agindo sobre o tempo linear e o rasgando do início ao fim. O tempo nas propostas ambientais se transforma numa espécie de não-tempo. Tempo-desvio: não sequenciado, não associado logicamente. Tempos sobrepostos, arranjados por fricção, tempos em tensão e suspensão.

É sob esses pressupostos que a vivência ambiental permite um momento de intermitência a história; uma quebra na linearidade e uma reviravolta contra a ideia de realidade unilateral, unívoca e total. À irrepresentabilidade de uma suposta totalidade, onde o discurso se esvai e a linguagem resiste à significação, a *experiência-total* abre um campo que torna possível, apesar de tudo, o que seria "impossível" por completo. Aqui, se encontra a justificção por essa obsessão pelo tempo que Hélio Oiticica tinha: o espaço, mesmo o tridimensional, não poderia ser constituído como ambiental apenas em seu aspecto físico e geométrico, sem o tempo. É na sua relação com o tempo que o espaço ganha seu aspecto impensável, que tanto fascina artistas e filósofos, porque a temporalização do espaço implica o homem, esse espaçotemporizador que quer mais que olhar o espaço. É o espaço-tempo que constrói o movimento.

3.5 - Mundo ambiental - a perspectiva ecosófica

Félix Guattari (2012) nos diz que é a partir dos dados existenciais mais pessoais que o Capitalismo Mundial Integrado (CMI) atua, indo no sentido de uma capitalização da subjetividade, transformando-a em objeto de investimento e controle. Além disso, o CMI hoje tem como objeto um só bloco: produtivo-econômico-subjetivo.

A *ecosofia*, segundo Guattari, são três ecologias que compõem uma disciplina ético-estética comum e, ao mesmo tempo, distinta. Comum porque articulam justapostamente essas duas esferas. Distintas porque as práticas que as caracterizam não são as mesmas, apesar de estarem em relação direta.

A palavra ecologia tem origem nos termos gregos *oikos* (casa) e *logos* (estudo), e sua tradução literal seria o "estudo da casa". Nesse sentido, sua prática está relacionada ao estudo científico das distribuições dos organismos e das interações e determinações destes com e no ambiente que vivem. Entretanto, apesar de reconhecer que o ambiente afeta os seres vivos, esse

reconhecimento, de maneira geral, se dá apenas em relação às funções bio e fisiológicas. Guattari, por sua vez, busca recuperar a potência contracultural da gênese dessa disciplina, deixando de lado a paranoia anti-tecnológica e o culto à natureza, com o intuito de expandir essa investigação para o âmbito das relações dos organismos em seus aspectos subjetivos, sociais e ético-políticos, ou seja, colocar sob análise crítica três dimensões da vida que sofrem igual degradação para que possamos pensar como a vida pode continuar a construir novas (e outras) formas.

Ainda segundo ele:

O princípio comum às três ecologias consiste, pois, em que os territórios existenciais com os quais elas nos põem em confronto não se dão como um em-si, fechado sobre si mesmo, mas como um para-si precário, finito, finitizado, singular, singularizado, capaz de bifurcar reiteraões estratificadas e mortíferas ou em processo a partir de práxis que permitam torná-lo habitável por um projeto humano. É essa abertura práxica que constitui a essência desta arte 'eco' subsumindo todas as maneiras de domesticar os Territórios existenciais, sejam eles concernentes às maneiras íntimas de ser, ao corpo, ao meio ambiente ou aos grandes conjuntos contextuais relativos à etnia, à nação ou mesmo aos direitos gerais da humanidade.(GUATTARI, 2012: 37-38)

Essas ecologias articuladas têm por finalidade descentrar radicalmente as lutas de força no momento em que atribui a cada um o poder, a responsabilidade e a oportunidade de cada um assumir sua potência e "se pôr a ser".

Nesse sentido, não se trata de uma proposição que vise dar cabo ao problema dos "opostos". Se as práticas sempre tiveram que ser homogeneizadas e conjugáveis umas as outras, o que nos cabe agora é redirecionar ou, melhor, dar oportunidades para que práticas outras se deem. Dito isso, fica claro que essas práticas as quais Guattari se refere estão muito mais para àquelas ligadas à criação que para as determinações, argumentações e justificativas rígidas e cheias de certezas das quais as ciências utilizam.

A primeira ecologia é a *social*. Guattari nos diz que ela deve agir no intuito de reconstruir as relações humanas em todos os níveis que nos é comum. Isto porque o poder capitalismo se deslocou e desterritorializou em extensão e intenção. Nesse sentido, "o princípio dessa ecologia diz respeito à promoção de um investimento afetivo e pragmático em grupos humanos de diversos tamanhos"(GUATTARI, 2012:45).

A segunda é a *ecologia ambiental*. A esse respeito o filósofo nos diz que ela deve fazer surgir outros mundos, que não se façam através de uma comunicação abstrata, onde o enunciador não deixe nenhum traço em sua mensagem. Sendo assim, "o princípio particular à ecologia ambiental é o de que tudo é possível, tanto as piores catástrofes quanto as evoluções flexíveis" (GUATTARI, 2012:52). A questão, pois, não é apenas a defesa da natureza, mas de um esforço localizado para garantir um futuro e um destino à humanidade.

A terceira é a *ecologia mental*. Esta pode surgir em diversos lugares e momentos. "O princípio específico da ecologia mental reside no fato de que sua abordagem dos Territórios existenciais depende de uma lógica pré-objetal e pré-pessoal (...). Lógica que poderíamos dizer do 'terceiro incluso', onde o branco e o negro são indistintos, onde o belo coexiste com o feio, (...)." (GUATTARI, 2012:54). Trata-se da reinvenção da relação do sujeito com o tempo que passa e assinala sua finitude, com seu corpo, com os mistérios da vida e da morte. Isto, pois, sinaliza que a procura por um território existencial deve se fazer por meio da ressingularização, do dissenso, da exceção, da liberdade e da diferença. Nesse sentido, a questão é a da possibilidade de um encontro entre todos e quaisquer elementos que nos coloque de encontro com nossos desejos - e suas implicações-, que nos dê autonomia criativa (existencial) para isso, e que se coloque contra a todo e qualquer dispositivo de modelização "psi" especializada.

Em vários domínios as problemáticas ecológicas se encontram. A subjetividade se constitui a um só passo com o meio ambiente, com os agenciamentos sociais e com os próprios desenhos e fantasmas mais íntimos do indivíduo. A *ecosofia* diz respeito a uma reconfiguração das práticas sociais

de maneira que produção, reconstrução e deformação da existência humana se façam em contextos de descentramento, onde rupturas e possibilidades infinitas de insurreição sejam possíveis. A *ecosofia* é, resumidamente, a rearticulação dos três domínios fundamentais da ecologia de modo a abrir possibilidades infinitas de relações.

Sendo assim, o processo contínuo de ressingularização individual e coletiva é a base dessa disciplina ético-estética: as práticas que daí poderão se dar são aquelas que buscam tornar os indivíduos cada vez mais solidários e diferentes.

Nesse sentido, seria o programa ambiental, a noção de mundo ambiental e as práticas que a partir daí se dão, proposições ecosóficas? Cremos, aqui, que mais que dizer sim ou não, cabe evidenciar pontos de convergência entre esses pensamentos. Isto, pois, não se trata de generalizar ou subsumir os aspectos mais íntimos de cada pensamento, mas, antes, de uma evidenciação da força destes pensamentos e da crença na potência da humanidade que esses dois pensadores, cada um em seu devido campo, demonstram.

Assim sendo, entende-se aqui que a maneira que Hélio Oiticica articula a questão do espectador, a autonomia e os materiais em suas obras se aproximam e muito daquilo que Guattari propõe em sua teoria.

As relações sociais são trabalhadas por Hélio Oiticica no que se refere à relação entre artista e espectador e à interação desse com as instituições e as coletividades. Ao por o espectador numa posição de igualdade potencial a do artista, Hélio Oiticica está se desfazendo de uma certeza que a teoria da arte sempre possuiu, a qual estava sempre a subjugar o espectador à genialidade criativa do artista. À passividade instituída pelo(s) teóricos da arte, Hélio Oiticica opôs a oportunidade de intervenção e criação do espectador. E mais, ao evidenciar essa potência nesses indivíduos, os quais participam da experiência por ele proposta, ele instiga estes a se questionarem sobre diversas outras verdades prontas e limites castradores que os são impostos nos mais diversos âmbitos de suas vidas particulares. Como pensou Guattari em sua *ecologia social*, trata-se de um investimento pragmático e afetivo no ser

humano em suas relações com o *comum*, com aquilo que lhe é dado de antemão, para que este, se assim desejar, mude sua atuação.

A questão ambiental é trabalhada pelo artista no que diz respeito aos materiais, à maneira como estes são usados, ao espaço e à descoberta de beleza, riqueza e potência onde o senso comum só enxerga esterilidade (pedra brita, papelão, a própria favela e o conjunto arquitetônico da cidade). Hélio Oiticica não por acaso usou certos elementos em seus projetos, sejam eles latinhas que moradores de rua usavam para iluminar sua vida durante a noite ao relento, ou mesmo os barracos das favelas.

Declaradamente, e não por acaso mais uma vez, o artista evidencia o lado mais cruel da atividade humana, ao que certas práticas e verdades da nossa sociedade levam, a degradação e a violência não apenas para levantar uma bandeira política (no menor sentido do termo, negativa e partidária). Antes, Hélio Oiticica está reconhecendo em qualquer configuração a possibilidade de partidas e viradas. O efeito está muito mais para, como também sugere Guattari em sua *ecologia ambiental*, mostrar que tudo é possível: se no pior aspecto das ações humanas no mundo ele retira poesia, por que não seria possível transformar aquilo? O futuro da humanidade não está de antemão definido. O que o artista faz, segundo ele mesmo, é "tomar posse, se apropriar, de um objeto ou um grupo-objeto que tenha um significado qualquer que deva ser exposto à participação e transformá-lo em obra, fazendo com que, assim, ele adquira uma estrutura autônoma" (OITICICA, 1986:77).

A questão subjetiva é trabalhada por Oiticica, também, no que diz respeito à autonomia da intervenção do espectador. Mais que uma interação com a obra, Hélio Oiticica coloca o espectador para criar as mesmas. Sem a ação livre e autônoma de um outro, não existe, pois, obra. A prática de Oiticica insinua que a obra de arte é a própria ação de fazer arte.

A característica fundamental da criação artística é que impera como algo rígido, inalienável: a própria criação dada pelo ato de criar e sua consequência ao realizar-se: propor uma atitude também criadora. Só isso basta para definir o propósito e justificar a razão de ser de tais proposições. (OITICICA, 1986:78)

Isto, pois, abre infinitas possibilidades para que esses *partípicos* se relacionem com eles mesmos, para que eles os entendam como sujeitos de si, para que resistam a todo tipo de violência, inclusive as que eles cometem contra eles mesmos ao tentar atender padrões estabelecidos. Enfim, abre a possibilidade para uma nova forma de lidar com nossos desejos, impulsos e fantasmas, assim como pensou Guattari em sua *ecologia mental*.

Tudo isso institui um desafio ao gosto dos estetas, bem como a tudo aquilo que se transfigura "natural" na existência do "ser". Dá-se, então, além do enfrentamento das formas com as quais devemos estar conforme, a abertura para uma práxis que as coloque em cheque de maneira inventiva, por meio da criação de um novo espaço-tempo, onde o impossível e inimaginável passam não só a ser possíveis, como necessários.

3.6 - Vertigem - a tentação do e no espaço

O interessante da dimensão do espaço na obra de Hélio Oiticica é que ele se faz como uma espécie de assentamento da crítica que se suspende com a reflexão sobre a cor: parte ele, então, da pintura para uma corporificação da mesma, até que se chega à questão do supra-sensorial, de uma ambientação.

A hipersensibilidade de Hélio Oiticica com todas as dimensões e ordens de seu fazer artístico implicam num golpe que faz com que uma espécie de reviravolta aconteça: o dentro vira fora; o puro, mestiço; o plano, profundo, etc.

Essa reviravolta, sobretudo, não se trata de uma simples mudança entre categorias estáveis e opostas, mas, isto sim, de pensá-las sempre numa relação, ora de proximidade,oras de fricção, ora de tensão: é contato e contágio.

Mesmo o quadro enquanto suporte se fez fundamental para sua reflexões e práticas, bem como a geometria também o foi (fazendo referência às primeiras obras plásticas). Isto é, se em algum momento ele abre mão

desses dois elementos, isso se deu exatamente pelo esgarçamento que ele fez dos mesmos. Em outras palavras, foi por meio do quadro e da geometria que ele conseguiu ir além do quadro e da geometria. Não que esses elementos fossem um patamar inicial para uma evolução teleológica, mas o processo em Hélio Oiticica está muitíssimo ligado à acumulação e à retirada, à acolhida; é, de fato, e desde sempre, um *work in progress*.

A ação, a fruição *in ato* (seja ela visual, tátil e etc.), é que propicia a *vivência-total*. Isto é, ao lançar o espectador no mundo ambiental, ele busca vincular a experiência estética à autonomia, permitindo, assim, que uma percepção criativa singular a cada *partípite* se dê. Abrir, expandir e fazer surgir uma total liberdade de criadores e criaturas, de tempos e espaços, ensejar fluxos móveis e agenciamentos diversos. A ordem da vivência e a ordem da expressão são costuradas pelo artista e levadas aos mais radicais limites poéticos: criar microcosmos de orientação anarquistas, que contestam e desviam seus ambientados por meio de elementos visíveis que são descolados e relacionados com um sem números de possibilidades sensoriais. Como nos diz seu amigo Wally Salomão, Hélio Oiticica percebeu que:

o BABYLONEST (Ninho da Babilônia) da Segunda Avenida constituía uma cidade cosmopolita compacta. *Kindergarten*, playground, laboratório, motel, boca, campus universitário contido em uma cápsula ambiental. O NINHO* era provido de aparelho de TV e controle remoto zapeando sem parar, jornais, rádios, gravador, fitas cassetes, livros, revistas, telefone (o fone não sub-utilizado como mero meio pragmático mas a conversa-carretilha compulsiva com suas vívidas interjeições parecendo improvisado quente de jazz, *talking blues* e rap), câmara fotográfica, projetor de slides, visor, caixas de slides classificados, caixa de lenços de papel, garrafas e copos descartáveis, canudos, pedra de ágata cortada em lâmina, etc. etc.. NINHOS e suas estruturas de arquipélagos: nem inteiriça nem linear nem insular: como uma televisão que transcodificasse o recôndito mais privado da vida privada em janelas abertas para os outros e para o mundo: MUNDOABRIGO. (SALOMÃO, 2003:27)⁵

Os projetos que se seguiram à invenção dos metaesquemas não é resultado passivo de suas andanças, nada ali tem de "natural". Se trata, isto sim, de uma construção meticulosa para que esse espaço seja percebido como

um *outro-espaço*. A "informação" está contida na própria ambientação, visto que as obras desgrudadas perderiam potência. O espaço ambiental, dessa forma, não é um adereço, mas a própria complementação da obra, aquilo que "dá sentido" a tudo que nele está contido.

