



VERA CHAVES BARCELLOS

O Caminho de Tirésias
ou um ensaio sobre
cinco artistas brasileiros

VERA CHAVES BARCELLOS

O Caminho de Tirésias
ou um ensaio sobre
cinco artistas brasileiros

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B242c

O caminho de Tirésias ou um ensaio sobre cinco artistas brasileiros / Vera Chaves Barcellos ; organização e produção Fernanda Porto Campos ; revisão Henrique Guerra. – Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2021. – 72 p. : il. ; 21 x 14,4 cm + 1 postal.

ISBN: 978-65-993215-4-2

1. Arte brasileira 2. Clark, Lygia 1920-1988 3. Oiticica, Hélio 1937-1980 4. Dias, Antonio 1944- 5. Meireles, Cildo 1948- 6. Caldas, Waltercio 1947- I. Barcellos, Vera Chaves II. Campos, Fernanda Porto III. Guerra, Henrique IV. Título

CDU 7.038(81)

Bibliotecário responsável: Rafael Antunes dos Santos – CRB10/1898

Realização:



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO



VERA CHAVES BARCELLOS

O Caminho de Tirésias
ou um ensaio sobre
cinco artistas brasileiros

APRESENTAÇÃO

Em 1997, fui convidada pela crítica e curadora catalã, Glória Bosch, na época diretora do Museu d'Art de Girona, cidade ao norte da Catalunha, para participar da exposição *Cegueses*, uma grande exposição com extensa participação internacional, tendo como tema a cegueira.

Eu tive o privilégio de poder escolher o espaço e me decidi pelo antigo *palomar* do edifício do Museu, um prédio medieval restaurado, antigo palácio episcopal, que abriga a instituição desde 1976. O *palomar*, antigamente um espaço aberto, que funcionava como um abrigo para pombas, hoje é um mezanino com 36 janelas em arco, desvendando trezentos e sessenta graus de uma espetacular vista sobre toda Girona, sendo chamado de *El mirador*. Senti que esse deveria ser o espaço, pois a ideia que logo me veio à mente foi a de cegar *El mirador*.

Mas com quê?

Também pensei que um trabalho sobre a cegueira não deveria ter imagens, mas em vez disso, textos.

Mas textos sobre o quê?

Foi aí que me lembrei dos trabalhos de alguns artistas brasileiros que tratavam desse tema e fui estudá-los. Os artistas eram: Antonio Dias, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Waltercio Caldas.

Elaborei um texto sobre cada um deles e desse texto extraí frases sobre uns trabalhos específicos. Foram feitas serigrafias que cobriam os vidros das janelas em arco com as frases, com fundo em azul e letras vazadas em branco. Como a exposição seria no verão, contei com a luz natural para iluminar as

letras. Uma luz azulada espalhou-se pelo ambiente. A instalação foi completada com cadernos sobre uma mesa com os textos em braile, já que a exposição também seria visitada por cegos.

Agora disponibilizo àqueles que tiverem interesse, o texto elaborado na época.

...Ao tempo, que no mundo estes sucessos
Vão por lei do destino, e em paz segura
Do binascido Baco a infância medra;
Contam, que Jove um dia, ébrio de néctar,
Desapressado dos reais cuidados,
Co'a sua June ociosa gracejava,
E assim dissera: "A fé, que a mor delícia,
Em transportes de amor, a haveis vós outras,
Que não nós!" Nega a Deusa; ambos teimam;
Querem ambos por árbitro a Tirésias,
Num e noutro prazer experimentado:
Fora o caso; que um dia, em verde moita
Duas serpes topando, entrelaçados
Em mútuo gozo os corpos desconformes,
Rijo bordão lhes assentara; e logo
Que espanto! de varão tornado em fêmea,
Por espaço o ficou de outonos sete.
Volve a vê-las no oitavo; e diz: "Se é tanto
O efeito de ferir-vos, que transmuda
O sexo, a quem vos fere, a ação renovo."
E as ferindo, eis que reverte ao ser antigo.
Juiz Tirésias na questão jocosa,
Sentenciou por Jove. Além do justo,
E mais, do que a matéria requeria,
Se diz, tomara Juno o caso a peito,
Dando em pena ao juiz cegueira eterna.
Mas o Supremo Padre (obras de um Nume,
Nenhum outro as desmancha) em vez dos olhos,
Deu-lhe a ciência, que o porvir descerra;
Indulto honroso que seu mal console.

(Ovídio, Metamorfoses)

A cegueira evidentemente é uma questão ampla.

Vejamos primeiro o que nos diz o dicionário.

Cegueira. S.f. 1. Estado de cego. (1) Tiflose. 2. Estado de quem tem a razão obscurecida, o discernimento ou o raciocínio perturbado. 3. Afeição extrema, exagerada a alguém ou a alguma coisa. 4. Falta de lucidez, ou inteligência, de bom senso, etc. [Sin. (p.us.) ceguidade, cegamento] Cegueira verbal. Med. Alexia.

A palavra tiflose, que significa cegueira, vem de "typhlós", palavra grega, que quer dizer "cego".

Isso no sentido literal da cegueira física, e que seria o ponto de partida para uma reflexão sobre a cegueira como uma grave limitação do reconhecimento do universo físico circundante ao sujeito privado do sentido da vista.

Já no segundo significado que lhe dá o dicionário, há forte associação à desrazão, à loucura, isto é, um vasto campo para a reflexão.

A terceira atribuição significativa associa-se sem dúvida à paixão, ao amor cego.

A quarta dá à cegueira um significado da privação de lucidez intelectual, uma espécie de embotamento mental, um estado de apatia e também a falta de discernimento.

Há também uma referência à alexia, ou "cegueira verbal". Aí temos um conceito expandido de cegueira, um sentido de deficiência que mais amplamente se poderia estender a outros sentidos, alastrar-se a outras incapacidades.

Um sentido de cegueira aplicado às artes visuais que nos ocorre poderia se referir a uma forma de expressão que dribla o sentido da visão como forma primordial da percepção do mundo exterior.

O essencial, exuperianamente, seria já não sensível aos olhos, mas sim, estaria escamoteado, burlando a obviedade da vista. O sentido poético não está só contido na qualidade formal, mas no pensamento decorrente de uma observação que supera a mera constatação retiniana, ou pela entrada a um mundo conceitual ou perceptivo pertencente a outros sentidos como o tato, o ouvido, a sensação de peso, o gosto.

Refletir sobre essas questões me levou a associar com alguns artistas brasileiros e sua produção, especialmente centrada nas décadas de 1960 e 1970. São eles: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Cildo Meireles e Waltercio Caldas.

Escrever algo sobre esses artistas quando já tanto se tem escrito, pode ser considerado inútil, mas aventurei-me porque creio que todos eles tiveram, em determinado período, o que se poderia chamar de uma "visão cega", e essa é uma questão sobre a qual gostaria de refletir.

10

O conceito de cegueira aqui proposto se diferencia das acepções que lhe atribui o dicionário, pois não se refere a uma limitação física, nem à loucura, à paixão ou a qualquer deficiência mental.

Trata-se de uma acepção mais sutil, uma espécie de consciência do engano que pode ser uma forma de conhecimento somente através da visão. Trata-se da cegueira visionária como a de Tirésias, que é privado da visão física, mas compensado pela capacidade de ver ou prever o invisível, o oculto, o desconhecido. Uma cegueira mais sábia do que o olho, atenta a outras formas de leitura do universo circundante, as quais não se detêm somente na informação retiniana, mas que buscam os significados ocultos além da imagem.

A mim me parece que os artistas acima citados, bastante cedo no contexto da arte brasileira, tiveram consciência dessas questões.