O que importa é que é um espaço social, ou de sociabilidade, onde pessoas se encontram (mais ou menos) abrigadas, (mais ou menos) a salvo das formas mais obscenas de repressão do sistema. E onde, dependendo do poder criativo de seus desejos, podem dar origem a um bom encontro que realize ou não os envolvidos, em uma dimensão que nada tem a ver com os "axiomas" do procedimento. É um espaço que funda e revela as impossibilidades dos nossos espaços, mas ao mesmo tempo instaura e cria novos possíveis, espaços-outros.

Os "mais ou menos" aqui se fazem pertinentes, e necessários, porque não se trata de espaços (os ambientais) em definitivo, que sejam ou moldem uma casa para o homem, mas, isto sim, da construção de um espaço instável, onde o homem ganha liberdade na medida em que perde estabilidade. *Mundoabrigo ambiental* é exatamente onde há e se faz perigo.

Libertar-se

Pode-se dizer que a grande obsessão do pensamento contemporâneo é nossa relação com o conhecimento (de si e do mundo) e a verdade (sobre si e sobre mundo). Não são recentes nem novidades as análises que revelam que, por um lado, os códigos de uma cultura qualquer determina a ordem empírica com a qual todo e cada homem dentro dela terá que lidar; e , por outro, qual a lógica que justifica tal ordem, qual princípio que a rege, etc.

Mas seria imprudente ou improdutivo pensar um terceiro tipo de relação? A salvo dessas, mas em contato direto com elas, podemos pensar um tipo singular de relação que experimenta em si os modos de ser da ordem e as reflexões sobre a mesma, ao passo que é uma relação anterior aos códigos, às palavras e aos gestos já estabelecidos pela ordem, que liberta-a de si mesma.

Assim, articular e pontuar as noções de verdade, de pensamento e de “sujeito” para o Programa Ambiental se fazem importantíssimos. Entretanto, não se trata apenas de uma recusa àquela verdade ideal do pensamento metafísico e uma convocação do corpo do partícipe que estabeleceria esse outro tipo de relação. Hélio Oiticica se utiliza de recursos tão mais sutis quanto potentes para alcançar esse “objetivo”.

4.1 - Mergulho do Corpo

No século XVI, enquanto se desenha uma nova imagem geográfica do mundo, a visão de mundo do homem se transformou radicalmente. René Descartes é, sem dúvidas, um dos maiores nomes da filosofia. Ele pode ser considerado o pai da filosofia moderna. É com ele que se constitui e sistematiza a razão ocidental tal qual a conhecemos.

Ele elaborou, assim, um tipo de conhecimento que não tem o Ser ou

Deus (substâncias transcendentas) como núcleo fundamental. O que ele buscou foi o estabelecimento de um fundamento que permita o conhecimento da totalidade do real. Este fundamento será o eu pensante e consciente (DESCARTES,1999).

Assim, ele concebe um método que tem quatro regras: 1) só reconhecer como verdadeiro aquilo que possuir evidência; 2) decompor ao máximo determinado elemento afim de melhor análise; 3) organizar por ordem de complexidade o pensamento, do mais simples ao mais complexo; 4) enumerar cada fato afim de não omitir nenhum detalhe sequer da análise.

A partir da dúvida, Descartes tenta chegar às ideias estáveis e seguras, oriundas do espírito (ou intelecto) que diferenciam-se das incertezas, oriundas da experiência dos sentidos. Mas ao ampliar o campo da dúvida, ele conclui que mesmo as ideias claras podem levar ao erro, o que ele chama de *gênio enganador*. Dessa maneira, o *cogito ergo sum* (penso, logo existo), surge exatamente da questão do "se duvido, penso".

O homem e sua racionalidade passam a figurar esse núcleo do pensamento e do conhecimento. Mas que homem/eu seria este fundamento? Esse eu é exatamente esse espírito, essa substância pensante e incorpórea, distante em natureza e sentido do corpo. O corpo (*res extensa*) e a mente (*res cogito*) são opostos; e este segundo, a salvo da temporalidade, não depende do primeiro, que é perecível, suscetível ao tempo. Para salvaguardar o eu pensante do *gênio enganador* ele recorre à Deus por meio da causalidade: somente um Deus perfeito (não enganador e infinito, ideal) pode dar origem ao eu (imperfeito e finito), que carrega em si a potência do infinito e perfeito (pensamento como efeito da origem Deus, da idealidade).

Assim, ao problematizar a verdade, a *res cogitans* (substância pensante) cartesiana revela o homem e transforma a filosofia em certo sentido. Digo "em certo sentido" porque ao passo que esse homem se dá no momento em que pensa (se distancia da metafísica), ele revela e não institui algo (continua existindo algo de metafísico nessa verdade, pois ela é anterior e oposta a tudo que ela possa vir a se relacionar no campo sensível). E ao tratar do homem, o corpo acaba também por revelar essa aproximação com a metafísica: a alma

(ou o intelecto) é pensante, ao passo que o corpo não. Está estabelecido mais um dualismo fixo e duro - a saber: corpo x mente. Isto é, ainda seguindo a linha platônica, mesmo que por vias diferentes, Descartes acredita que o mundo material, incluindo o corpo, é uma visão deformada de uma realidade perfeita que só nos é dada a ver através do pensamento.

É inegável, pois, que a modernidade ofereceu uma nova espécie de relação com a verdade que, passando pela razão e pelo método, afirmava e revelava o sujeito. Esse sujeito racional, autônomo, consciente e centrado em si, que constrói os processos para representação do mundo; o núcleo primeiro do conhecimento. O cogito estabelece, assim, que a verdade é uma pureza subjetiva que objetiva os objetos para os quais ela se volta e se relaciona.

Apesar das muitas críticas ao fundamento do *cogito ergo sum* (penso, logo existo) cartesiano, ele se faz como a fundação da ideia de sujeito na filosofia ocidental. Pois o "penso" determina a existência indeterminada do "eu-sou". Mas aqui o sujeito é entendido como unidade idêntica a si, é o Eu metafísico, o eu baseado na estabilidade divina, extra mundo sensível. O sujeito moderno, assim, é o centro e o princípio da certeza, da verdade. Esse sujeito imune aos afetos e ao seu corpo.

4.1.1 – O Eu é um Outro

Para Gilles Deleuze, os mecanismos de entendimento e conhecimento lógico do mundo foi fortemente influenciado por uma imagem dogmática do pensamento, pela filosofia da representação (metafísica). Em seu livro *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze nos mostra três pedras fundantes dessa imagem dogmática do pensamento fornecida por Nietzsche e contra o qual seu pensamento busca se colocar: 1) o aspiro e o amor à Verdade⁶, a razão universalmente compartilhada; 2) forças externas e opostas ao pensamento causando o erro (pathós); 3) método ou modelo para pensarmos bem (lê-se: pensarmos com veracidade). Existem também quatro características desse pensamento: identidade, semelhança na percepção, oposição ao predicado e

analogia no juízo (DELEUZE, 1997).

A despeito da forma pela qual o determinável poderia incidir sobre o indeterminável, a partir das três críticas de Kant, Gilles Deleuze faz uso da frase *Je est un Autre* (eu é um outro) de Rimbaud para nos dizer que o eu (Moi), para esse filósofo, é um ser passivo que representa para si um Eu (Je) como um outro que o afeta, um Eu ativo. O Eu (Je) se dá no ato, no instante que acontece o "penso". O eu (moi) se dá na fórmula já determinada do "eu sou", é um eu receptivo. A temporalização do sujeito opera uma fratura nesse mesmo sujeito, pois não é o tempo que depende do movimento, "nós é que somos interiores ao tempo, e a este título, sempre separados por ele daquilo que nos determina afetá-lo" (DELEUZE, 1997:40).

Assim, segundo Foucault (1992), Kant opera a primeira mudança do pensamento ocidental da modernidade: contorna a representação e direciona-se para tudo àquilo a partir do qual a representação pode ser dada. Questiona a representação a partir dos seus limites de direito. O representado, incluindo o saber, o conhecimento e seu fundamento, o sujeito, passa agora a acontecer fora do espaço da representação, da unidade e da identidade.

Trata-se, com efeito, da fratura na unidade identitária do Eu, do Objeto e mesmo do mundo. Importante dizer que essa fratura, essa separação, em Deleuze, não significa oposição de categorias fixas. Deleuze trabalha a noção de diferença e diferenciação, para extrair da análise aquela imperceptível diferença que se faz constante nos acontecimentos. Dito isso, o Deleuze nos diz que:

Eu e o Eu estão, pois, separados pela linha do tempo que os reporta um ao outro sob a condição de uma diferença fundamental. Minha existência jamais pode ser determinada como a de um ser ativo e espontâneo, mas como a de um eu passivo que representa para si um Eu, isto é, a espontaneidade da determinação, como um Outro que o afeta ("paradoxo do sentido íntimo").(...) Em suma, a loucura do sujeito corresponde ao tempo fora dos seus gonzos. É como um duplo afastamento do Eu e do Eu no tempo, que os reporta um ao outro, cose-os um ao outro. É o fio do tempo. (DELEUZE, 1997:39)

Segundo Deleuze (1988), a partir do final do século XVIII e início do século XIX, o pensamento ocidental sofre uma outra mudança que faz com que as certezas e verdades baseadas na estabilidade de um fundamento único e universal encontre sua derrocada. É quando a noção de universalidade é substituída pela de singularidade. O conhecimento, assim, passa a ser entendido como um agenciamento, que emite e divide certas singularidades. Essas singularidades, faz-se importante dizer, não são uma nova categoria que faz oposição ao universal, trata-se de um prolongamento de coisa qualquer até um Outro que estabelece uma junção.

Essa emissão de singularidades cria um campo sem esse sujeito único e pré-estabelecido. Assim, o que vai interessar a Deleuze nas formas de subjetivação contemporânea são essas trocas entre um Eu e um Outro que dão a ver singularidades não-individuais e individuações não-pessoais (Deleuze, 1998). Esse campo sem sujeito único instaura um vazio onde o "eu desaparece". Entretanto, esse vazio não é uma vaga a ser preenchida, não é uma falta. Ele é, antes, uma dobra de um espaço-tempo onde, enfim, é possível se pensar novamente.

O *Eu* para o pensamento contemporâneo francês, especialmente o deleuzeano, não é uma posse, mas uma produção que se dá na medida em que quaisquer encontros produzem efeitos sobre nossos corpos, nas maneiras como experimentamos o mundo. Isto significa, pois, que o sujeito é uma resultante provisória e aberta, uma vez que ele acolhe, apreende, parcialmente múltiplos componentes e sentidos do contexto social e também os emite. Empreendimento intensivo de contato com o outro. Um vir a ser em constante movimento processual. Conclui-se que essa singularidade é aquilo que vai se colocar na contramão ou operar um desvio nos mecanismos de interiorização psicologizantes e dos processos de construção de modos de existir pelo crivo da dominação.

Para desdobrar a relação entre homem e mundo e a copresença extensiva do campo social e psíquico, Deleuze introduz no inconsciente o materialismo. Isso, entretanto, não significa apenas que o inconsciente apenas representa. Antes, ele produz. Produção essa que é desejante e política a um

só tempo.

Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente (Anti-Édipo, 2010:43).

Somos máquinas desejantes, uma multiplicidade que nega a identidade. Produção sem finalidade, nexos e/ou lógica. O desejo cria, expande, transborda. Esta produção também define nosso inconsciente, esse inconsciente-fábrica. Produção e movimento que perturbam aquilo que convencionamos chamar de eu. Nosso inconsciente nos move enquanto máquinas desejantes.

Dessa forma, Deleuze concebe o inconsciente como um espaço social e político a conquistar. Isso, entretanto, não significa dizer que o inconsciente produz objetos para o sujeito consciente "consumir". A torção que permite recusar a dualidade produtor/ consumidor é a afirmação que o inconsciente mesmo também deve ser produzido.

4.1.2 – Sonhando com o próprio prazer

Deleuze nos diz que experimentamos nosso corpo já o impondo uma conformidade com o passado. Desde Platão, o corpo, enquanto matéria sensível e percível, é entendido como elemento inferior na escala da experiência humana. Pode-se dizer, assim, que a representação se faz mais que pura correspondência de similitude entre modelo e cópia. O grande problema da representação é, pois, que ela se faz como uma espécie de linguagem apartada do sujeito, experiência não vivida desse sujeito que “não é corpo”.

Para formular seu programa de filosofia prática, Deleuze, juntamente com seu parceiro Félix Guattari, parte de uma leitura de Espinosa sobre a questão do corpo. A *Ética* de Espinosa, segundo Deleuze, nos fornece um novo modelo de filosofia prática, que tinha como elementos centrais (1) a teoria da unicidade e expressividade da substância imanente; 2) a composição dinâmica e cinética do corpo (DELEUZE, 2002).

É a partir da teoria da expressividade da substância imanente que ele elabora seu conhecido "plano de imanência". O plano de imanência é aquilo que dispõe uma dimensão complementar, aquele singular em ato. O plano de imanência, assim, não é um plano de organização, mas de composição. Nesse sentido, a causalidade imanente não se dá apartada dos modos que a expressam.

Já o corpo é definido na *Ética* de duas maneiras: a cinética, a qual é determinada pelas relações de movimento e repouso (não por forma e função); e a dinâmica, a qual é definida pela capacidade de afetar e ser afetado. Deleuze enxerga nisso uma contundente recusa de Espinosa ao dualismo psicofísico (mente x corpo).