LYGIA CLARK (Belo Horizonte, 1920 – Rio
de Janeiro, 1988)

A inquietação e experimentação são uma constante no trabalho de Lygia Clark. E daí um consequente sentido de mutação que atravessa toda a sua trajetória.

Desde suas pinturas da fase construtiva, ainda nos anos 50, quando Lygia Clark pretende estender o quadro além de seus limites, integrando no seu espaço a moldura, sua atitude já mostra uma tendência à transgressão: ir além do estabelecido.

Diz Maria Alice Milliet:

Convicta de que a pintura chegara ao fim de sua trajetória enquanto representação, afirma a morte do plano como suporte da expressão-espelho do homem, visão do mundo, enfim, como superfície impregnada de transcendência, propondo a integração do plano e do homem ao todo vivo e orgânico.

11

A produção dos *Casulos*, a partir de 1958, intermediários entre os quadros no plano, e os *Bichos* já são indícios dessa mudança. São peças que se situam entre a pintura e a escultura, entre o quadro e o volume.

Romper com a superfície do quadro é ultrapassar aquilo que o olho pode absorver e perceber de uma só vez, é sobrepassar o domínio do conceito de pintura, considerando-a um objeto no espaço e expandindo-a para a tridimensionalidade.

Enquanto a pintura é de pleno domínio do olhar, a tridimensionalidade sempre lhe esconde algo. Nunca há uma abrangência simultânea de sua totalidade. A visão sempre será parcial. Manifesta-se uma insuficiência do olho. Para percebê-la, necessitamos da memória e do conceito. A percepção da tridimensiona-

lidade não se dá no plano exclusivamente retiniano.

A tridimensionalidade, entrando no terreno do espaço, apela também para outro sentido: o tato.

Isso se torna evidente na obra de Lygia Clark quando ela cria os *Bichos* (1960). Essas estruturas "vivas", apropriadamente assim denominadas pela artista, são expansões de seus anteriores *Casulos*, onde a artista iniciara a conquista do espaço.

A ideia do *Bicho* é revolucionária na escultura brasileira e contemporânea de muitas experiências de obra aberta internacionais. Planos diversos de metal (chapas de alumínio) formam um objeto mutável, porque estão ligados entre si por dobradiças, que podem virar até 180 graus. Assim, as possibilidades de metamorfose são múltiplas. É um trabalho que ultrapassa em muito o domínio contemplativo do olho que mesmo num Calder é predominante, e que só se realiza pelo toque mágico do espectador. O *Bicho*, então, se reestrutura, se reintegra, renasce sob mil formas distintas. E mais: só passa a existir a partir daí.

12

Concretiza-se aí o desejo de metamorfose. Personalidade mercurial, Lygia Clark, com o *Bicho*, realiza uma obra que não só vive com a participação do espectador, mas convive com ele pois realiza movimentos próprios decorrentes da manipulação. É o que ela chamaria de a vida própria do *Bicho*.

Segundo Mário Pedrosa, já em 1957, "ela escrevia com espantosa lucidez", o seguinte: "a obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela". Essa declaração é um prenúncio não só dos *Bichos*, mas também de sua obra posterior e da exploração do tato e outros aspectos sensoriais, não visuais.

A estrutura do *Bicho* não é só para o olho. O toque e a manipulação têm vida própria. As formas e a temperatura (o frio do metal) são sensíveis diretamente às mãos, na esfera sensorial do invisível, um perfeito jogo para cegos. As superfícies arredondadas ou angulares das placas juntam-se, separam-se, giram, criam volumes e um sem-número de relações e, finalmen-

te, muitas vezes, se aplastam em um só plano. Jogo volumétrico e temporal. De mobilidade mercurial. Objeto inquieto e inquietante. Permanente possibilidade de vir a ser outra coisa que não aquilo que vemos. E de cada posição, de cada movimento, de cada estágio só vemos um ângulo, documento vivo da insuficiência do olhar.

Diz Lygia: "Quando me perguntam quantos movimentos o *Bicho* pode efetuar, eu respondo: não sei nada disso, você não sabe nada disso; mas ele, ele sabe...".

O olhar em Lygia Clark vai ficando cada vez mais distante da obra e vai sendo substituído pela experiência. Também a obra como objeto desaparece para dar lugar a objetos a serem vivenciados. O objeto dura enquanto dura a relação com o participante. Não mais espectador, não apenas testemunha, mas agora cúmplice ou mais do que isso, o provocador da ação e vivenciador de uma relação.

Os *Trepantes* (1964) seguiram-se aos *Bichos* rompendo o rigor construtivo ainda presente nestes e surgem em formas de metal recortado, flexíveis e maleáveis, prenúncio da obra que viria logo depois. Enquanto os *Bichos* guardam a frialdade do metal, esta, a qual a artista denominou de *Obra Mole* (1964), é cálida, sensual, construída com borracha recortada. Enquanto os *Bichos* guardam certa austeridade e ainda satisfazem uma perfeição exigida pelo olhar neoconcreto, nos *Trepantes* e na *Obra Mole* o mais importante é a mão que manipula, tateia, sente e modifica. A frigidez dos primeiros dá lugar à sensualidade dos segundos, mais tácteis, menos visuais.

A artista, aos poucos, em vez de construir o objeto, dá as coordenadas para a experiência, muitas vezes do tipo "Faça você mesmo", a exemplo da obra *Caminhando* (1964). Aí, o sujeito é convidado a fazer uma fita de Moebius de papel e ir cortando-a longitudinalmente com uma tesoura, optando cada vez que encontra o corte se vai continuar pela direita ou pela esquerda, isto até que as tiras sejam tão estreitas que já não seja possível

continuar.

A finalidade é descondicionar o indivíduo de hábitos espaciais: direita, esquerda, avesso, direito... O objetivo é que não haja "nenhuma separação entre sujeito e objeto; (...) a obra é o ato de fazer a obra".*

Negação total da exclusividade retiniana, da distância observador-obra, agora o fruidor da obra entra nela de corpo inteiro, com todos os sentidos.

Os limites entre obra e vida se confundem e se interpenetram. Tornam-se um todo inseparável. "O instante do ato é vida".

"Qual é então o papel do artista? Dar ao participante o objeto que em si mesmo não tem importância e que só virá a ter na medida em que o participante agir. É como um ovo que só revela sua substância quando o abrimos."

(...) "É preciso que a obra não se complete em si mesma e seja um simples trampolim para a liberdade do espectador-autor".

Mas o todo dessa experiência não se restringe já ao mundo da arte. A arte é um trampolim para a vida.

O trabalho *Luvras Sensoriais* (1968) enfoca a múltipla experiência de vivenciar com luvas de diversos tipos a sensação tátil de bolas de texturas e dimensões diversas. Novamente, estamos diante de uma estética para cegos.

"O artista perde sua singularidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor aos outros de serem eles mesmos e de atingirem o singular estado de arte sem arte".

A nostalgia do olho e da imagem se faz sentir ainda às vezes em algum projeto. Por exemplo, o de um filme a ser realizado com um personagem que leva quatro câmeras fixadas à cabeça, filmando o que se passa na frente, atrás, à direita e à esquerda do espectador. A finalidade é reconstituir para este a cena vivenciada, numa sala com uma quádrupla projeção.

O olho e a imagem estão aí a serviço do resgate da sensação vital, do resgate do momento vivido, mas nesse caso ainda de

uma maneira virtual.

Mas Lygia em breve se descarta da virtualidade e dá lugar à realidade vivencial.