Dessas proposições de definição do corpo (cinética e dinâmica), Espinosa nos dá também a ver o conceito de *Conatus*. *Conatus*, segundo Espinosa, é "o esforço pelo qual as coisas se esforçam para preservar sua existência". Espinosa chega ao ponto, seguindo essa linha de raciocínio, de dizer que a **mente é uma ideia do corpo**, então o esforço primeiro da nossa mente é afirmar nosso corpo. A certa altura, Espinosa afirma que a própria essência do homem é o desejo, o esforço que ele faz para manter seu ser, isto é, o *Conatus* (ESPINOSA, 2013).

Pode-se perceber que o esforço de Espinosa é o de definir o corpo por sua característica física e química (substâncias, repouso, movimento, energia, reações, etc.) e não por meio de uma concepção de organismo ou de centramento do sujeito. E, para Deleuze, isso é uma ampliação da noção de corpo, visto que a dimensão orgânica passa a ser mais uma entre outras dimensões, não sua totalidade.

O diagnóstico de Espinosa é esgarçado por Deleuze para evidenciar o corpo como sendo algo complexo e dinâmico: corpo-matéria como energia, afetos e intensidades em movimento.

Para Deleuze (2002), ao afirmar que não sabemos o que um corpo pode, Espinosa busca nos provocar a inverter a lógica do pensamento representativo que dizia que o espírito (intelecto, *logos*) deve se sobrepor ao corpo (*pathós*, paixão). Assim, ao propor o corpo como modelo, Espinosa sugere que o que é ação no corpo é ação no espírito. Portanto, o proposto não é uma primazia do corpo em relação à mente, mas

"mostrar que o corpo ultrapassa o conhecimento que dele temos, e o pensamento não ultrapassa menos a consciência que dele temos. Não há menos coisas no espírito que ultrapassam a nossa consciência que coisas no corpo que superam nosso conhecimento. É, pois, por um único e mesmo movimento que chegaremos, se for possível, a captar a potência do corpo para além das condições dadas do nosso conhecimento, e a captar a força do espírito, para além das condições dadas da nossa consciência. (DELEUZE, 2002:24)

Conclui-se, portanto, que se Espinosa postula que existe uma essência humana, ela é, senão, o desejo ele mesmo. Deleuze é extremamente favorável em relação a essa ideia. Por isso é que ele não cansou de nos mostrar que o fascismo, por exemplo, não abriu mão do desejo, pois desejamos, as massas desejam; o desejo produz, nos faz agir, transforma nossos corpos e mentes.

4.1.3 – Efeito de sujeito

No pensamento contemporâneo, incluindo aí a arte, o corpo não para de ser convocado e problematizado. Essa convocação não se dá apenas por uma presença do corpo, pois o “sujeito” está desconfortável nesse corpo. Ele jamais

está completamente submetido ao meu olhar, ao meu pensamento. Ele é sempre esse "fora" de mim e esse abismal lado de dentro do infinito. No que tange o fazer artístico de Hélio Oiticica, os próprios nomes de suas obras se configuram uma reviravolta poética no corpo das obras, clamando, em consequência, uma reviravolta no corpo do *partípite*.

É nisso que se percebe em obras como *O Mergulho do Corpo*. Esta obra consiste numa caixa d'água simples, preenchida até certa altura com água, escrito em seu fundo com letras pretas "mergulho do corpo". Trata-se, obviamente, de um convite ao corpo. No entanto, essa simples caixa se transforma num abismo constituído de multipistas que transforma o olhar sobre o corpo em algo que nos escapa ao passo que se quer por em "cena". É aquele corpo que quer vir à presença exatamente por estar escapando dela de alguma forma.



Bólide Caixa 22, Mergulho do Corpo – 1966-1967, PHO

O sujeito para Hélio Oiticica é um modo de tornar possível a presença, presença no mundo ambiental. Distinto do sujeito do saber, pode-se dizer que ele continua sendo um ponto imaterial, um ponto de vista, uma ramificação de atos, condutas e pensamentos. Mas existe uma espécie de torção nesse “sujeito”: esse corpo abre-se a si mesmo, revelando esse lado de dentro do infinito, tornando o sujeito uma espécie de indício, não uma substância incorpórea. Esse corpo fende-se ele e nele mesmo uma desorganização, uma inatividade livre. Essa inatividade livre define a constituição de um corpo que não está "adaptado" ao condicionamento organizado dos lugares, funções e competências. Aliás, nele não há lugar, apenas dissociação de um corpo de experiência.

É uma proposta de uma reconstrução do corpo, do seu esvaziamento, de sua desorganização: o pensar novo, o pensar com corpo. Evoca, mesmo, um sujeito que não se faz como ato voluntário do pensamento, mas é, isto sim, tomado pelo pensar, este pensar que se dá com e pelo corpo. Nos põe em confronto com um corpo que não está voltado para a dominação, a contenção e o controle racional, mas para as paixões, desejos e formas de presença que nos são ditas inapropriadas. Assim, o “sujeito” que Hélio Oiticica nos dá a ver é um *efeito de sujeito*.

4.2 - Incorporando a revolta

A sociedade contemporânea vive um período de intensas e profundas transformações. Embora os antagonismos de classe herdados do início do século XX estejam se desfazendo, as segregações e hierarquias nunca foram tão intensamente vividas. Isto é, os conflitos permanecem, mas agora os antigos blocos de subjetividade homogenizados (classe operária x classe dominante) e estáveis dão lugar a blocos multipolares, fazendo as lutas e as relações sociais se transversalizarem.

O filósofo Gilles Deleuze apontou algumas dessas transformações em seu artigo "*Post-Scriptum sobre as sociedades de controle*" que nos são valiosas. Nesse escrito, ele começa a apontar e abrir caminhos sobre as mudanças ocorridas em nossa sociedade. Segundo ele, a partir da segunda metade do século XX, começou um declínio daquilo que Foucault chamou de sociedade disciplinar.

Essa sociedade disciplinar tem como função fundamental o enclausuramento. Assim, os espaços são fechados e o tempo de trabalho ordenado. Isto quer dizer que a lógica que a regia era um molde fixo que poderia ser utilizado em diferentes formas sociais (hospital, prisão, escolas, etc.). Ele exemplifica esse molde com a fábrica: esta agia no intuito de levar seus elementos a um equilíbrio, um ponto de estabilidade, para a produção. É o capitalismo dirigido para a produção (compra matéria-prima e vende produtos acabados). Os operários são pensados como um corpo único que não para de recomeçar, sendo determinados há um só tempo como *indivíduo* (por sua assinatura) e como *massa* (por seu número de matrícula), sem nunca ver a incompatibilidade entre esses dois.

Nesse sentido, a disciplina tem na delimitação de espaço e na ordenação do tempo a finalidade de construir um espaço-tempo de enclausuramento, seja ele a família ou a fábrica, que tenha um efeito produtivo maior que a soma (da força) de seus elementos. Com efeito, se a sociedade de soberania (que antecedeu a disciplinar) tinha como objetivo dominar a vida e decidir sobre a morte, a sociedade de disciplina tinha como objetivo gerir a vida e organizar a produção. E isto significa que nesse tipo de regime é criada a ilusão de transparência do poder, devido a sua lógica hierárquica e verticalizada, permitindo, assim, que saibamos de onde vem o poder e quem está praticando-o, seja para dominação ou para resistência.

Mas o que era claro na análise de Foucault, segundo Deleuze, era a brevidade e o perecimento desse regime: ele é, portanto, o que já não somos. E, então, ele anuncia que estamos no início de algo - a saber, a sociedade de controle:

"A velha toupeira monetária é o animal dos meios de confinamento, mas a serpente o é das sociedades de controle. Passamos de um animal a outro, da toupeira à serpente, no regime em que vivemos, mas também na nossa maneira de viver e nas nossas relações com outrem. O homem da disciplina era um produtor descontínuo de energia, mas o homem do controle é antes ondulatório, funcionando em órbita, num feixe contínuo." (DELEUZE, 1992:222 e 223).

Um dos primeiros sintomas apontados por Deleuze sobre essa crise da sociedade disciplinar é a crise dos enclausuramentos. A todo tempo nos são anunciadas reformas do sistema educacional, do hospitalar, do militarismo, dentre outros. Isto exprime a agonia desses meios de confinamento e a impossibilidade de sua permanência tais quais estes se dão.

Isto porque sociedade de controle opera por meio de modulações autodeformantes, que não cessam de mudar nunca e muito menos tem um término: nesse novo estar, o indivíduo e a massa entram em conflito (os primeiros tornam-se divisíveis; os segundos tornam-se amostras e mercados); as modelagens e ordenações (localização e a passagem entre espaços delimitados), geralmente pertencidos a um proprietário (Estado ou potência privada), perdem seu princípio estável e dão lugar ao acesso ilimitado a espaços deformados e instáveis (aqueles coordenados por gerentes); o papel de mediador e/ou ordenador do Estado é reduzido continuamente, e este é posto, com efeito, à serviço do mercado e dos complexos militar-industriais; a própria delimitação entre Estado e mercado começa a se diluir.

Deleuze nos exemplificou este regime como a empresa: esta, diferentemente da fábrica, é um gás que age por meio de emulação. Esse gás atinge a todos em qualquer espaço-tempo constantemente, colocando-nos em uma competição permanente com o outro e conosco (seja pela formação contínua ou por salários baseado em méritos, entre outros).

"O serviço de vendas tornou-se o centro ou a "alma" da empresa. Informam-nos que as empresas têm uma alma, o que é efetivamente a notícia mais terrificante do mundo. O marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente de nossos senhores. O controle é de curto prazo e rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, (...)." (DELEUZE, 1992: 224)

Aqui, a própria natureza do poder muda: a hierarquia se transversaliza, o poder se difunde em uma rede mundial. Nas sociedades disciplinares o poder tinha um rosto. Nas de controle, ele é não localizável e por vezes indetectável. A comunicação, a cultura e o conhecimento se tornam ferramentas de exercício e mascaramento do poder.

Pensar a política nesse contexto de capitalismo sobre-produção, muitas vezes, nos leva a constatações pessimistas e um tanto reducionistas daquilo que pode *vir a ser*, mediante ao passado e presente contidos em tais possibilidades.

Uma dessas constatações é aquela que Guy Debord (1997) fez sobre o que ele chama de sociedade do espetáculo. O espetáculo, segundo ele, é o capital elevado a um tal grau que se torna imagem. Este pensador nos dá imensas contribuições sobre o panorama geral de nossa sociedade. Entretanto, será que o "espetáculo" possui somente um caráter vil, o qual busca atender à lógica capitalista antes de tudo? Será que existe apenas um tipo de imagem? A espetacularização da vida destrói toda e qualquer possibilidade de resistência ou ofusca, torna mais difícil de ver, aquilo que se coloca na contramão desse processo?

"Será que já se pode apreender esboços dessas formas por vir, capazes de combater as alegrias do marketing? Muitos jovens pedem estranhamente para serem 'motivados', e solicitam novos estágios e formação permanente; cabe a eles descobrir a que estão sendo levados a servir, assim como seus antecessores descobriram, não sem dor, a finalidade das disciplinas. Os anéis de uma toupeira são ainda mais complicados que os buracos de uma toupeira." (DELEUZE, 1992: 26)

4.2.1 – Inventando infinitos

Após o desencanto e o ceticismo das vanguardas artísticas do início do século passado, pode-se perceber uma vontade de se “repolitizar” a arte a partir da década de 1960. Entretanto, segundo Jacques Rancière (2012), até nas práticas que se querem artística e politicamente subversivas, o que ocorre, na maioria dos casos, é uma tentativa de subversão que ainda segue dois modelos de eficácia da arte que se embasavam na relação de continuidade do *regime representativo das artes*, as quais pressupunham uma continuidade entre as formas sensíveis de produção das artes e os modos segundo os quais são afetados os sentimentos e pensamentos dos receptores. A eficácia da arte, no que tange a relação entre arte e política, era balizada por esse continuum.

O que Rancière vem nos atentar é que essa suposta continuidade entre a obra, seu sentido e seu efeito revela, de saída, sua própria impossibilidade.

A ruptura com essa ideia de continuidade é que consegue intervir e reconfigurar maneiras de ser, estar e dispor sobre os corpos. Isto é, por um lado, não é a passagem à não-fuguração e a recusa da representação de homens em ação (Aristóteles) que possibilitaria quaisquer mudanças políticas e culturais (pedagogia da eficácia da arte). Por outro, não é a simples inversão da lógica de qualquer arte que também o faria, como por exemplo, fazer o espectador de teatro virar ator de teatro ou revelar o caráter ilusório dos espetáculos (pedagogia da imediatez ética). Assim, ele nos diz que o problema é o dispositivo.

O problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, dentro ou fora, perto ou longe. (RANCIÈRE, 2012:55)

E é entre essas duas pedagogias que aparece aquilo que ele chama de eficácia estética, que é própria do regime estético das artes. Essa eficácia age direto no que sustentava as outras duas, pois ela estabelece a distância, a descontinuidade e a desnaturalização entre o discurso de uma obra, a intenção do autor e a recepção do espectador (RANCIÈRE,2012). Com esse desenraizamento, o que se dá a ver é a distância entre duas estruturas da vida, que subsume de uma só vez a oposição entre atividade e passividade, por exemplo – estas agora não são mais estados ontológicos, mas distâncias coexistentes e mesmo coextensivas. A eficácia estética trata, com efeito, de um paradoxo que não relaciona nem **corrige** costumes.

É essa eficácia que vem a ser a política do regime estético. Eficácia que produz **dissenso**, que é o conflito entre vários regimes de sensorialidade. O dissenso é o que se dá quando a disputa sobre o que se quer dizer constitui a própria racionalidade da situação de palavra. Diz respeito à apresentação sensível do comum, “à própria qualidade dos interlocutores em apresentá-lo” (RANCIÈRE, 1996:12). A política, por sua vez, é exatamente a atividade que “rompe com a ordem ‘natural’ que destina homens ao comando ou à obediência” (RANCIÈRE,2012:59). Seu núcleo é o dissenso, o redesenho do espaço comum dos sujeitos e das coisas, não o exercício ou a luta pelo poder.

Tal como Platão nos ensina ao contrario, a política começa quando há ruptura na distribuição dos espaços e das competências – e incompetências. Começa quando seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos. (RANCIÈRE, 2012:60)

Rancière instaura uma dupla relação entre arte e política, que diz respeito ao que ele chama de *distância estética*. A primeira é a *estética da política*, que não tem a ver com a estetização da política que fala Benjamin. Ela diz respeito à subjetivação política que define o visível e o invisível, o dizível e o indizível e quem pode ou é capaz de fazê-lo. A segunda é a *política da*

estética, que diz respeito a como as novas formas de circulação do sensível por meio das artes são capazes de estabelecer novas possibilidades em relação ao (im)possível. Essas, no entanto, não são estratégias política da arte como tal, nem uma ação calculável da arte para a ação política. Se a arte e a política se encontram é porque ambas se definem como experiências de *dissenso* (RANCIÈRE, 2012:60)

Aquilo que se chama política da arte, portanto, é o entrelaçamento de lógicas heterogêneas. Há, em primeiro lugar, aquilo que se pode chamar política da estética, ou seja, o efeito, no campo político, das formas de estruturação da experiência sensível próprias a um regime da arte. No regime estético da arte, isso quer dizer constituição de espaços neutralizados, perda da destinação das obras e sua disponibilidade indiferente, encavalamento das temporalidades heterogêneas, igualdade dos sujeitos representados e anonimato daqueles a quem as obras se dirigem. Nesse quadro há, em segundo lugar, as estratégias dos artistas que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável. (...) Esse é o trabalho da ficção. (RANCIÈRE. 2012:64)

Isto porque Rancière entende que a ficção não é a criação de um mundo extraordinário, como uma espécie de fuga do mundo real. A ficção em seu pensamento consiste exatamente no trabalho que muda os modos de apresentação sensível, de ser e estar no mundo, ou seja, produzir *dissensos*. Assim, os modos da ficção e as formas de experiência estética criam novas escalas e referenciais, individuais e coletivos.

Isto é, o trabalho da política e da ficção são comuns: produzir *dissenso*, fazer efeito no real. A ruptura do regime estético, dessa forma, é essa distância estética, essa descontinuidade inerente à política da arte no regime estético, pois não existe mundo real que seja alheio e exterior à arte.

“O real é sempre objeto de uma ficção (...). É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias. (RANCIÈRE, 2012:74)

O que Rancière nos aponta é que não se passa da visão de uma obra a uma compreensão do mundo e nem da compreensão racional a uma ação. Passa-se de um mundo sensível a outro, que define novas visibilidades, possibilidades e tolerâncias. Isso define um complemento paradoxal, que determina a ausência de critérios que balizam as produções da arte e das coisas que pertencem à arte (RANCIÈRE, 2012:64).

Trata-se no *regime estético das artes* de dissociações entre sentido e sentido, entre referenciais sensíveis. Ao aceitar a distância estética, a política própria ao regime estético “elabora o mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emerge os mundos próprios do *nós* político” (RANCIÈRE, 2012: 65).

É essa indeterminação que as artes críticas do século passado passaram a lamentar, pois elas se sustentavam em algo que estava em derrocada; essa maneira metafísica de ler o mundo, que tem um fundamento estável, uma verdade fundamental e imutável, coisa própria ao *regime representativo da arte*. Assim, o que se chama de crise da arte não é mais que a mudança de paradigma de um regime a outro. Assim, o trabalho das artes críticas contemporâneas passam por essa distância, por praticá-la, sem deixar de (re)examinar seus limites e a potência de sua atividade.

4.2.2 - Seja Marginal, seja herói

“De corpo e alma”, foi a resposta dada, em uma das poucas vezes em que afirmou isso publicamente, quando perguntado se era anarquista em uma entrevista a Marisa Alves de Lima⁷.

A relação com o anarquismo para Hélio Oiticica é genética. Seu avô, José Oiticica (1882-1957), além de professor de português no Colégio D. Pedro II no Rio de Janeiro, era militante anarquista e “um homem que sabia tudo e que não se afastava um milímetro de sua maneira de ser, mesmo que isso o

levasse para a cadeia, porque nem mesmo a cadeia era capaz de apagar-lhe a bravura de pensamento e atitudes” (CORREIA, Viriato. IN: OITICICA, José. *Ação Direta*, Rio de Janeiro: Germinal, 1970).

José Oiticica se aproximou dos movimentos anarquistas por volta de 1912. Mesmo depois do anarquismo ter perdido sua força no Brasil no anos 1930, ele não abriu mão e nem deixou de viver conforme os ideais libertários até o fim de sua vida. Foi mentor do grupo *Ação Direta* que também era um método de intervenção anarquista na política e na vida. Segundo José Oiticica, o anarquismo e quaisquer práticas libertárias partem do princípio de que “libertar os homens do patrão é muito, mas não é tudo. Cumpre arrancá-los à tutela dos guias, políticos ou religiosos, e às tiranias das ‘morais’, criações de opressores para fanatizar escravos” (OITICICA, José. 1970:97) Assim, a ação direta se coloca na contramão de toda e qualquer hierarquia, inclusive as do conhecimento e da produção cultural.

Hélio Oiticica, por sua vez, foi educado por seu avô em casa, experimentando muito pouco da educação tradicional das escolas. Sobre isso, o artista nos diz que “(...) pode ter sido q isso me haja possibilitado um tipo de não condicionamento excessivo a certos tipos de comportamento ajustado (...) passei com o tempo a amar o desajuste como se fôra algo precioso e raro: meu poder de poder experimentar”(OITICICA, 1973, Caderno PHO). Assim, Hélio Oiticica foi criado num ambiente que prezava a prática da liberdade, de escolhas próprias e incentivo para construir o próprio caminho.

Longe de querer enxergar um discípulo do avô em Hélio Oiticica, a aproximação se faz mais no sentido de mostrar que ambos partilhavam uma crença na capacidade de todo e qualquer indivíduo se aprimorar e se auto-governar. E mais, uma defesa de que a liberdade é uma prática de corpos que efetivam o combate às formas de dominação diariamente. Essa crença surge em Hélio Oiticica muito mais pela convivência com o avô do que como lição passada de uma geração à outra: foi a vida vivida de cada um e o contato delas que aproximou suas práticas.

Dito isso, pode-se afirmar que as pesquisas e práticas que se deram a partir do *Programa Ambiental*, a arte deixa de ser circunscrita estritamente

pelos elementos da cor, da luz, da palavra, etc., e adentra no espaço e convoca o outro. O caráter mítico e estabilizador das práticas artísticas dá lugar ao caráter experimental, pela presença e manifestação do corpo. A posição do *Programa Ambiental* é a de derrubar todos os modos antigos e estáveis de expressam em favor do soerguimento de novos modos de existência e expressão.



Parangolé P15 Capa 11–“Incorporo a Revolta”. (1967). PHO

A experimentação livre, individual e coletiva, assim, se faz como procedimento político de investigação. E é aqui que começa a se desenhar a posição ética e política de Hélio: mais que uma preferência metodológica artística, isto se constitui como uma escolha em relação ao mundo, de como agir e interferir nele. Trata-se, ao cabo, de um projeto político contra o

disciplinamento dos corpos, dos saberes, dos valores estéticos, etc. Como nos diz Waly Salomão, “o engajamento de Hélio era anarquista, não-partidário, era um envolvimento pessoal de escolhas, uma aversão por palavras de ordem, desconfiança com organizações de esquerda e partidos comunistas” (SALOMÃO, 2003:21).

A meu ver, a arte sempre tem um caráter político, principalmente quando é uma coisa altamente experimental, que propõe mudar. Uma proposta de mudança das coisas sempre tem um caráter político. (...) Eu acho que no Brasil, os sectarismos são paupérrimos e é importantíssimo evitar isso...(...) Mensagem no sentido panfletário, não tem eficácia; tem apenas uma eficácia populista muito limitada. Essas coisas panfletárias, populistas, na maior parte das vezes, não são revolucionárias, são mais reformistas. (OITICICA, Hélio. HOLANDA, Heloisa Buarque de e PEREIRA, Carlos Alberto. *Encontros*, 250 e 255)

Assim, o posicionamento marginal era fundamental para ele, pois Hélio Oiticica abriu mão de seu “lugar social” exatamente para descobrir de seu lugar individual, se posicionar como *homem-total-no-mundo*, como “ser-social”, num sentido amplo, e não apenas numa classe social. Hélio Oiticica, assim,

trilhava sua marca registrada ao modo de *Take a walk on the wild side*, aliás sendo esta a canção de Lou Reed com a qual ele mais se identificava. Em 1978, Hélio legislava sua peculiar forma de “desobediência civil”: “Sempre gostei do que é proibido, da vida da malandragem que representa a aventura, das pessoas que vivem de forma intensa e imediata porque correm riscos. Grande parte de minha vida passei visitando meus amigos na prisão.” (SALOMÃO, 2003:47)

A marginalidade para Hélio Oiticica significava o exemplo de que é necessária uma reforma social completa. Marginais não são as maçãs podres do cesto, eles são aquilo que explicitam que o próprio cesto está a apodrecer.

No texto “*O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*”, o artista diz que o motivo de sua homenagem ao amigo “Cara de Cavalo”, morto pela polícia, foi o fato de que a própria sociedade castrou a possibilidade de sobrevivência desse indivíduo e como a mentalidade mórbida e canalha da sociedade o transformaram no símbolo daquele que deve morrer. Trata-se de objetivar o problema, mais do que de lamentar.

Se por um lado, ele queria exprimir a incomunicabilidade, a invisibilidade que quem está à margem da sociedade e/ou não se encaixa nos padrões estabelecidos, a postura marginal tem essa outra face, que age na contramão de todo processo de injustiça e opressão social. Assim, o termo “ambiental” foi adquirindo novos significados e sentidos, no intuito de dessacralizar, desapropriar e ressignificar o(s) mundo(s).

Eu faço poemas-protesto (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada enquanto sentido de revolta, mas nunca como o de opressão” (OITICICA, 1969:25)

Dito isso, entendo a posição de Hélio Oiticica em reação à cultura ocidental como aquela que sabe quem são os inimigos, seus níveis de atuação e age com todo rigor e potência para enfrentá-los. Trata-se a todo tempo de uma recusa à submissão da imagem ao texto, do vivido à história, do campo sensível ao inteligível.

Podemos perceber que existe um claro objetivo de desnaturalizar o ato de pensar, de refletir, especialmente para destruir qualquer segurança que se fez sobre o crivo da dominação e dos imperativos. Pois é a partir da imagem dogmática do pensamento e perante a esses tipos de concepções e entidades que o inimaginável faz eco e se absolutiza.



Hélio Oiticica no filme *Arte Pública* 1968, de Paulo Roberto Martins e Jorge Sirito Vives

Foto: Nossa Distribuidora / Divulgação

A constatação da não existência de um elemento fundamental e originário da Verdade⁸ fazem surgir práticas que evidenciam que tanto a política quanto a arte fazem efeito no "real", definindo modelos de ação e palavra. O *Programa Ambiental* introduz nos corpos coletivos e individuais linhas de fratura, pois sendo o homem um animal político por ser também linguístico, o poder das palavras e dos enunciados se apropriam de seus corpos e os deviam de sua "destinação". Assim, as práticas ambientais adentram na materialidade dos traços através dos quais o mundo se torna visível a si mesmo, iniciando um jogo comandado menos por seu conteúdo significado que por seu significante.



Bólide-Caixa 18 - Homenagem a Cara de Cavalo, 1966 - PHO

As formas de sua arte incidem sobre as formas da vida. Ambas são dobradas sobre si mesmas, operando uma total desterritorialização, numa relação que transcende o testemunho da história, por terem como pedra fundadora um constante devir.

O desequilíbrio que adveio desse deslocamento social, do contínuo descrédito das estruturas que regem nossa vida nessa sociedade, especificamente aqui a brasileira, foi inevitável e carregado de problemas, que longe de terem sido totalmente superados, se renovam a cada dia. (...). O que me interessa é o “ato total de ser” que experimento aqui em mim – não atos parciais totais, mas um “ato total de vida”, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio de ser. (OITICICA, 1986: 73 e 74)

Hélio Oiticica de saída tende a problematizar não só a verdade, o

pensamento, o conhecimento, o sujeito político, como também o ideal que sustenta essas categorias e impedem o pensamento de se movimentar. O Programa Ambiental vem refletir sobre essa incômoda, tensa e misteriosa copresença irrestrita entre campo social e psíquico. Enfrenta duramente tanto o capitalismo sobre-produção quanto a prescrição e o desencontro da esquerda não-libertária com a realidade. É um levante contra as amarras que os diversos projetos de homem moderno implicaram à vida e à existência enquanto potências.

Assim, Hélio Oiticica formula suas ações tendo como consideração, mais profunda, pode-se dizer, a liberdade individual de cada um que se depara com elas. Trata-se de gostar tão pouco do poder que abrir mão dele em suas próprias ações se fazem imprescindíveis.

A emancipação intelectual e as artes

De certa forma, e nas palavras do próprio, o pensamento do filósofo Jacques Rancière se faz como uma espécie de arte de rephrasear. Isto consiste, pois, em um exercício de falar diferente por meio das palavras de outras pessoas, de colocar estas falas em devir. Nesse sentido, a “fala” aqui feita será algo que pretende ir no mesmo sentido; transladar aquilo que se constitui como cerne de seu pensamento (a saber: o entrecruzamento entre ética, estética e política) para o horizonte das artes visuais contemporâneas. Negociar, assim, com aquilo que ele falou sobre o conhecimento e a emancipação intelectual (de maneira geral e para o teatro), no intuito de apontar agenciamentos possíveis dessas reflexões com as práticas e o pensamento de Hélio Oiticica.

A concepção de *emancipação intelectual* de Rancière tem como ponto de partida a "igualdade das inteligências em todas as suas manifestações". Dito isso, o capítulo será construído de maneira a mostrar elementos que constroem todo um plano imagético através da história de um pedagogo francês para a composição desta premissa, começando pelas noções de mestre e ignorante. Em seguida falaremos daquilo que Rancière entende como embrutecimento e emancipação. Assim será feita uma análise daquilo que ele aponta como possibilidades emancipatórias e embrutecedoras no campo das artes, esta segunda passando por uma breve análise crítica dos teatros políticos do século XX, nas figuras de Brecht e Artaud. Para, dessa maneira, deslocarmos isso para o campo das artes visuais, com o caso do artista supracitado.