Na obra *A Casa é o Corpo* (1968), se concretiza a ideia da integração total dos sentidos. O sujeito-participante penetra num espaço afastando na entrada fios de elástico, que simbolizam um hímen complacente (*A Penetração*), entrando em uma espécie de labirinto escuro, onde parede e chão cedem e que não só o fazem perder a noção de estabilidade como provocam uma efetiva perda de equilíbrio. Tateando, o espectador, que não pode ver, passa logo a um espaço cheio de balões (*A Ovulação*). Prosseguindo, o sujeito entra num grande espaço central iluminado, recuperando a visão. Ele agora vê e pode ser visto. Aí há uma imensa boca através da qual ele entra, tomando diversas posições que lhe sejam mais adequadas (*A Germinação*). No último espaço (*A Expulsão*), o chão está coberto de bolinhas de vinil macias e pelos pendem do teto primeiramente finos e depois cada vez mais espessos; logo depois, encontra-se um cilindro giratório a ser manipulado. O participante finalmente vê-se refletido em um espelho deformante e iluminado. Termina a travessia do labirinto. O sujeito renasce para o mundo.

Essa obra se constitui numa experiência metafórica e arquetípica. Delineia-se o caminho futuro, quando a artista se desvencilhará do espaço expositivo e começará a trabalhar com grupos.

Mas ainda aí há uma intenção explícita da artista, um dirigismo, um campo de ação delineado.

Em *Cesariana* (1967), da série *Roupa-Corpo-Roupa*, o objetivo é estabelecer contato entre os dois sexos através da descoberta do sexo oposto. Esse trabalho é feito para ser vivenciado por um homem. É um macacão onde há uma barriga com um zíper e dentro da qual há uma espuma de borracha cor-de-rosa que deve ser retirada. Destina-se a provocar no homem a sensação de gravidez.

Também nessa época são criadas pela artista várias *Máscaras Sensoriais*. Uma delas (1967) é formada por diversos espelhinhos voltados para os olhos da pessoa que a coloca. O sujeito torna-se espectador do próprio olhar. Metáfora autoanalítica do olhar interior. O olho, órgão de observação do mundo externo, observa-se a si mesmo numa forma esfacelada em múltiplos pedaços. É um desfuncionamento do olho como órgão de observação do objeto alheio a si mesmo. A intenção é provocar, pela anulação do olhar, "introversão e dissociação". A cegueira visio-nária, multifacetária.

E num passo definitivo dado em direção ao imprevisível, Lygia viria a realizar-se plenamente. A artista narra que fizera um objeto com um saco plástico e dois sacos de cebolas costurados nas extremidades. Um dia, convida Hélio Oiticica, de visita a seu estúdio, para brincarem com o objeto. É o nascimento da experimentação livre com um objeto. "Esse foi o primeiro trabalho realizado sem que eu soubesse de antemão o que era, para que iria servir e como seria usado." Esse trabalho foi denominado de *Ovo-Mortalha* (1968). Vale destacar a importância da amizade entre Lygia e Hélio Oiticica, inquieto criador, companheiro de muitas experiências conjuntas.

Vai se delineando aos poucos um novo rumo no trabalho de Lygia Clark. Ao vivenciarem uma experiência com os objetos propostos pela artista, as pessoas deixam aflorar conteúdos psíquicos e emoções contidas. O campo exclusivamente sensorial e artístico vai cedendo espaço a vivências emocionais e de sentido claramente catártico.

Como uma alquimista, ao realizar "A Obra", a qual não pode impor uma ordem aos elementos e substâncias e nem ter uma ideia sequer aproximada de como esta vai se completar e quais vão ser os resultados, Lygia Clark induz os participantes a experiências que não pode prever. Aventura-se na obscuridade, mais pela intuição do que pela certeza de resultados precisos. Também, tanto quanto ela, como os elementos alquímicos, cuja

relação não obedece a regras ou normas, os participantes mergulham às cegas numa experiência sensorial e psíquica desconhecida.

Nessa fase, a artista cria o que chama de objetos relacionais. Os participantes são convidados a manipular objetos ou a explorar a relação de seu corpo com estes. O contato com os objetos provoca reações inesperadas até para a própria autora. Começam a emergir emoções contidas, conteúdos associados à memória remota, à infância e a períodos pré-natais. Essas reações têm um grau elevado de imprevisibilidade. Esse universo do imprevisível nos leva a analisar seu significado. Impossível de prever, privação de visão prévia, sem visibilidade a longo prazo... mas é nessa imprevisibilidade que se realiza o novo, em que se depositam as esperanças dos frutos do inesperado, do derramamento emocional. É nesse território cego que se dá a surpresa, com a catarse, a transferência, a reconstituição de emoções infantis, o desvendar dos desejos recônditos, ao revelar-se o escondido nas profundezas e na escuridão dos labirintos do inconsciente. É nesse território privado de pré-visão que a obra de Lygia Clark atinge a sua plena maturidade. Na verdade, o objetivo do trabalho é de que o participante se torne ele mesmo o objeto de sua própria sensação, sendo o objeto relacional um mero estímulo.

Há uma mudança qualitativa na evolução do trabalho da artista. Desloca-se o centro de interesse. O sentido do trabalho muda. De uma experiência estética e sensorial passa à terapia de reconstituição emocional e analítica. De um jogo sensorial com objetos curiosos e gestos efêmeros e sem consequências maiores que a da vivência momentânea, passa-se a um processo projetivo, onde afloram conteúdos psíquicos da simbologia profunda do "self". O aqui e agora esporádico dá lugar à continuidade de seções com finalidade terapêutica, que Lygia define como sendo um período de preparação para uma futura psicanálise. É uma fase que pretende desbloquear o indivíduo e fazê-lo mais

receptivo a um processo metódico de autoconhecimento.

Lygia Clark forma, a partir de determinado momento, grupos de trabalho que realizam experiências sensoriais e emotivas, algumas muito fortes e marcantes para as pessoas que as vivenciam.

A mesma Lygia, em uma das visitas que fiz a seu apartamento no Rio de Janeiro, ainda nos anos 70, contou-me que a carga emocional derramada era tão forte que ela teve que fazer análise durante anos para poder dominar certas situações surgidas em seus grupos de trabalho.

Reconhece-se nessas sessões algo do psicodrama ou também, segundo M. Alice Milliet, do teatro artauniano. O papel de Lygia nessas seções é apresentar uma ideia que se desenvolve a partir do estímulo provocado por objetos concretos ou mesmo situações sugeridas por produtos do imaginário ou imagens oníricas.

18

Os grupos de trabalho são pequenos, passam a vivenciar uma forma de trabalho com um significado que lhes é específico e privado. Segundo Milliet, "forma-se nesses grupos uma arquitetura biológica onde a expressão corporal articula as partes, cria formas, impregna de significados a matéria". E adiante: "É um palco de emoções profundas contaminado pelo fluxo de energia vital".

Essas sessões, ao serem denominadas de arte-terapia, valorizam muito o tato, as sensações espaciais, a liberação dos gestos, o contato físico com materiais e dos corpos uns com os outros, a liberação e desbloqueios sexuais e a recuperação de maior estabilidade emotiva.

É lógico que há aí muitos pontos em comum, com seções realizadas pelos chamados "grupos de encontro", em moda nos anos 70, onde um líder, geralmente um psicólogo, leva um grupo durante um período intensivo, que pode ser todo um fim de semana, por exemplo, a uma série de experiências com finalidade semelhante: desbloqueio, conhecimento mútuo, convivência, etc.

Mas em Lygia reconhece-se uma liberdade muito grande em criar novas situações experimentais e novas sensações, a partir de estímulos não padronizados, e é provavelmente aí que está seu toque "artístico". É nessa originalidade que se estabelece a diferença.