5.1 - O mestre e o ignorante

Pode-se dizer, com efeito, que a pedagogia tradicional está apoiada e quatro pilares. O primeiro, e mais óbvio, é a questão do conhecimento e da verdade. O segundo, é a questão do poder. O terceiro, a questão do sujeito e da subjetivação. E, por fim, a questão dos valores.

No que tange o conhecimento e a verdade, a pedagogia tradicional supõe que o que constitui o bom conhecimento, aquele que deve ser ensinado e aprendido, é uma verdade anterior e estável sobre a realidade. Esse conhecimento, dessa forma, se dá como uma espécie de representação dessa realidade ideal. Existe, pois, uma verdade fundamental, anterior ao ato de pensar que exclui a diferença e determina uma identidade. Assim, a maneira de conhecer no ocidente institui oposições afim de eliminá-las: em um dos extremos estaria a verdade, o em si da coisa; no outro, a falsidade, o engano.

A questão do poder pode ser pensada como aquilo que move as coisas. O conhecimento enquanto campo não está livre de forças, apaziguado: o conhecimento bom, desejável, assim se estabeleceu por estar em relação a algo indesejável. É exatamente a diferença entre poder, entre forças, que determina o caráter das coisas.

A questão do sujeito e da subjetivação se dá a ver pelo fato de que a transmissão de conhecimento se dá em função da transformação de alguém, e conseqüentemente, conota uma concepção do que é esse alguém que vai ser transformado.

Por fim, a questão dos valores se define pela atividade de estabelecimento do que é bom e do que é mau, do que é desejável e do que não é. Isso constitui a moral, que transcende e universaliza a história, por exemplo, colocando-a num lugar de imutabilidade. Os valores, assim, buscam a origem e a finalidade dos elementos relacionados ao que é visível e invisível, dizível e indizível. O poder das forças dão formas aos valores.

Assim, o processo de conhecimento, dentro da visão tradicional pedagógica, além de um empreendimento epistemológico, é um

empreendimento moral e político que não se assume enquanto tal, ou, ao menos, tenta diminuir seus sinais de identificação (RANCIÈRE,2011).

Os movimentos de universalização, naturalização e absolutização da verdade digna de ser conhecida e os modos de acesso à realidade no ocidente não admitem emendas, exceções. Para a pedagogia tradicional, o processo de aprendizado consiste num encontro com um corpo de conhecimento imutável e fixo.

Dito isso, fica claro que mesmo no século XIX, depois da revolução francesa, época de constituição das práticas e instituições que ainda hoje se fazem presentes, o mestre era (e é) um agente prático da emancipação intelectual do povo, para que este segundo pudesse superar a distância que limitava sua interação na ordem da sociedade organizada sob as premissas científicas e racionais.

Nesse sentido, por meio da explicação do mestre ocorreria uma redução na desigualdade, pois este trataria de ensinar as formas de aprendizagem e o conteúdo a ser aprendido. Essas evidências, segundo a análise de Rancière, institui o chamado *ensino progressivo ordenado*, que seria a organização compartimentada do conhecimento, de modo a sequencializar a instrução e, conseqüentemente, o aprendizado.

O aprendizado se daria, então, de forma crescente (do mais simples ao mais complexo) e de forma acumulativa. Para que tal desenvolvimento ocorra, é necessário que o mestre *explique* da melhor forma possível aquilo que deve ser aprendido pelo aluno. E essa explicação é essencial dentro do ensino progressivo: uma mediação que legitima e valide aquilo aprendido, pois dessa maneira é determinada suas aptidões e inaptidões.

Em suma, o ato essencial do mestre era *explicar*, destacar os elementos simples dos conhecimentos e harmonizar sua simplicidade de princípio com a simplicidade de fato, que caracteriza os espíritos jovens e ignorantes. Ensinar era, em um mesmo movimento, transmitir conhecimentos e formar espíritos, levando-os, segundo uma progressão ordenada, do simples ao complexo. (RANCIÈRE, 2011:19)

Entretanto, o que se esconde nisso que se mostra, nos conta Rancière, é que esse mestre também pode ser visto como símbolo da ordem progressiva, a qual ordena hierarquicamente essa sociedade segundo a autoridade daqueles que sabem sobre aqueles que não sabem. Como nos diz Rancière,

O segredo do mestre é saber reconhecer a distância entre a matéria ensinada e o sujeito a instruir, a distância, também, entre *aprender* e *compreender*. O explicador é aquele que impõe e abole a distância, que a desdobra e que a reabsorve no seio de sua palavra. (RANCIÈRE, 2011: 22-23).

O mestre se faz, pois, como uma inteligência mediadora entre as inteligências impressa no livro e a do aprendiz. Dessa maneira, o mestre sabe, antes, as regras do jogo da aprendizagem e da emancipação intelectual. Já o ignorante é aquele que antes de desconhecer qualquer conteúdo específico, desconhece essa progressão ordenada e a maneira certa (estabelecida por essa progressão) de se conhecer.

E é a partir disso que Rancière nos traz a ver a experiência de Joseph Jacotot. Uma experiência que ficou por muito inaudita, por se tratar de uma voz solitária dentro do cenário vigente o qual supracitamos. Entretanto, essa voz se faz como uma dissonância que visou construir um corte dentro desse cenário harmônico, evidenciando aqueles contrários complementares que dão sentido aos atos de ensino e aprendizagem.

Joseph Jacotot foi um revolucionário francês que foi exilado no século XVIII e foi lecionar na Holanda já no século XIX. Entretanto, ele não sabia o holandês e seus alunos, por sua vez, não sabiam o francês. Dessa forma, ele indicou a leitura de um texto que acabara de ser lançado em edição bilíngue: a tarefa se resumia em aprender o texto pela versão francesa, tendo como suporte a tradução feita para a língua holandesa, e logo em seguida escrever, também em francês, aquilo que eles haviam entendido. Mas, para espanto do professor, seus alunos saíram-se melhor do que ele jamais supunha.

Mas, qual não foi sua surpresa quando descobriu que seus alunos, abandonados a si mesmos, se haviam saído tão bem dessa difícil situação quanto o fariam muitos franceses! Não seria, pois, preciso mais do que querer, para poder? Todos os homens seriam, pois, virtualmente capazes de compreender o que outros haviam feito e compreendido? (APUD. RANCIÈRE, 2011: 19)

Nesse sentido, Joseph Jacotot se encontrou diante de um acontecimento que o fizera questionar não só em que consistia o papel do mestre e se seriam necessárias suas explicações, como também para quem e para que teriam eles utilidades.

5.2 - Embrutecimento - coincidência e subordinação

Um outro meio de cura em certos casos para mim preferível,
consistiria em *surpreender os ídolos...* Há mais ídolos do
que realidades no mundo: é o meu "olho maligno"
para esse mundo, é também meu
"ouvido maligno"
- Nietzsche⁹

Joseph Jacotot reconhece a explicação como o mito da pedagogia. Este mito, pois, divide o mundo em dois: aquele mundo dos sábios e aptos; e aquele mundo dos ignorantes e inaptos. E divide também a própria inteligência: há aquela que se dá ao acaso, inferior, como que por meio de um tatear cego em meio aos signos do mundo; e aquela outra, superior, que se dá segundo o método do *ensino progressivo ordenado* (RANCIÈRE, 2011).

Ao mestre, dentro da ótica pedagógica tradicional, cabe a tarefa de suprimir a distância existente entre sua sabedoria e a ignorância do ignorante, ao passo que precisa continuar sempre um passo a frente em relação ao ignorante; o mestre, e somente ele, conhece a maneira de o indivíduo tornar-se sujeito, conhece o modo certo de se conhecer, e, para tal fim, precisa sempre manter a desigualdade nessa transmissão que se pretende igual. Disso resulta

o embrutecimento: processo o qual instaura a desigualdade (das inteligências e das posições) e a faz corresponder à diferença. O diferente, a alteridade, se transforma naquilo que classifica um elemento inferior ou superior.

Na ordem do explicador, com efeito, é preciso uma explicação oral para explicar a explicação escrita. Isso supõe que os raciocínios são mais claros – imprimem-se melhor no espírito do aluno – quando veiculados pela palavra do mestre, que se dissipa no instante, do que no livro, onde estão inscritas para sempre em caracteres indeléveis. (RANCIÈRE, 2011:22)

O embrutecimento é, nesse sentido, a fixidez da hierarquia das diferentes posições, das inteligências, a transformação da distância existente em qualquer relação num abismo, num espaço de desigualdade. Em outras palavras, trata-se do processo em que se hierarquiza a diferença e a transforma em desigualdade.

Essa desigualdade é exatamente aquilo que o mestre tenta abolir ao passo que reconstrói incessantemente. Isto porque o mestre precisa determinar aquilo que o aluno aprende, fazer com que aquilo que ele captura dos signos coincida com aquilo que ele estabelece. Assim, esta desigualdade, esta distância, é constantemente mantida: o aluno não poderá ser capaz de dizer por si mesmo que ele alcançou determinado objetivo sozinho. O aluno precisa ter sua "evolução" dentro do ensino ordenado progressivo verificada por uma *inteligência superior*, habilitada a este fazer. Nesse sentido, o que é próprio dessa relação é a desigualdade de inteligências – que sempre está a submeter um modo de conhecimento a outro –, e esse processo é o que Jacotot chama de embrutecimento.

É esse o segredo dos *bons* mestres: com suas perguntas, eles guiam discretamente a inteligência do aluno - tão discretamente, que a fazem trabalhar, mas não o suficiente para abandoná-la a si mesma. Há um Sócrates adormecido em cada explicador. E é preciso admitir que o método de Jacotot - isso é, o método do aluno - difere radicalmente do método socrático. (...) Nela, Sócrates interroga um escravo que está destinado a permanecer como tal. (RANCIÈRE, 2001: 51-52)

Podemos dizer, dessa maneira, e nessa perspectiva, que o saber se faz como um instrumento para a igualdade, conduz o povo à emancipação intelectual. No entanto, se trata, pois, de uma espécie de vertigem da igualdade pensar a emancipação intelectual em parâmetros que não cessam de submeter uma inteligência a outra, em parâmetros que façam sempre coincidir o que dessa relação pode vir a resultar.

O saber, por si só, não tem como efeito ou objetivo a igualdade. Se, nessa perspectiva, é o saber do mestre que ensina o aluno, a igualdade, pois, jamais será alcançada de fato. Precisa-se, assim, ser feito um esclarecimento: se um método de ensino e aprendizagem conduzem, pois, a um saber, isso não implica obrigatoriamente na emancipação intelectual. A emancipação intelectual, dessa maneira, é um pressuposto o qual se contrapõe a outro; ao embrutecimento.

Sendo assim, Rancière analisa a experiência de Jacotot, e aquilo que ela buscou se rivalizar, para nos dizer, mais profundamente, que o *ensino ordenado progressivo* é muito mais que um método, uma forma de aprendizado e ensino. Antes, esse método e seus elementos todos constituem, isto sim, um modo de cristalização e manutenção dos lugares e papéis em uma sociedade, os modos de visibilidade dessa sociedade, isto é, uma partilha do sensível.

5.2 - Emancipação - potência e liberdade

Isso tudo porque um homem de espírito,
um sábio renomado e um pai de família virtuoso
havia enlouquecido, por não saber o holandês.
- Jacques Rancière¹⁰

A análise das categorias da vida foi feita sob a perspectiva de oposições fixas, existentes desde Platão: mundo sensível x inteligível, verdade x ilusão, essência x aparência, etc. Nesse sentido, essas oposições acabam por desconsiderar as diversas possibilidades de ser existentes em todo e cada

indivíduo, e, conseqüentemente, na sociedade; fazendo com que certas nuances necessárias ao movimento da vida sejam desconsideradas.

O ensino pedagógico não escapou a essa lógica. Isso fez com que o saber não fosse instituído como um conjunto de conhecimentos, mas como uma posição que confere privilégios. Assim, a prática do *ensino progressivo ordenado* ensina, primeiramente, a incapacidade do aluno, a desigualdade de inteligências (RANCIÈRE, 2011).

A isso Jacotot propõe a emancipação intelectual. Isto é, a emancipação não é um outro modelo de aprendizagem. É, isto sim, um pressuposto que se opõe radicalmente aos princípios do método supracitado.

Como dito anteriormente, a experiência de Joseph Jacotot ao conseguir resultados semelhantes relativos ao aprendizado usando outro método de ensino, teve como efeito a desarticulação e descristalização do modelo de *ensino progressivo ordenado* e seus corolários. Ao compararem o texto na língua holandesa com o texto na língua a ser aprendida, o francês, os alunos de Jacotot conseguiram estabelecer seus próprios meios e métodos de compreensão e mesmo produzir escritos. Ou seja, os alunos aprenderam algo que ninguém havia explicado.

A emancipação intelectual, tal como propôs Jacotot, parte do pressuposto que todas as inteligências têm a mesma natureza e diferem apenas em suas manifestações.

Nesse sentido, a diferença não mais pode ser concebida como desigualdade, pois a igualdade de natureza está a todo tempo a pautá-la: a igualdade, pois, não mais se faz como objetivo ou finalidade a serem alcançadas por meio a difusão de saber. Mas, isto sim, princípio que está a reger toda e qualquer relação intelectual.

A relação de ensino e aprendizagem se faz como emancipação quando se começa a desfazer as oposições fixas, tais como olhar x conhecer, e também quando se começa a não mais subestimar a capacidade de fazer traduções e comparações próprias para comunicar e entender o que a outra inteligência está a lhe dizer. Dessa forma a liberdade e a potência, a crença na

capacidade intelectual de todo e qualquer indivíduo, se faz como princípio fundamental de qualquer relação que se pretende emancipatória.

A aprendizagem emancipatória não se faz mais como aquele processo de produção de uma consciência, de transmissão um sentido único, para aquele que está a aprender, fazendo uma equivalência direta entre causa e efeito. A emancipação é exatamente aquilo que abre passagem para a construção de sentidos próprios por aquele está a aprender, exatamente na distância que existe entre os sujeitos de uma relação.

O aprendiz, assim, configura por si mesmo todo um mundo a partir dos daquilo que lhe é proposto: a potência e a vontade não se escondem ou são refutadas. Ao contrário, essas duas forças são assumidas enquanto tal, pois

esse método da *igualdade* era, antes de mais nada, um método de *vontade*. Podia-se aprender sozinho, e sem mestre explicador, quando se queria, pela tensão de seu próprio desejo ou pelas contingências da situação (RANCIÈRE, 2011: 30).

O modo de aprendizagem emancipatória diz respeito a um conhecimento que não é representação de algo que está para além dele, mas que se faz como uma interpretação pontual, dentre muitas outras que são possíveis de imaginar. Aqui, o conhecimento não é um objeto para o sujeito porque o próprio sujeito é uma criação, bem como o saber: quem origina quem não mais interessa nem é possível de determinar pragmaticamente. Isso significa a incorporação aberta de questões éticas e políticas, o que implica uma brecha que elimina o absoluto, o universal e o natural.

Nessa concepção, o processo de aprendizagem se daria tal qual uma criança aprende a língua materna: escutando, repetindo, associando e comparando. Existe, portanto, sempre um exercício de tradução no exercício emancipação. O que acontece na relação emancipatória é sempre a colocação das inteligências em devir (a do "mestre emancipador", a do aprendiz e a de qualquer outro elemento exterior a eles, como um livro), sem nenhuma hierarquia. A emancipação, nos diz Rancière, "começa quando se questiona a

oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem a estrutura da dominação e da sujeição" (RANCIÈRE, 2012:17).

Nesse sentido, trata-se de reconhecer em qualquer meio a potencialidade de viradas e partidas, nos quais os indivíduos escrevem suas próprias histórias e se transformam em mestres de si mesmos.

5.4 - Do mestre ao artista

Há certa altura, após o lançamento do livro "O mestre ignorante", Jacques Rancière recebeu a proposta de um performer para transpor para o campo das artes essas reflexões. Assim, foi trazida a rede de pressupostos a qual dá sentido ao debate iniciado a partir da experiência de Jacotot e a que dá sentido à pedagogia tradicional para o campo das artes. O teatro foi o meio de expressão artística e a relação entre artista e espectador foram privilegiados para tal, o que ele chamará de paradoxo do espectador.

É preciso dizer, novamente, que o filósofo escolhido não tem por objetivo a construção de uma teoria da arte, ou a análise dos processos artísticos enquanto tal. Antes, o interesse dele está em analisar as relações entre formas de arte e formas de vida, evidenciar, assim, as diversas partilhas do sensível que aparecem no testemunho oferecido pelas práticas artísticas.

De acordo com Rancière, o fundamento em que esteve apoiada a discussão acerca da condição do espectador ao longo do tempo é aquele que coloca esse espectador em uma condição de passividade e ignorância, pois o que é inerente ao espectador, dentro dessa perspectiva, é o olhar, coisa oposta ao agir e conhecer.

É a conclusão outrora formulada por Platão: o teatro é o lugar onde ignorantes são convidados ver sofrendores. O que a cena teatral lhes oferece é o espetáculo de um *pathós*, a manifestação de uma doença, a doença do desejo e do sofrimento, ou seja, divisão de si resultante da ignorância. (RANCIÈRE, 2012:9)

A partir disso, concluem-se duas coisas: a primeira é que o teatro é um mal, visto que ele se faz por meio da condição de privar o espectador sua potência de conhecimento e ação, pois sua racionalidade exige o olhar, que como dito, é algo que impede tanto a ação de conhecer quanto a ação de agir regida pelo conhecimento. A segunda, e mais frequente, é a que afirma que a verdadeira essência do teatro é função de fazer existir a ausência de espectadores, isto é, a condição de espectador deve deixar de existir e dar lugar à condição de participantes ativos de uma ação coletiva.

Ou seja, os pensadores da reforma do teatro se utilizaram dos mesmos pressupostos que rejeitam o teatro: a falsidade da representação que ali ocorre, sua potência enganadora e alienante – mimética, no menor sentido possível do termo –, em contraste com a verdadeira essência do teatro – capaz de emancipar o ser humano.

Nesse sentido, o que se fez foi continuar mantendo a análise das categorias da vida sob a perspectiva de oposições fixas existentes desde Platão; para que o teatro se tornasse positivo, o espectador devia ser o seu oposto – a saber, ativo e consciente de seu papel a si mesmo. As duas respostas encontradas no teatro do século XX foram as de Brecht e Artaud (RANCIÈRE, 2012), que serão analisadas em seguidas.

5.4.1 - Artista-embrutecedor

Com o Romantismo alemão, nos diz Rancière, o teatro passou a ser visto como uma comunidade viva, que tinha o poder não só de mudar práticas institucionais instituídas, como também de mudar a forma de experimentação humana – discutindo e tomando consciência de sua condição fundamental.

Os reformadores do teatro reformularam a oposição platônica entre khorea e teatro como oposição entre a verdade do teatro e o simulacro do espetáculo. Fizeram do teatro o lugar onde o público passivo de espectadores devia transformar-se em seu contrário: o corpo ativo de um povo a por em ação seu princípio vital. (...) Reforma do teatro significava então a restauração de sua natureza de assembleia ou de cerimônia da comunidade (RANCIÈRE, 2012:11)

Nesse sentido, à crítica ao teatro pode ser feita a correspondência daquela crítica ao espetáculo. Sob o ponto de vista defendido por Guy Debord, o que se entende por espetáculo é aquilo separa o homem de sua potencia de vida; o que ele observa é o que ele não é, o que lhe foi impedido de ser. O espectador está sempre a olhar a aparência separada de sua essência, de sua verdade.

Para escapar dessa situação alienante, as saídas encontradas no teatro político do século XX foram duas. A primeira era aquela que exigia um distanciamento do espectador do espetáculo por meio do estranhamento, emblemática por Bertolt Brecht.

Com o claro propósito de evidenciar e denunciar os valores violentos e abusivos presentes na sociedade capitalista que são tornados, por assim dizer, naturais, Brecht propõe um método que seja capaz de dar conta desse problema estético e político. Assim, a prática teatral deve, pois, desnaturalizar a representação do espetáculo, denunciá-lo ao público enquanto ilusão, pois "o teatro é uma assembleia na qual as pessoas do povo tomam consciência de sua situação e discute seus interesses" (APUD. RANCIÈRE, 2012)

Por sua vez, Artaud afirmava que o teatro era uma espécie de ritual onde as pessoas tomam para si sua energia enquanto coletividade. Sendo assim, o espetáculo não devia se colocar a frente desse espectador, mas, isto sim, circunscrevê-los, levá-los a atuar e agir na cena mesma, tirá-los da posição de passividade. Artaud propõe, pois, a participação desse espectador, a relação dele, com a obra dentro de um plano cênico predeterminado.

Com efeito, sabemos que a explicação não é apenas o instrumento embrutecedor dos pedagogos, mas o próprio laço da ordem social. Quem diz ordem, diz hierarquização. A hierarquização supõe explicação, ficção distributiva, justificadora, de uma desigualdade que não tem outra explicação, senão sua própria existência. O cotidiano do trabalho explicador não é mais do que a menor expressão de uma explicação dominante, que caracteriza uma sociedade. Modificando a forma e os limites dos impérios, guerras e revoluções mudam a natureza das explicações dominantes. (RANCIÈRE, 2011:162-163).

Esse processo é o mesmo que ocorre na relação do artista-embrutecedor e do espectador: este segundo é sempre pensado como um ser desprovido de qualquer capacidade intelectual autônoma, cabendo ao teatro, ao fazer do artista, emancipá-lo. Isto é, a posição do espectador é vista como desigual e inferior à do dramaturgo/artista, mesmo nessas proposições políticas revolucionárias, isto porque:

O embrutecedor não é o velho mestre obtuso que entorpece a cabeça de seus alunos de conhecimentos indigestos, nem o ser maléfico que pratica a dupla verdade, para assegurar seu poder e a ordem social. Ao contrário, é exatamente por ser culto, esclarecido e de boa-fé que é mais eficaz (RANCIÈRE, 2011: 24-25).

Isto ocorre devido às relações de equivalência e oposição: aproxima-se sempre a ideia de inatividade da de contemplação, e, conseqüentemente, opõe-se a ideia de inatividade à de atividade.

5.4.2 - Artista-ignorante

A emancipação está baseada no princípio da igualdade, que pressupõe que essas oposições e equivalências sejam desfeitas; a emancipação não pretende opor o falso ao verdadeiro, por exemplo, ela parte do princípio de que o falso se constitui como uma potência do verdadeiro e assim por diante.

É o exercício da distância entre os atores da relação que o artista-ignorante – que é aquele que ignora a desigualdade, a distância embrutecedora – se refere: é o exercício de tradução e contra-tradução que comporta a diferença e a distância, baseado na igualdade entre inteligências e não em nenhuma hierarquia social historicamente criada.

O espectador, assim, cria e recria o espetáculo que está a se desenrolar a sua frente, ele compõe seu próprio espetáculo através do que ele já viu, ouviu, aprendeu e sentiu.

O artista que age com intuito de revelar alguma verdade absoluta ao seu espectador, de arbitrar sobre como e o que deve ser apreendido, acaba por ignorar que aprendiz/espectador possui conhecimentos próprios, diferentes, e faz uma intervenção nesse processo intelectual, que foi adquirido por meio de suas vivências, anseios e experiências próprias.

O aluno do artista-ignorante aprende mesmo o que o artista-ignorante não sabe, visto que a relação entre eles se baseia na diferença e distância: o papel do artista ignorante é motivar seu aluno a aprender como "efeito" de sua própria motivação, para conhecer por si mesmo – e não pelo e o conhecimento do artista.

O que se mostra aqui é que a potência mais valiosa dos espectadores não é o de ser parte de uma coletividade, e sim de traduzir a seu próprio modo aquilo que estão vendo; isto é, é a igualdade de inteligências, que torna possíveis qualquer atravessamento entre distâncias, o estabelecimento de um *laço comum* e a criação de *(im)possíveis*.

Para que a relação que se dá seja emancipatória, é preciso que se reconfigure o tempo e o espaço, se embaralhe, confunda, dilua os limites e determinações; que se encontre maneiras outras de experimentar a partilha do sensível de tal sociedade.

O artista-ignorante faz aparecer a desigualdade, a inferioridade, para além de sua face violenta; mostra-a mesmo em sua versão inocente, como aquilo que sempre estamos estipulando meios e em vias de superar, mas que sempre recriamos, quando partimos do pressuposto de que existe um ponto zero e um ponto final, que existe mesmo algo que nos faz inferiores antes de nossas ações.

Isto quer dizer que a emancipação intelectual se faz menos como um método, como um processo de aprendizado e ensino, que como escolha e postura ético-política para se intervir no mundo.

Não é, pois, o procedimento, a marcha, a maneira que emancipa ou embrutece, é o princípio. O princípio da desigualdade, o velho princípio, embrutece, não importa o que se faça; o princípio da igualdade, o princípio Jacotot, emancipa qualquer que seja o procedimento, o livro, o fato ao qual se aplique. (RANCIÈRE, 2011:50)

O problema que se coloca, assim, é o de revelar uma inteligência a ela mesma: de relevar a potência e capacidade, para que surja uma vontade própria para a comparação do novos signos com aqueles já conhecidos, por mais insignificante que pareça, e, assim, ocorra um processo intelectual, de aprendizagem, autônomo e livre.

Em outras palavras, o que está em jogo é o reconhecimento da igualdade da natureza das inteligências, nas suas mais diversas manifestações. Isto, pois, tem como intuito uma horizontalização dos estratos sociais, aqueles mais fundamentais, ligados ao *comum*, num ato contínuo de auto-verificação: compreender e fazer-se compreendido a partir de sua própria inteligência, estes são os atos imprescindíveis da emancipação intelectual.

5.5 - A participação nas artes visuais e a emancipação - o caso Hélio

Oiticica

Mesmo em correntes que defendem que a arte não tenha uma função específica ou determinada (especialmente social), a potência da arte sempre esteve ligada ao efeito que ela causa na sociedade, de diferentes formas. Dessa maneira, o espectador em sua relação com a arte sempre teve um lugar central no debate acerca dessas práticas: diversos artistas, teóricos da arte e filósofos se debruçaram sobre esta questão.

Das correntes mais recentes que pensam essa condição na arte contemporânea, está aquela que vem a propor a participação do espectador com a obra. Aqui, iremos pontuar brevemente dois desdobramentos dessa corrente: o primeiro diz respeito àquelas práticas artísticas que se limitam a propor uma participação mecânica, com possibilidade pré-definida, do que decorrerá nessa participação. Isto é, são práticas que por mais que ofereçam uma experiência estética diferenciada, não oferecem a possibilidade de liberdade ao espectador para estabelecer sua própria relação com aquilo que lhe foi proposto. São práticas que, de certa forma, estão a arbitrar sobre o que cabe ou não ao espectador: mesmo participante da obra, ele não tem autonomia para se posicionar diante daquela experiência e muito menos deformá-la ou definir o que dela lhe cabe, seu papel está limitado ao de receptor.

O segundo desdobramento é aquele que se propõe a buscar um aprofundamento do que seria esta participação do espectador. Essa participação se faz em algumas práticas artísticas de maneira radical e autônoma: o espectador passa a ser parte constituinte da obra. Nesse sentido, o interesse é pelo ser humano em relação à obra, em sentido amplo. As obras são entendidas como meio para a vivência/experiência singular de cada participante: agora, o papel do espectador não está mais limitado ao de receptor e este pode ser também um emissor. Isto, pois, expande as possibilidades de estabelecimento qualitativo e quantitativo de relação. No

Brasil, alguns artistas foram pioneiros nesse tipo de prática. Aqui, o privilegiado será Hélio Oiticica.

Hélio Oiticica era um artista plástico. Por mais que se instaurasse na interdisciplinaridade, o olhar que vê e aquele que é visto se faz como fio condutor de toda sua obra. Mesmo seu investimento criativo na produção de textos foi realizado como uma espécie de poesia espaço-visual: propunha, pois, trabalhos poeticamente abertos, nunca fechados em si e/ou predeterminados.