Já em 1967, *O Eu e o Tu* é uma obra que se constitui em dois trajes a serem vestidos respectivamente por um homem e uma mulher e destina-se à exploração tátil do sexo oposto. As cabeças são tapadas por capuzes, com a intenção de "cegar" os participantes para que a sensação seja totalmente concentrada no reconhecimento tátil do outro.

Na obra já citada, *A Casa é o Corpo*, há partes da trajetória ambiental onde a pessoa deve passar por partes totalmente privadas de luz e a única orientação se faz através do tato e das sensações corporais.

Já em plena fase terapêutica, com os objetos relacionais, o sujeito, deitado confortavelmente, tendo seu corpo despido das roupas mais pesadas, é submetido ao contato com objetos, como sacos plásticos com ar, com água, almofadas, etc. Uma pequena almofada é colocada sobre os olhos do sujeito e seu corpo, em sua totalidade sensorial, absorve as sensações a que é submetido. Uma das situações mais originais e fortes é talvez aquela que é denominada de *Baba Antropofágica*, onde, segundo a autora, "as pessoas passavam a ter carretéis dentro da boca para expulsar e introjetar a baba", e com a linha molhada em sua saliva iam cobrindo o corpo do sujeito que permanecia deitado e com os olhos fechados. Essa experiência foi feita a partir de um sonho de Lygia. Ela se utiliza da visionária "cegueira" do sonho, quando o olho se fecha para o real e a mente se solta no passeio em conteúdos do inconsciente, como ponto de partida para vários exercícios.

Fechar os olhos do sujeito participante é uma constante em trabalhos desse período. O olho é considerado por Lygia como um ponto de dispersão. Ao fechá-lo, vai em busca de outras vi-

sões, da memória restaurada, do resgate de outras imagens que afloram pela riqueza interior do imaginário inconsciente. Essas projeções imagéticas e emocionais são postas para fora e reintrojetadas pela consciência, gerando um enriquecimento e aprofundamento do "eu". São as imagens que o olho não vê que assumem essa importância terapêutica.

Lygia vive em Paris entre os anos de 1970 a 1975. Realiza na Sorbonne aulas com grupos, conduzindo-os a vivenciar inúmeras experiências sensoriais.

Diz ela:

Através das experiências realizadas na Sorbonne com meus alunos em 1974, chegamos ao que denomino de "Corpo Coletivo", que em última análise é a troca de conteúdo psíquico entre as pessoas a partir da vivência em grupo de proposições comuns. Esta troca não é uma coisa agradável: a ideia é um componente do grupo vomitar ao participar de uma proposição, vômito esse que será engolido por outros, que imediatamente vomitarão também seus conteúdos internos. É assim uma troca de qualidades psíquicas, baba, e a palavra comunicação é fraca para exprimir o que acontece no grupo.

De 1978 a 1985, Lygia Clark exerce prática terapêutica, com vários grupos, no Rio de Janeiro.

Vem a falecer em 1988, no Rio de Janeiro, totalmente afastada do circuito oficial de arte.

Hoje, com o resgate histórico que vem sendo insistentemente feito por historiadores, a importância do papel de Lygia Clark na arte brasileira e mundial vem sendo pouco a pouco resgatada, com a consequente volta de suas obras ao circuito de museus e galerias e a valorização de seus objetos como mercadoria por parte do mercado de arte, o que de certa forma contraria as propostas deselitizantes da autora.

*Todas as frases entre aspas, onde não é citado o autor, são extraídas de depoimentos da própria artista.

HÉLIO OITICICA (Rio de Janeiro, 1937-1980)

*É de se prever, portanto, que a arte venha a ser, depois de vista,
apalpada, vestida, também cheirada e mesmo devorada.*

Frederico Moraes (1975)

O verbo em Hélio Oiticica foi tão poderoso e eficiente na autodefinição de sua obra que tudo que se possa escrever sobre a mesma deverá referir-se a esses textos tão densos. É, portanto, uma aventura tentar resumir o pensamento que compõe o conjunto da atividade teórica e artística deste inquieto artista.

Como Lygia Clark, o início da obra de Hélio Oiticica está inserido no movimento neoconcreto. O rigor das formas, a economia da cor e uma certa organicidade no ritmo são os principais característicos de suas primeiras guaches (1958), intituladas de *Metaesquemas*.

Em 1959, realiza os *Monocromáticos*, formas geométricas simples, em óleo sobre madeira, em cores planas, vibrantes e quentes, ainda como quadros a serem pendurados na parede. Seguem-se os *Bilaterais*, planos geométricos pintados pelos dois lados e os *Relevos Espaciais*, onde a questão estrutural fica mais complexa, e também há uma conquista do espaço da sala, pois são obras para serem penduradas no teto. Em todos esses trabalhos é dada grande importância à cor, às formas e suas relações espaciais.

Em um texto (não datado), mas interessantíssimo, HO nos fala sobre as qualidades específicas de cada cor, como se as descrevesse para um não vidente, tais os detalhes que dá em relação aos seus característicos. Por exemplo, do amarelo, nos diz que é de forte pulsação óptica e que tem parentesco com a luz terrestre. O vermelho, de pigmentação quente, é cavernoso

e grave. O azul, o verde e o violeta são de natureza opaca, fechados para a luz, embora às vezes cheguem até ela.

No início deste texto diz que as cores são mais ou menos abertas para a luz. Considera as mais abertas: branco, amarelo, laranja e vermelho-luz. As menos abertas seriam as cores frias, já citadas acima. Analisa em texto posterior a relação das cores entre si e refere-se a algo como sendo "a vivência da cor", abordando também as diferenças aparentes que a mesma cor assume lado a lado a cores distintas.

Nos *Núcleos* (1960), a cor é igualmente importante, mas quanto à estrutura, são trabalhos já mais complexos, pois são formados por conjuntos de *Relevos Espaciais*. Para sua abrangência total necessitam que o espectador se desloque no espaço.

Aparecem depois os *Penetráveis*, estruturas labirínticas de escala humana construídas em madeira pintada de cores quentes, onde o espectador pode penetrar nos espaços, e vivenciá-los. Embora fiel às estruturas do neoconcretismo, há já um rompimento com a obra contemplativa. Os espaços entre os objetos que ficam suspensos do teto formam com o espectador situações relacionais. A obra, aparentemente autossuficiente como objeto no espaço, na verdade só existe em sua plenitude a partir do momento de sua fruição pelo espectador.

No *Projeto Cães de Caça* (1961), o espaço é plenamente conquistado como trajetória a ser percorrida. É um trabalho em participação com outros criadores, incluindo o *Poema Enterrado* de Ferreira Goulart, e o *Teatro Integral*, de Reinaldo Jardim.

Esse projeto consiste na maquete de um jardim em forma de labirinto com três saídas, um espaço de certa forma mágico, segundo o autor. Diz ele a respeito: "A estrutura da obra só é percebida após o completo desvendamento móvel de todas as suas partes, ocultas umas às outras, sendo impossível vê-las simultaneamente".

Manifesta-se já nesse trabalho uma tendência vivencial, onde

o universo óptico é insuficiente para a absorção da obra pelo sujeito. Há também um tempo a ser dispensado, tempo próprio a cada espectador. Na entrada, há um caminho de areia penteada (como nos jardins japoneses) e também uma calçada de mármore. As cores são a cor natural da areia e do mármore, e o labirinto propriamente dito é formado por paredes de cor branca, amarela e laranja. A estrutura é complexa, com muitas passagens e uma escada que dá acesso a um plano inferior.

A categoria de espectador passivo dá lugar a uma participação ambiental. Eliminada a distância olho-objeto, o sujeito está integrado de corpo inteiro à obra, já que ela só se completa ao ser vivenciada. O completamento da obra pela vivência é um prenúncio já de projetos posteriores.