Nesse sentido, pode ser percebida em seus trabalhos, especialmente aqueles do Programa Ambiental, uma busca por uma transmutação de elementos plásticos: estabelecer a sonoridade, a totalidade da cor; dar, pois, uma dimensão ilimitada e infinita a esses elementos. Essa dimensão infinita se faz por uma tensão constante e se completa na relação com o espectador.

A participação do espectador é o núcleo das obras do Programa Ambiental. A *participação ambiental*, para usar termos do próprio artista-pensador, reivindica a presença conceitual e física de um corpo e o aspecto subjetivo deste, instaurando essa presença na tensão de novas possibilidades estéticas. Essa participação está condicionada pela obra, que é, por sua vez, em si incondicionada.

A participação ambiental vem sinalizar, pois, a impossibilidade da permanência do espectador como tal; propõe a participação. Entretanto, essa participação tem uma natureza bastante singular: ela não opõe o ver ao agir nem sinaliza a hierarquia dos lugares. Propõe, isto sim, o lance de dados, a descoberta de novas possibilidades da relação entre espectador-obra-criador, da experiência estética.

O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e caos – desse caos vietnamês é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade. (OITITICA, 1986:83)

Hélio Oiticica, com e apesar de suas contradições, busca esgarçar as possibilidades do(s) olhar(es). Por exemplo, a percepção *imaginativo-estrutural* é aquela que transformam algo conhecido em algo novo. Mas esse novo não está, de antemão, determinado.

A participação ambiental, assim, não busca fazer o espectador agir para conhecer um sentido que o artista estabeleceu para essa participação, para descobrir aquela verdade escondida pelo aspecto visual da obra. Essa participação está, ao meu entender, calcada num tripé: propõe ao espectador uma ação, torna o espectador parte de uma ação e torna o espectador (co)autor mesmo da ação. Esse espectador não é um participante, mas, isto sim, um *partípite*.

A participação ambiental, transforma a ação mesma em obra. Mas é importante sinalizar que Hélio Oiticica distingue a ação do movimento, mas em momento algum opõe estes à passividade contemplativa. A *ação total ambiental (ou parangolé)* é aquela que se dá no mundo ambiental, esse espaço subjetivo vivencial, e que abarca, também, a pausa contemplativa. O contemplar do espectador, dessa forma, também é um elemento da ação total (OITICICA, 1986). É nisso que se constitui a *vivência total ambiental*: a interrelação da estrutura da obra (vivenciada pelo espectador) e outras estruturas que podem surgir no mundo ambiental.

(...) ficam portanto invalidadas as posições metafísica, intelectualista e esteticista - não há a proposição de "elevar o espectador a um nível de criação", a uma "metarrealidade", ou de impor-lhe uma "idéia" ou um "padrão estético" correspondentes àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele "ache" aí algo que queira realizar - é pois uma "realização coletiva" o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas - a antiarte está isenta disto - é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. O "não-achar" é também uma participação importante pois define a oportunidade de "escolha" daquele a que se propõe a participação - a obra do artista no que possuiria de fixa só toma sentido e se completa ante a atitude de cada participante - este é o que lhe empresta significados correspondentes - algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são as possibilidades suscitadas pela obra não previstas, incluindo a não-participação nas suas inúmeras possibilidades também. (OITICICA, 1986:77)

Aqui fica claro que a posição ética e política de Hélio Oiticica e do Programa Ambiental não é aquela que busca uma elevação do status ontológico do espectador (no sentido de instruir/ensinar) ou mesmo uma tentativa de fazer com que este deixe de existir no fenômeno estético (entender a posição do espectador como algo negativo, inferior). Hélio Oiticica cria, isto sim, um espaço-tempo onde essas dicotomias (criador x criatura, mestre x aprendiz, artista x espectador) são recusadas, mas não no sentido de desfazê-las; elas apontam para algo novo, algo que se localiza no campo virtual e que pode ou não se atualizar. Para além disso, são práticas que se fundam no reconhecimento dos diversos tipos de criação e inteligências.

Hélio Oiticica entende e pratica a emancipação intelectual (a igualdade das naturezas das inteligências) como um pressuposto, tal como um artista-ignorante. Isto porque, o artista reconhece que a inteligência de seus espectadores é da mesma natureza que a dele; e ignora, isto sim, a distância como abismo, aquela que separa a inteligência em duas (a inferior do espectador e a superior do artista). Pois o que se busca é o estabelecimento de um laço com uma coisa *comum* (a experiência estética).

Sendo assim, defendo que o artista-embrutecedor não embrutece o espectador ao fazê-los participar, mas quando determina que se eles não participarem, nenhum processo intelectual que valha está ali a acontecer. Ou mesmo quando predetermina o que deve ser apreendido dessa participação.

Nesse sentido, o que acontece é uma busca pela evidenciação de práticas que escapem à lógica do saber-poder e se façam na direção do poder saber/fazer, e isso nem se trata de um mero jogo de palavras. A busca se dá por coisas que ajam no sentido de "embaralhar" e questionar a "maneira de ser das coisas", criando um espaço em que o exercício prático de autonomia, potência, vontade e liberdade são a base fundamental para toda e qualquer experiência em seu programa. Poder-se-ia chamar esta relação (espectador-obra-criador) de anárquica - naquele sentido mais fundamental do termo. Mas, de outra forma, podemos olhá-la como uma relação onde só existam governantes - de si.

Aqui, cabe fazermos uma aproximação das práticas de Hélio Oiticica dos pensamentos de Nietzsche e Foucault, no que diz respeito à relação entre arte e vida. Com sua célebre frase "torna-te quem tu és", Nietzsche, aos mais desatentos, pode sugerir uma busca por uma essência que estaria dentro de cada um de nós. No entanto, os jogos e armadilhas são, ao meu entender, um artifício para ensejar um pensamento que se faça como contra-efetuação. Sendo assim, o conceito de eterno retorno do mesmo em Nietzsche ganha outro sentido: a operação de contra-efetuação se dá na retirada da ideia de "retorno" do plano cosmológico e na colocação deste no plano ético. Isto é, o que se repete são as escolhas e a diferença. É uma tentativa a todo tempo de desierarquização entre áreas, e, mais, uma tentativa de descristalização de práticas, ideias e *a priori*, dentro de seu próprio discurso.

Para uma existência sem nenhum consolo metafísico, Nietzsche encontra duas saídas: a apolínea e a dionisíaca. Ele chama essa noção de estetização da existência. A primeira saída é a apolínea e diz respeito a nos colocarmos em perspectiva, nos observarmos como a uma cena teatral, e assim nos moldarmos de forma em que até as coisas negativas sejam transformadas em potência.

Já a saída dionisíaca diz respeito àquela forma de fruir a arte enquanto substrato da própria vida: sairmos da posição de criatura e nos tornarmos criadores de nossa própria vida, da nossa subjetividade. É esse o embelezamento (a beleza artista) que Nietzsche está propondo, é esse o ponto que nos interessa aqui: a arte como arte de viver, a vida mesma formulada como arte, a arte, a potência criativa, como possibilidade de uma vida satisfatória.

Já Foucault transforma isso em um conceito-propositor e o chama de "*cuidado de si*". Para ele, esse cuidado, essa elaboração de si mesmo, não constitui um exercício solitário. Ao contrário, o outro é constituinte do mesmo, pois se trata de uma ação ética. Em Foucault existe uma política da arte de viver, pois esta trata de trabalhar as relações entre um indivíduo com o outro e com ele mesmo.

Foucault está, por assim dizer, pensando a ética como uma prática refletida da liberdade. Ele tenta evidenciar como o sujeito pode se auto-afirmar dentro de jogos de verdade. Não se trata, entretanto, de uma busca por uma essência humana que estaria aprisionada por esses jogos, não se trata apenas de ver a ação coercitiva dos mesmos. Se trata de pensar, conhecer e se munir de certo número de regras e verdades – mesmo que para recusá-las – para se construir como sujeito. Isto é, pensar a ética como prática de liberdade é tomar posse de nós mesmos em relação às coisas que nos são dadas.

Nesse sentido, quando Hélio Oiticica coloca seu espectador na posição de criador, está agindo de forma ética e política, diluindo os limites e definições, dizendo que a vida mesma é uma constante criação de sentidos. Está não apenas acreditando na potência inventiva de todo e qualquer ser humano. Mais profundamente, ele está **reconhecendo** e **constantando** que todos nós somos artistas, visto que a vida mesma é uma criação contínua. Está, pois, a pensar e praticar a arte como arma pungente no processo de luta contra o assujeitamento e a dominação em diversos âmbitos da vida.

Hélio Oiticica traz para a atitude revolucionária a estética e a criação. Forja e traça processos de resistência e linhas de fuga de maneira artista, de modo a assumir o papel de uma *vanguarda estética*, a qual busca a criação de novas formas sensíveis para uma vida *por vir*, e não daquela *vanguarda estratégica*, que busca direcionar até mesmo a capacidade de ler e interpretar os signos da história (RANCIÈRE, 2005).

Quasi-considerações

O fazer artístico de Hélio Oiticica, especialmente com o programa ambiental, é uma nova maneira de lidar com a teoria, com a política e com o desejo. Ele dá a ver, principalmente, como se introduz o desejo no pensamento, especialmente o político. Ele nos diz, assim, que é a ligação do desejo à realidade que tem potência revolucionária e não suas formas de representação. Isto porque o desejo quer sempre mais conexões, não se limita nem cessa de se movimentar.

Isso começa, não acidentalmente, pela cor, visto que Hélio Oiticica tem formação em artes visuais, e em razão das técnicas que ele conhecia nesse modo de expressão certas ferramentas e procedimentos se colocam mais próximos. O Programa Ambiental é o pensamento que recusa a simples apreensão racional e científica e se abre a uma leitura que abarque a imaginação.

A participação ambiental é a procura de totalidades ambientais que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens; do pequeno ao infinito. Sendo assim, essas práticas estariam a todo tempo, nas palavras de Rancière, pondo em cheque, embaralhando, a partilha do sensível vigente em determinada sociedade, em determinado tempo.

Lançado num outro momento desse destino bem singular do qual nós e o mundo somos a destinação infinita, o sujeito passa a ser pensado e trabalhado como espaço político a ser não só trabalhado como também construído; sujeito que se constrói nessa tensão entre os jogos de poder, seus desejos conscientes e inconscientes. O Programa Ambiental, assim, vem derrubar aquilo que nos castra, ao passo que suscita aquilo que nos escapa.

A sabedoria de Hélio Oiticica, defendo, está exatamente na dúvida. Nessa distância e vacância que ele deixa para seu *partípite*. A potência de seu fazer artístico está exatamente na ausência de uma aproximação estável com o pensamento. É esta ausência mesma que faz com que multipliquem-se as possibilidades de existência, de enfrentamento e de construção do próprio pensamento.

À irrepresentabilidade de uma suposta totalidade, onde o discurso se esvai e a linguagem resiste à significação, o Programa Ambiental abre um campo que conta, *apesar de tudo*, o que é "impossível" contar por completo.

Essas reflexões dizem respeito a algo que se faz dentro de nossa sociedade, de maneira intermitente e marginal à glória do reino infernal do capitalismo sobre-produção. É o que podemos chamar ou imaginar como uma "arma de guerra estética", onde a experiência individual seria o laço orgânico que faria a gênese da experiência de partilha do sensível (Rancière, 2005). Aqui, essencial é apenas engajamento, mistura com o mundo, atrações, travessias e paradas, empreendimentos, desprendimentos, desapegos.

Em 1966, o artista nos diz que o *parangolé* é "um golpe fatal no conceito de museu, galeria de arte, e ao próprio conceito de „exposição”. Formulando a máxima de "Museu é o mundo: é a experiência cotidiana". (OITICICA, 1986: posição e programa). Pode-se, dizer que as propostas de Oiticica desestabilizam, antes de mais nada, a ordem institucional da arte na incidência mesma da situação gerada. No entanto, não acredito que isso se dê apenas pela "não-adequação" de suas propostas ao ambiente museológico. Antes, isso faz parte também de sua maneira nietzscheana de enfrentamento, a qual se propõe muito mais positiva e inventiva que de pura negação, recusa.

Eu não quero mais fazer coisas que as pessoas vejam como se fosse uma exposição, mesmo que seja do lado de fora [da galeria]. Eu acho que os americanos fizeram muito isso (...) você vai para a natureza para ver uma exposição (...). Em Nova York, mesmo o espaço urbano, é *show*, é "*show-*

espaço urbano”, nunca cenográfico, a própria rua (...) se você faz uma coisa na rua já não tem participação, as pessoas começam logo a racionalizar.¹¹

É, pois, a hierarquia entre posições e competências o cerne da crítica de Hélio Oiticica, essa hierarquia que sustenta as coisas tais como elas estão. O golpe do *parangolé* só é golpe por atingir essa hierarquia, materializada na figura institucional da arte (espaço museológico, mercado, etc.), bem como na relação artista-espectador.

Assim, surge uma espécie de procedimento e posição em relação a este fazer que dá luz a um exercício do pensamento que se assume, ou ao menos se sugere, enquanto criação/invenção; que abre mão tanto do amor àquela Verdade absoluta, quanto dos modelos castradores oficializados no pensamento ocidental: pensar é, em última instância, a criação de realidades, de sentidos, e isso institui verdades, não o contrário.

Isto porque a compreensão de que a história, seja ela da arte ou não, é tida como a imagem única e real da própria cultura coloca em cena exatamente a questão do consenso e do dissenso. Se antes do meado do século passado cabia às vanguardas atacar essa ideia e fraturar esse consenso, Hélio Oiticica se propôs a agir no centro desse mesmo consenso e colocar o próprio público da arte para instaurar esse dissenso, exigindo que esta história seja reescrita de forma multifacetada.

Em seu fazer artístico, Hélio Oiticica opera uma transvaloração tanto da noção de estética vigente - a saber: ligada a valores formais, plásticos, etc.-, quanto da de elaboração do pensamento (baseado em fatores racionais, isolados de todo e qualquer tipo de influência sensível e afetiva, e /ou que escape à racionalidade "pura"). É, com efeito, a estética que Rancière fala, que existe na base da política e que visa uma interferência no *comum*, no modo de sentirmos, estarmos e compartilharmos (n)o mundo.