A estrutura labiríntica que aparece neste trabalho pela primeira vez é um arquétipo que se repetirá de muitas maneiras em obras posteriores.

Frederico Moraes nos fala sobre essas obras:

Nos labirintos é o próprio corpo, que ombreando-se (sic) à cor, banhando-se em cor, caminha e se perde, entre placas intensamente coloridas, como se fossem quadrados e retângulos retirados de um quadro de Mondrian, e dissolvidos, desintegrados no espaço e/ou na vida (tal como ele, aliás, desejou, ao falar de uma cromoplástica, do desaparecimento da arte na vida, do que, aliás, não difere, na essência, a ambientação Parangolé de Oiticica. Uma geometria lúdica, que proporciona ao espectador/caminhante a mais sadia alegria, que faz com que retorne à infância, a um certo estado de magia, a uma vida mais instintiva e primária. Oiticica é um selvagem da cor. É um anárquico: seus labirintos têm aquela desorganização das coisas orgânicas, como os caminhos que se formam nas florestas ou jardins, ou a maneira de como as favelas: vão surgindo com sábia utilização dos espaços.

O símbolo do labirinto, como trajetória de muitas opções de caminhos, é clara metáfora da vida e das subsequentes escolhas que nos conduzem por determinados corredores e não outros, a determinadas vivências, que não outras.

A frase solta nas notas de HO, escrita em letras grandes, *ASPIRO AO GRANDE LABIRINTO* (janeiro de 1961), é emblemática de toda a obra que viria a seguir, e que nos remonta de certa forma à aventura heroica de Perseu. Esse Grande Labirinto de que nos fala HO, revela não só o desejo do mergulho nos espaços obscuros da mente como prenunciam o aprofundamento numa aventura vivencial e corporal a que se submete e a qual leva o espectador/participador. Partindo da ordem neoconcreta e da distância observador-objeto, faz com que esse observador vá se aproximando do objeto, primeiramente por uma presença integrada, depois pela manipulação, até que, depois, mergulhe num corpo a corpo sensorial de imprevisível resultado com obras interativas. Não na acepção que se atribui ao termo, hoje, nos anos 90, a nível tecnológico, mas sim numa acepção própria da obra aberta, a um nível de fruição dentro da conceituação de Umberto Eco dos anos 60 e mais ainda da participação efetiva, provocadora de ações concretas por parte do espectador.

Por essa época, HO escreve sobre a ideia de um *Núcleo Improviso*, que seria um núcleo, sem maquetes anteriores ou elaboração demorada, sua realização devendo ser rápida, desde o corte até a cor, como de improviso. É uma ideia que rompe com o rigor até então presente na obra do artista. Diz ele: "A improvisação chega no momento preciso, onde a preocupação formal já se superou em um conceito de ordem livre, de espaço e tempo, atingindo a um grau mais universal de expressão".

A questão do improviso é mais um rompimento com a "ordem" anterior, ainda condicionada aos conceitos neoconcretos. O improviso, tal como a estrutura do labirinto, se relaciona com o desconhecido. Não estamos mais em um caminho único e seguro, com regras rígidas a seguir, um caminho iluminado e claro com diretrizes determinadas, mas sim, numa treva labiríntica cheia de mistérios, riscos, incertezas e opções, enigmas, mas certamente mais interessante e enriquecedor para aquele que se aventurar a desvendar suas profundezas. Mas algo da antiga

ordem deverá funcionar que possibilite o retorno da treva do labirinto pela volta ao mundo exterior, um *filio de Ariadne* condutor, e isso se formaliza no discurso teórico de HO, na lucidez em explicar o seu próprio caos. Dessa possibilidade de mergulhar e emergir da treva labiríntica.

Em entrevista a Lenora de Barros sobre Hélio, Haroldo de Campos refere-se, entre outras coisas, à convivência entre o caos e a ordem na vida e obra de HO, e cita a expressão de Pierre Boulez, dizendo que HO teria uma capacidade de "organizar o delírio".

Essa "organização do delírio" é que traça a diferença entre um criador e um louco, entre o sonho dominado e o desvario incontrolável.

Seu interesse na época enfoca a questão plástica e visual do que chama de *Não-Objeto* (termo criado por Ferreira Gullar), e sua relação com o observador. Essa relação abrange a totalidade da interação obra-espectador, no que se refere à cor, espaço, estrutura e tempo.

A preocupação com a libertação da pintura em relação ao suporte e a conquista de uma autonomia surge com a expressão "Pintura depois do quadro". E a consequência dessa preocupação se concretiza nos *Bólides* (1963), obras formadas por elementos que HO chama de pré-moldados, e que são nada mais nada menos que recipientes de vidro industriais, onde ele coloca pigmentos puros (1963).

São eliminados o gesto, a forma, a relação espacial, a estrutura e o suporte; HO realiza uma negação e uma redução da pintura à sua matéria prima: o pigmento. Os *Bólides* são denominados de "trans-objetos", pelo caráter transcendental que adquirem ao serem transformados em obra. Mas HO insiste em que o recipiente e o pigmento formam um todo indivisível, e que não existe o acaso na escolha dos mesmos, mas ao contrário, uma clara determinação, e embora ele não seja o produtor da "feitura da obra", há uma "súbita identificação" com o objeto

que caracteriza como obra.

A diferença entre o "trans-objeto" e o "ready made" de M. Duchamp é principalmente de que o primeiro não comporta uma atitude irônica, mas sim a busca de uma autenticação poética.

Ainda em 1963, HO escreve: "Já não quero que o sujeito (espectador) resolva a sua contradição em relação ao objeto pela pura contemplação. Os campos de sensibilidade se alargaram, sua visão do mundo se aguçou tanto na direção de uma concepção microcósmica como macrocósmica".

Esse texto demonstra claramente as mudanças que se vão operando na intenção e na obra do artista. Já não importa exclusivamente a questão formal e óptica da cor, forma, estrutura e tempo, mas há um alargamento que eu chamaria de "cosmossensibilidade", e que seria mais do que a cosmovisão. Não é o olho que se torna cósmico, mas todas as formas de sentir o mundo pelo sujeito. HO, referindo-se ao conceito de Merleau Ponty no qual matéria e espírito são dialética do mesmo fenómeno, diz que a gênese da obra de arte é tal que já não se pode separar essas duas coisas. Esses seriam os fatores do que se poderia chamar de "cosmossensibilidade".

A intenção estética de produção de uma obra com determinados característicos formais, rítmicos e plásticos vai dando lugar pouco a pouco a uma preocupação transformadora de comportamentos.

Surge o conceito de *Parangolé* (1964), ponto de definição do pensamento teórico do artista.

HO traça um paralelo desse conceito com o de Merz de Kurt Schwitters, que definia uma espécie de "espírito" que animava sua obra. Portanto, *Parangolé*, para ele, é "uma posição experimental específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda a sua obra".

Fazem parte já desse espírito, isto é, se incorporam ao conceito de *Parangolé*, os estandartes e as capas, objetos criados para serem vestidos pelo espectador; e só assim, nesses mo-

mentos onde se incorporam aos movimentos do sujeito, se concretizam como obra. Esses objetos confeccionados geralmente em panos coloridos, com seus efeitos de movimento, cor e ritmo se metamorfoseiam ao serem incorporados como expansão dos gestos e da dança, especialmente dos passistas das escolas de samba dos morros do Rio de Janeiro. A estrutura atinge aí o que HO chama de "máxima expressividade". Para HO é o "início de uma experiência social e definitiva que não sei que rumo tomará". As capas abrangem não só o espaço como o tempo, dimensões que sobrepassam a exclusividade do domínio óptico. Além do mais, estão as ações e as performances que proporcionam pelo movimento e pela dança, a vivência do *Parangolé*.

Já no *Parangolé Penetrável* que é uma tenda ou abrigo, motivador de experiências sensoriais com a intenção de despertar um contato direto com os sentidos, ao nível do corpo, e onde nunca são usados recursos mecânicos ou tecnológicos. Segundo HO, essas experiências ultrapassam a "Action Painting", pois nesta a ação se cristaliza na obra, enquanto no *Parangolé* a obra é a ação.

A obra, a partir deste momento, não existe como objeto unitário, mas sim como fenômeno binário e relacional.

HO renuncia a "intenções intelectuais, metafísicas e esteticistas". O que faz a partir de então chama de *Anti-arte*: "Compreensão e razão de ser do artista, agora não só criador para a contemplação, mas como motivador para a criação e a criação como tal, se completa com a participação do *espectador*, agora *participador*" (1966).

O conceito de *Parangolé* é um sistema ambiental que pretende encontrar no mundo urbano relações perceptivas estruturais a serem vivenciadas.

Isso manifesta uma tendência gradativa a agir "fora do âmbito da arte", como Lygia Clark, numa passagem gradativa, em que as preocupações formais de seu início como pintor neoconcreto sobre aspectos inerentes à pintura e suas extensões vão

se transformando em um interesse por questões externas não só à pintura como à própria arte.

Incorporados a esse conceito expandido de arte comportamental, HO produz, nos anos seguintes a 64, uma série de objetos a serem manipulados, grande número dos quais chamou de *Bólides* não só objetos em vidro, mas em forma de caixas de madeira com gavetas, recipientes para objetos ou pigmentos.

Frederico Morais escreve sobre esta fase e sobre os *Bólides* em particular:

A fase visual foi vencida: a mão tateia, apalpa, pega, penetra fundo ou reage, afastando-se, para logo retornar tentando captar as menores nuances, inteirar-se de um mundo ainda subjetivo e pleno de emoções. O quente e o frio, o poroso e o liso, o espesso e o áspero ou corrugado, o leve e o pesado, o sólido e o macio, enfim, as mais variadas sensações de temperaturas, textura e densidade, que se vão dando à medida que a mão toca as cubas, caixas e padrolas com brita, cascalho, conchinhas do mar, pigmentos de cor, carvão ou areia.

28

Nessa poderosa descrição dos *Bólides*, F. Morais nos dá a perfeita receita de uma arte para não videntes, onde a ausência de visão em nada impediria a completa fruição do trabalho.

O interesse pela dança e particularmente pelo samba surgiu, segundo o próprio artista, de uma necessidade vital de desintelectualização.

A dança é um ato expressivo direto, "dionisíaco", que nasce do interior do coletivo. Nos grupos populares segundo HO, há como "uma imersão no ritmo, identificação completa do gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna, individual e coletiva".

Essa força da obscuridade é reconhecida como motora de grandes mudanças, na conquista de conhecimentos, espécie de iniciação a outros saberes, que não os do intelecto. É na obscuridade (onde não se vê com os olhos da inteligência) que se

desenvolve o mundo da sensação e da intuição, e é onde o sentimento ou os valores profundos podem emergir com mais força.

Pensar sobre isto me faz associar com "O canto noturno" e "O canto da dança", do *Assim Falou Zaratustra*, de Nietzsche, onde este nos fala da dança, do olhar, da escuridão e suas qualidades. No "Canto noturno":

Eu sou luz; ah, fosse eu noite! Mas esta é a minha solidão: que estou circundado de luz". (...) "Ó seres escuros, noturnos, somente vós criais o calor, haurindo-o dos corpos luminosos! Somente vós bebeis o leite e o bálsamo dos ubres da luz!

No "Canto da dança":

Não pareis de dançar, amáveis jovens! Não é um desmancha prazeres de mau olhado, que aqui chegou, nem um inimigo dos jovens. Intercessor de Deus sou eu junto ao Diabo: mas este é o espírito da gravidade. Como poderia eu ser inimigo da vossa graciosa, divina dança? Ou de pés de jovens de lindos tornozelos? Eu sou uma floresta, sem dúvida, e uma noite de árvores escuras; mas quem não teme a escuridão, encontra também roseirais, debaixo dos meus ciprestes.

29

Diz ainda HO: "As imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis – são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas – em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua *crudeza* essencial – está aí apontada a direção da descoberta da imanência".

Essa descoberta da importância da "imanência" como uma qualidade do momento vivenciado é uma posição oposta à "transcendência" atribuída geralmente ao objeto artístico, feito meramente para a contemplação, e objeto de uma valorização cultural, portanto arbitrária.

Acrescenta HO: "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 do

ser. A antiga posição frente à obra de arte já não procede mais – mesmo nas obras que hoje não exijam a participação do espectador – o que propõem não é uma contemplação transcendente, mas um 'estar no mundo'".

O olho é renegado em favor da experiência integral do ser. Nesse ponto novamente sua trajetória coincide com a de Lygia Clark, que evolui da escultura para a terapia comportamental.

Em 1967, HO desenvolve o conceito de *Arte Supra-Sensorial*. Envolve uma abertura de proposições, que abrangem vários sentidos, além da vista, uma espécie de "percepção total" que leve o indivíduo a uma "suprassensação", que pretende ampliar as capacidades sensoriais visando a descoberta do centro criativo interior do indivíduo, e liberar sua espontaneidade expressiva adormecida pelo cotidiano.

A convivência com as populações faveladas e marginalizadas do Rio de Janeiro, onde estão as Escolas de Samba, causa em Hélio Oiticica um forte impacto. Ele nos diz: "A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc. seria inevitável nessa experiência vital".

Descobri aí a conexão entre o coletivo e a expressão individual – o passo mais importante para tal – ou seja, o desconhecimento dos níveis abstratos, de "camadas sociais, para uma compreensão de uma totalidade. O condicionamento burguês a que estava eu submetido desde que nasci se desfez como por encanto...".

Algumas frases de HO, pinçadas do *Programa Ambiental*:

Sobre a liberdade de criação:

"No meu programa nasceram *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bóides* e *Parangolés*, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala. Há uma tal liberdade de meios, que o próprio ato de não criar já conta como uma manifestação criadora."

Referindo-se a uma posição ética e política:

"Antes de mais nada devo esclarecer que tal posição só poderá ser totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela – todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram aqui em conflito..."

Ampliando o conceito de *Parangolé*:

"*Parangolé* é a anti-arte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de "apropriação" às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação."

Sobre o que chama de antimoral:

"A liberdade moral não é uma nova moral, mas uma espécie de antimoral, baseada na experiência de cada um: é perigosa e traz grandes infortúnios, mas jamais trai quem a pratica: simplesmente dá a cada um o seu próprio encargo, a sua responsabilidade individual; está acima do bem, do mal, etc."

31

Sobre o crime:

"Na verdade o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica."

Sobre a paz:

"Não sou pela paz; acho-a inútil, fria – como pode haver paz, ou se pretender a ela, (sic) enquanto houver senhor e escravo!"

Creio que com tudo isso podemos vislumbrar a essência do pensamento de Hélio Oiticica. Ele, como Joseph Beuys, pretende com seu verbo e suas ações transformar o mundo. É um típico membro de sua geração: um jovem dos anos 60, portador da crença nesse poder transformador, e capaz de canalizar toda a sua energia nesse sentido, de uma maneira cega e apaixonada.

da. Mas seria interessante acrescentar que ele não só teoriza a respeito. Mas estende seu discurso a uma prática de vida. Homossexual assumido, vive perigosamente. Utiliza-se como instrumento de suas próprias ideias. Torna-se ele mesmo um corpo e mente experimentais, em seus relacionamentos com os seres humanos e pelo uso de drogas, especialmente a cocaína. Relaciona-se com o mundo marginal à sociedade em que fora criado. Torna-se amigo de um temível assassino dos morros do Rio de Janeiro, o Cara de Cavalo, morto pela polícia. Realiza depois uma obra em sua homenagem. Continua suas "relações perigosas" convivendo com o mundo marginal, nos anos em que vive em New York. Toda essa experiência de vida reflete-se no seu trabalho.