Ele rejeita a transcendentalidade e a originalidade do sujeito e da verdade. Privilegia o processo heterogêneo das formações de subjetividade e dos efeitos de verdade. Se debruça sobre as intensidades e as forças.

Sem sujeito fixo, do conhecimento, da identidade, rui toda estrutura de pedagogia política. Sujeito, verdade e conhecimento para o artista são ficções, fórmulas de abreviação para se referir a um cem número de arranjos heterogêneos. O sujeito do conhecimento e da identidade é um desejo, e no Programa Ambiental é verificado e suscitado seu espaçamento, suas fissuras, sua diferença.

Ao definir arte, espectador, política e experiência como objetos de problematização, Hélio Oiticica já os aponta como elementos que se colocam fora da concepção que o pensamento ocidental instituiu para estes.

Não foi o fato de Oiticica ter levado os passistas do morro de mangueira para dentro do museu ou ter elegido algum elementos simbólicos de tal comunidade para suas obras que fazem sua prática tão revolucionária e contundente. Isto porque defendemos que a arte faz política antes mesmo que os artistas a façam. A relação entre arte e política no regime estético das artes não se dá pelo trabalho de tornar as frases, as imagens ou representações estéticas funcionais para servir a uma causa política. Aliás, é exatamente nesse desencontro entre discursos políticos e práticas artísticas que a política aparece nas suas bases mais fundamentais: o empoderamento de si mesmo e a ruptura entre causa e efeito. Em outras palavras, Hélio Oiticica não tem o intuito de produzir em seus espectadores a passagem de um estado de ignorância ao de um saber. Ele opera, isto sim, a equivalência entre um modo de inteligência e outro(s).

Negar que os sindicatos, os partidos e outras instituições estão em crise, por exemplo, é ingenuidade. Mas afirmar que eles são os únicos meios de resistir e inventar outras maneiras de ser, ou mesmo afirmar sua morte final, é cegueira e/ou reacionarismo. Corresponder formas e elementos a determinadas sociedades não é dizer que estes são determinantes à tais sociedade, e, sim, que eles exprimem as condições e relações sociais que foram capazes de lhe dar potência.

Do mesmo modo, é um pensamento que também é não-pensamento, que acolhe a criação e potências quaisquer, inclusive as cristalizadas como opostas pela tradição ocidental. Dança no espaço do comum: suas obras

instalam-se na tensão dos acontecimentos e agenciamentos possíveis. Conhecer, pensar é interpretar, dar sentido. Nisso consiste a emancipação intelectual, bem como a participação ambiental.

A imagem dessa experiência estética *in ato*, se aproxima mais da ideia de vaga-lumes emitindo lampejos mínimos que de proposições metafísicas-intelectualistas-estéticas-éticas-políticas que busquem elevar o espectador a algo além do que ele mesmo se faça. É um deslocamento da experiência do campo intelectual para o da experiência vivencial criativa. Nos diz que *Parangolé*, por exemplo, não é uma obra, mas um local, um espaço, onde a experiência se funda e se faz política e vital a um só tempo.

Parangolé é a formulação definitiva do que seja a antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada oportunidade, a ideia de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia. (...). Não quero nem pretendo criar como que uma “nova estética da antiarte”, pois já seria isto uma posição ultrapassada e conformista. *Parangolé* é a antiarte por excelência. (OITICICA, 1986:79)

O *Programa Ambiental* de Hélio Oiticica é o otimismo e a crença de que o valor estético não é um trabalho técnico, mas uma ação que se faça diferente em relação à realidade; aliás, que desnaturalize a própria noção realidade. É a criação da vida com e pela arte, e vice-versa.

Ao brilho ofuscante de um certo tipo de concepção de experiência estética, política e de vida infernais, o Programa Ambiental opõe o desejo e lança alguns lampejos mínimos. Esses lampejos são conscientes de sua condição de brecha, de fissura e intermitência. Mas conscientes, também, que são neles mesmos que estão contidos todos os jogos de espaço pictórico e ambiental; os jogos de poder e força; todas as figurações plásticas; todos os sentidos do tato, da visão, audição; a relação das matérias em sua plenitude aos quais eles próprios buscam suscitar. Se o desejado é impossível porque

está entre nós-de-marinheiro, Hélio nos oferece a oportunidade desatá-los, de agenciarmos um futuro por meio de laços.

Assim como os pensamentos mais recentes sobre tais questões supracitados, o artista buscou não apenas evidenciar ideias e práticas totalitárias e lhes atribuir vitória instantaneamente. Antes, ele procurou evidenciar a potência do fazer político, retirando-o do discurso intelectualista e cientista(seja ele positivo ou negativo); colocando-o de maneira criativa e acessível, onde, assim, ele poderia ir de encontro aos corpos e aos desejos de cada um de maneira livre e autônoma.

Hélio Oiticica, ao que parece, não por acaso escolheu essa nomenclatura - a saber: "*programa*". Quando a história não consegue exprimir a(s) experiência(s) do(s) povo(s) e declaramos de imediato o fim da experiência, estamos caindo no antigo refrão metafísico de que existe uma grande experiência mais potente que todas as outras.

As práticas de Hélio Oiticica, nos dizem o exato contrário: o que se perdeu, a princípio, foi a capacidade de ver (e a crença em) um tipo de experiência reveladora (verdadeira), essa experiência apocalíptica, que subsume todas as outras (razão primeira da ventilação da destruição da experiência). Hélio Oiticica se fez consciente que as luzes menores (resistências e experiências) estarão sempre a iluminar. Elas dizem respeito ao tempo presente, mesmo que em contato com seu passado e com suas possibilidades de futuro, de maneira lacunar e intermitente, ou seja, elas nos dizem que mesmo que contínua, nenhuma destruição é absoluta. As experiências ambientais não nos oferecem um horizonte, uma verdade, ou um roteiro pronto para se chegar a algum estado ideal a todo(s) o(s) povo(s); elas nos oferecem, isto sim, a lacuna no processo histórico; o passado, o presente e o futuro por meio de frestas. Elas nos tomam por aquele exato intervalo de tempo necessário para que esse fenômeno se dê. Luta, por fim, contra uma ideia de arte e uma maneira de pensar que se faz hierarquicamente representacional, que implica dominação intelectual e comportamental.

O solo em que Oiticica pisa não é o *socios* e sim o *comum*. Nesse

sentido, não há roteiro para as interpretações, mas protocolos de experiências. Como Deleuze nos disse certa vez, *programas* estão ligados à experimentações que ultrapassam até mesmo nossa capacidade de prever.

Notas

1 - APUD. RIVERA, Tânia. *O avesso do Imagário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo:2013:325.

2 - OITICICA, Hélio. Anotações, PHO 0426/48 p002.jpg.

3 - Magic Square faz parte de um grupo de seis obras que foram propostas pelo artista e não executadas em vida. Hoje, ela se encontra exposta no museu de Inhotim - MG.

4 – Importante ressaltar que a noção de *vivência/experiência* total de Hélio Oiticica não tem nenhuma ligação com a noção de *obra-total* de Wagner

5 - A ideia de ninhos surge já em 1970, para a exposição no MoMA em Nova Iorque, e são células em multiplicação ligadas ao crescimento da comunidade. Itaú cultural - enciclopédia: Hélio Oiticica.

6 – Verdade com letra maiúscula para distinguir da noção de verdade (em minúscula) que se constrói a partir do pensamento nietzscheano

7 – Entrevista concedida à Marisa Alves, PHO 0246/66-p001.jpg.

8 - Verdade com letra maiúscula para distinguir da noção de verdade (em minúscula) que se constrói a partir do pensamento nietzscheano.

9- NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*. Porto Alegre: L&M Pocket, 2009. Prefácio.

10 - RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011:38.

11 - Depoimento gravado por Aracy Amaral na residência do artista em Nova York, em outubro de 1977. AMARAL, Aracy. "Hélio Oiticica: Tentativa de diálogo". In: *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980 – 2005)*. Vol.3: Bienais e Artistas Contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed.34, 2006, p.106.

Referências

I. Friederich Nietzsche:

Nietzsche, F. *Ecce homo*. Porto Alegre: L&PM, 2003. Tr. Bras. de Marcelo Backes.

_____. *Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Curitiba: Hemus S.A., 2001.

_____. *Assim falava zaratrusta*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos ou Filosofia a Golpes de Martelo*, Tradução de Edson Bini e Márcio Pugliesi - Curitiba: Hemus, 2004.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Gaia a ciência*. São Paulo: Companhia de bolso, 2012.

II. Gilles Deleuze:

DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*, tr. br. de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Crítica e clínica*, tr. br. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Diálogos*, tr. br. de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

_____. *Diferença e repetição*, tr. br. de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Foucault*, 5ª reimpressão da 1ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *Lógica do sentido*, tr. br. de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____ e GUATTARI, Félix. *Kafka – Por uma literatura menor* (com Félix GUATTARI), tr. br. de Julio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____ e GUATTARI, Félix. *Mil platôs*, 5 volumes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____ e GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*, tr. br. de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

III. Michel Foucault:

FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos, Vol.V*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2ª. ed. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Mota. Tr. bras. de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, _____ 2006.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *De Outros Espaços*. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967.

IV. Jacques Rancière:

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. Tr. bras. de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *A comunidade estética*. In: *Revista poiesis, n. 17, pg 169-187*. Niterói:EdUFF,2000.

_____. *O Desentendimento*. São Paulo: Editora 34,1996.

_____. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. Tr. bras. de Lilian do Valle.

_____. *O inconsciente estético*. Tr. bras. de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

V. Outras obras:

AMARAL, Aracy. (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

ASBURY, Michael. “O Hélio não tinha ginga”. *Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica*, BRAGA, Paula (org.). São Paulo: Perspectiva, 2007.

BADIOU, A. *Deleuze. O Clamor do ser*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRET, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. tr. bras. de Renato Rezende. Organização e prefácio de Kátia Maciel. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

BRUNO, Mário. *Escritura, literatura e filosofia: (Derrida, Barthes, Foucault, Deleuze)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Editora Imaginário, 2004.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*. Luciano Figueredo (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia Vol. I*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

COELHO, Frederico. *Livro ou Livro-me*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

DESCARTES, R. *Discurso do Método*. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1999.

DIAS, Rosa Maria. “Nietzsche e Foucault – a vida como obra de arte”. IN: Kangussu, Imaculada. *O cômico e o trágico*. Rio: 7 Letras, 2007.

D'ANGELO, Martha. *Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2011.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. tr. bras. De Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

_____. "Um 'efeito cinema' na arte contemporânea" (2006), tr. bras. de Michelle Nicié. in *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Luiz Cláudio da Costa (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, pp. 179-216.

ESPINOZA, B. *Ética*. Edição bilíngue: latim/português. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FERREIRA, Gloria, COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006 FERREIRA, Gloria. *Folder: Hélio Oiticica e a Cena Americana*. Centro Cultural Hélio Oiticica, 1998.

FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*. Rio de Janeiro: Catálogo, Museu de Arte Moderna, 2002.

GAME, Jérôme. *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*. Paris: ArchivesContemporaines, 2009.

GELAS, Bruno et MICOLET (orgs.). *Deleuze et les Écrivains: littérature et philosophie*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2007.

GULLAR, Ferreira et al. *Manifesto Neoconcreto. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*. Rio de Janeiro: 1959.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tr. br. Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: 2012.

GUATTARI, Félix.. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HERKENHOFF, Alfredo. *Entrevista em fita K7 com Hélio Oiticica*, 1978.

HERKENHOFF, Paulo. “Arte e Crime/quase-cinema/ quase-texto/ *Cosmococas*” *Cosmococas: program in progress*. Livro publicado pelo Projeto HO, Fundação F. Contantini e o Centro de Arte Contemporânea de Inhotim, 2005.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga. A estética das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

OITICICA, José. *Ação Direta*. Rio de Janeiro: Germinal, 1970.

KRAUS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. 5ª ed. SP: Ática, 2006.

OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora! Em 5 Entrevistas: Matthew Barney et alli*. São Paulo: Alameda, 2006.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica – catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, RIOARTE, 1997.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica e a cena americana*. Curadoria: Gloria Ferreira. Rio de Janeiro: Centro de

Arte Hélio Oiticica, 1998–1999.

OITICICA, Hélio. *Cor, imagem, poética – catálogo*. Curadoria: Cesar Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2003.

OITICICA, Hélio, D’ALMEIDA, Neville. *Cosmococa program in progress*. Brasil: Projeto HO, Fundación Constantini, CACI, 2005.

OITICICA, Hélio. *Encontros / Hélio Oiticica*. Cesar Oiticica Filho, Sergio Cohn, Ingrid Vieira (orgs.). Beco do Azougue Editorial, 2009.

OITICICA, Hélio. *Museu é o Mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

OITICICA, Hélio. Projeto HO (PHO) - Catálogo disponível em DVD.

PLATÃO. *A República*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

QUEIROZ, Beatriz Morgado. *Hélio Oiticica e o não cinema*. Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 2002.

ROLNIK, Suely. *Despedir-se do absoluto*. Fortaleza, 18 de novembro de 1995. O Povo, Caderno Sábado, n. 6. Entrevista publicada com o título “Ninguém é deleuziano”.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental – Transformações contemporâneas do desejo*, Coleção Cartografias. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l’art*. Paris: PUF, 2006.

SEGNINI, Liliana R. Petrilli. *O que é mercadoria*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.

TOMKINS, Calvin. *As vidas dos artistas*. São Paulo: BEI, 2009.

VASCONCELLOS, Jorge & CASTELO BRANCO, Guilherme. *Arte, Vida e Política: ensaios sobre Foucault e Deleuze*. Rio: Edições LCV/SR3-UERJ, 2010.

VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

_____. “Estilo e criação filosófica” IN: *Gilles Deleuze: sentidos e expressões*.

ZOURABICHVILI, F. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

VI. Eletrônicas

Programa Hélio Oiticica – Itaú Cultural

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>
(acessado dia 28/03/2015)

Projeto Hélio Oiticica

<http://www.heliooitica.org.br/home/home.php> (acessado dia 28/03/2015)

Museu Inhotim

<https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras-e-galerias-permanentes/?q=artista/helio-oitica> (acessado dia 28/03/2015).