Em 1967, a partir da conceituação sobre o que se chamou de *Nova Objetividade*, e que englobou a obra de muitos artistas brasileiros atuantes nos anos 60, HO cria um ambiente (1) que chama de *Tropicália* (2), que consta de muitos elementos que evocam o ambiente paisagístico brasileiro: plantas, araras, areia, pedras, enfim, a reconstituição de um entorno tropical de estrutura labiríntica que finalmente desemboca num espaço onde está uma TV ligada permanentemente. A intenção é de "criar o mito da miscigenação", essa mistura de que são feitos os brasileiros.

HO neste trabalho tenta recuperar o espírito "antropofágico" que animou o movimento modernista dos anos 1920, surgido em S. Paulo, e que demarca uma interessante alternativa para arte e a cultura em países periféricos. Que é a de devorar a cultura e a informação alienígenas, digeri-las e transformá-las numa cultura própria.

Em 1969 realiza uma exposição impactante na Whitechapel Gallery de Londres, que ele sempre chama de "experiência da Whitechapel". É claro que seja assim já que evidentemente não se trata de "mostrar" algo apenas para o olho, mas sim de uma vivência que é proposta ao participador-visitante. O trabalho denominado *Éden* é um ambiente onde se passa por diversos espa-

ços e em cada um por uma experiência diversa: em uma cabine pisa-se em água, em outra deita-se para apreciar a iluminação tênue de uma luz vermelha e sorve-se um perfume exótico; em outra, pisa-se um chão onde há grandes folhas. O trabalho pretende provocar uma sensação de "estar no mundo", sem apelar a referências e informações acumuladas anteriormente, ao nível de intelecto. Acima de qualquer coisa, essa trajetória do participante procura, pelo exercício direto da sensorialidade, despertá-lo para outros níveis de consciência; caminho similar ao de Lygia Clark, mas sem a finalidade terapêutica desta.

Diz Lygia Clark a respeito da relação de seu trabalho com o de HO:

"Hélio e eu somos como uma luva. Ele é a parte externa da luva, estreitamente vinculada ao mundo exterior, eu sou a parte interna. E os dois existimos desde o momento em que haja alguém que a vista."

Enquanto Lygia trata do desbloqueio psicológico e emocional através de uma terapia sensorial, HO tenta reformular as relações sociais pelo rompimento de barreiras e pela anárquica desestabilização de um sistema de relações humanas pré-estabelecido.

A trajetória desses dois artistas é ímpar na arte brasileira porque suas atuações de origem semelhante, dentro do mesmo movimento, que é o neoconcretismo, e em princípio de interesse exclusivamente formal e óptico, evoluem de formas distintas, no entanto paralelas para interesses que extrapolam não só o universo da visualidade e o âmbito exclusivamente artístico e cultural, passando para o universo psicológico e antropológico, deslocando o polo de interesse do objeto artístico (mundo da arte) para formas de comportamento (mundo do homem e da vida).

HO passa cerca de um ano e meio na Inglaterra, vivendo em Londres, a partir de 1969, quando realiza sua exposição na Whitechapel Gallery, e um ambiente da série *Ninhos* na Universidade

de Sussex, em Brighton.

Depois de breve estada no Rio translada-se para os Estados Unidos, onde permanece em New York até fevereiro de 1978, quando retorna ao Brasil.

Em New York, vive de maneira original, desde o espaço físico dos sucessivos "lofts" que habita, onde constrói suas "camas-ninhos", e onde passa a maior parte do tempo, ao som de rock, TV, utilizando sua máquina de escrever ou falando ao telefone.

É uma época de produção de inúmeros projetos, onde amplia as ideias contidas em projetos anteriores realizados no Brasil, e também de intensificação de um "viver perigosamente", tanto a nível relacional quanto ao uso de drogas.

Entre os projetos realizados nesse período está o *Subterranean Tropicália Project*, onde permanece a ideia de espaço labiríntico. Desses projetos o *PN16 NADA* é um *Penetrável* (N. York, 1971), com vários espaços subsequentes, de paredes totalmente negras, cuja finalidade é absorver a luz, e criar pela escuridão uma sensação de treva primal e seu contraste com momentos de luz, mas de um proposital esvaziamento semântico, metáfora do NADA, uma espécie de buraco negro, vazio de significados. Após passar por corredores escuros chega-se a um espaço onde a treva é rompida por uma luz frontal e cegante, ao mesmo tempo em que provoca sombras sobre as paredes negras e sobre o chão também negro; passa-se por outro corredor não linear e chega-se a um espaço iluminado desde o teto e cujo chão metálico provoca um reflexo velado, criando uma sensação de sombras que se movem, e onde são ouvidas as pisadas sobre a superfície metálica; depois de um terceiro corredor, chega-se a uma peça onde há uma série de microfones, e onde os participantes deverão falar sobre o NADA. Segundo o autor, "é um exercício de estrutura não espetáculo, não ritual e não significativo: a evocação do tipo-palavra NADA deve ficar livre de qualquer correlação a conceitos metafísicos ou tentativas de interpretação".

É uma obra que procura o fechamento dos olhos para imagens, despoja ao nível mínimo as sensações a serem vivenciadas, numa busca de uma espécie de cegueira de todos os sentidos, e também um vazio semântico. Aqui não há, como em Tirésias, a substituição compensatória da cegueira física pela capacidade de prever do visionário, mas trata-se da cegueira absoluta, à qual é vedada qualquer possibilidade de interpretação. Penetramos não no vazio, mas no vácuo, num buraco negro. Na cegueira pluridimensional do Nada. Um exercício Zen do esvaziamento da mente perceptiva.

No habrá nunca una puerta. Estas adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro.

No esperes que el rigor de tu camino
Que tercamente se bifurca en otro,
Que tercamente se bifurca en otro,
Tendrá fin. Es de hierro tu destino

Como tu juez. No aguardes la embestida
Del toro que es un hombre y cuja extraña
Forma plural da horror a la maraña

De interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
En el negro crepúsculo la fiera.

Este potente, definitivo, mas ao mesmo tempo terrível poema de Jorge Luis Borges, parece adequado na definição do clima em que se desenvolve esse penetrável de HO. A propósito, o poema faz parte do livro *Elogio de la Sombra*, e se chama *Laberinto*.

Cremos que neste trabalho HO atinge um momento extremo, um esvaziar-se, certamente necessário. Um momento a que chegam muitos criadores, para o qual geralmente só há duas opções: parar ou recomeçar.

Outro desses momentos seria talvez aquele, pouco depois de sua volta ao Rio de Janeiro, quando escreve, em um cartão-postal a mim enviado: "Estou no início de tudo: MARCO ZERO e creio que só agora começo realmente a consolidar algo realmente importante (dentre os vários veios que começo a seguir, abertos durante esses últimos 18 anos)".

HO trabalha em vários projetos depois de seu retorno ao Brasil.

Um deles, datado de dezembro de 1979, *Devolvendo terra à terra*, o qual ele mesmo classifica de *Evento Urbano Poético: Kleemania*, realizado no Caju/Rio de Janeiro, é uma obra-ação que ele chama de *Contra-Bólido*, na qual utiliza um cercado de madeira de 80 x 80 x 10 cm, colocado sobre um chão de terra e cheio de terra negra trazida de outro lugar. O cercado é retirado, e a terra é transferida de um lugar para outro.

Antes, nos *Bólides* dos anos 60, havia a construção de um objeto, formado por um recipiente e terra, a ser vivido e manipulado. Agora, é só a terra que retorna à terra.

Hélio Oiticica morre em março de 1980, no Rio de Janeiro, em consequência de um derrame cerebral.

36

(1) O conceito de ambiente dos anos 60 não é o mesmo de que o de instalação, o primeiro em geral se destina a uma participação ativa pelo espectador-participante, ao passo que a instalação embora se desenvolvendo no espaço, permite uma participação distinta, apenas como um lugar de passagem e contemplação.

(2) Em 1969, Hélio Oiticica realiza uma exposição na Whitechapel, em Londres, onde mostra *Eden*, que segundo o autor, une a formulação do *Supra-sensorial*, com a *Tropicália* (ambiente realizado em 1967), reunindo um cenário tropical, com plantas, araras, areia, pedrinhas, em estrutura labiríntica e desembocando numa TV constantemente ligada.). O termo *Tropicália*, é adotado para caracterizar um movimento cultural naquele momento, especialmente forte na expressão musical de Caetano Veloso e Gilberto Gil, mas difícil devido à forte repressão política em consequência da ditadura militar.

ANTONIO DIAS (Campina Grande, Paraíba, 1944)*

A subversão da ordem do olhar é instaurada em obra de Antonio Dias a partir do final da década de 60 quando a análise do conceito se sobrepõe ao mero escrutínio formal do objeto, na leitura da obra.

A crítica se instala da obra e esta executa uma espécie de autofagia: para viver, devora-se a si mesma. É um objeto que só existe porque instaura o questionamento de seus limites como objetivo.

O resgate da importância do processo de produção em detrimento daquilo que pode ser visto, olhado e apreciado é um desdobramento do ver, um duplo olhar, um olhar do olho, um olhar "cego" (aquele que vê o interior, o essencial, o não visível).

Na obra de Dias, o objetivo é analisar o fenômeno da produção artística, pelos próprios meios oferecidos pela obra.

Quando realiza, na primeira metade da década 70, os trabalhos da série *A Ilustração da Arte*, nos leva a refletir sobre os diversos significados da palavra *Ilustração*, como o resultado do ato de ilustrar. Ilustrar seria em primeiro lugar *tornar ilustre, glorificar*, o que no caso só poderia ser tomado pelo lado irônico, porquanto os trabalhos em questão nos parecem bastante críticos em relação ao sistema de circulação da arte. Outro significado do termo é o de *esclarecer, elucidar, comentar e explicar* atributos bastante pertinentes para os trabalhos em questão. Outra atribuição é a de *transmitir conhecimentos, instruir*, o que poderia também nos servir, se quisermos conferir a essas obras uma função didática e elucidativa das questões da arte e do sistema onde a mesma se insere. Outra é *servir de exemplo*,

o que também nos parece adequado porque a série como que se esgota em paradigmas de situações relacionadas com a produção, fruição e valoração do produto artístico.

Ainda entre os significados atribuídos a ilustrar está: *ornar com gravura ou ilustração (um trabalho destinado à imprensa)*; essa seria, em princípio, a atribuição mais afim do termo com as artes visuais e suas formas representativas, mas no caso específico da série de trabalhos em questão, talvez a mais distante, ou mesmo quase ausente.

Na série *A Ilustração da Arte*, Antonio Dias faz extenso uso de várias atribuições possíveis do termo ilustração.

Realizado em 1971, um dos primeiros trabalhos da série é uma pintura onde aparece um quadrado todo branco com apenas um filete negro ao redor, outro mais espesso branco e uma barra negra ao redor de todo o espaço do quadro. Dentro da barra negra, que pode fazer o papel de moldura, está inserido o título: *The Illustration of Art*. Na verdade, a leitura de tal obra, à primeira vista, pode parecer impossível, já que ela não representa nada como também é uma espécie de ironia por ser totalmente vazia de forma e conteúdo. É a própria negação da representação no sentido de figurar algo. Mas, por outro lado, é uma forma quase didática de colocar a questão da arte, claro que de uma maneira bastante radical. *A Ilustração da Arte* não ilustra nada. É a negação da representação. O quadro neste caso não é olho aberto para a realidade, não é janela aberta para o mundo exterior, mas é olho cego, restam somente a moldura e o título autorreferente e o consequente paradoxo. Ilustra (elucida) a arte apresentando-a como algo que não ilustra (representa) nada. Afirma a negação da arte como representação, e nega a arte como a visão de um mundo exterior e concreto. Nesse "nada" que é esta tela cega, há uma negação da arte como universo óptico. *A Ilustração da Arte* nega a arte como ilustração. A arte fecha os olhos e debruça-se sobre si mesma num proces-

so autoanalítico. A arte, sem imagens, pensa somente sobre questões da arte. Torna-se autorreferente.

A obra da mesma série com o subtítulo de *Modelo Arte/Modelo Sociedade* (1973) é uma instalação formada pelo confronto face a face de duas séries de pintura. O título está colocado na parede com letras adesivas, acima dos quadros alinhados lado a lado. A primeira série (*Modelo Arte*) é formada por seis quadros retangulares pintados de negro, com exceção de um quadrado, no alto à direita, pintado de branco. As seis telas são idênticas. A segunda série (*Modelo Sociedade*) é formada por sete quadros, dos quais seis são iguais aos primeiros. A sétima tela é totalmente negra.

A Ilustração da Arte em quase todas as suas versões é em nada ilustrativa (no sentido de sugerir alguma imagem ou de figurar algo). Mas toca outras questões como esta versão que alude à cópia, à repetição, a qual se rompe apenas pela tela negra, que não só nos surpreende, como lança um enigma a ser decifrado.

O trabalho é evidentemente portador de uma seca ironia. É ao mesmo tempo provocador. A peça-chave, sendo a tela negra, que é a conclusão do trabalho, é tão evidente como forma como inescrutável em seu conteúdo. Pois nada mais conclusivo do que uma pintura negra, onde o espaço para qualquer acréscimo é negado e onde nada se pode ver. É também a negação da luz, desta vez total, o que fora parcial nas doze telas anteriores. Por outro lado, nada mais enigmático do que uma tela negra. E ela está inserida no *Modelo Sociedade*. Repete-se aqui o mesmo que em outros trabalhos da série: o título joga com a capacidade de raciocínio do espectador. Cria um sistema aberto de relações do mesmo com a obra, e é nesse sistema relacional imprevisto e projetivo que a obra passa a existir.

Aspectos mais construtivos em relação ao espaço e proporções estão presentes no trabalho da série *A Ilustração da Arte*,

com o subtítulo *All Reduction and Enlargement is a Matter of Accommodation* (1975) (Toda Redução ou Ampliação é um problema de acomodação).

O trabalho é composto por três elementos, cada um deles formado por quatro finos sarrafos de comprimentos iguais, sobre os quais há em cada extremidade quatro sulcos em distâncias iguais que servem como marcas para delimitar diversas posições possíveis na relação entre os mesmos, colocados ortogonalmente dois a dois. São mostradas três posições, todas elas configurando um quadrado dentro do espaço interno à interseção dos sarrafos. Temos três entre muitas opções, o que nos faz pensar que, na produção de uma obra, as opções feitas são a negação de todas as outras possíveis. E que também toda a redução numérica de possibilidades ou ampliação das mesmas implica numa acomodação à situação escolhida. Isto é: toda a obra é resultado de uma escolha entre muitas outras possibilidades igualmente válidas e efetivas. Toda a obra acabada é uma acomodação. A leitura dessa obra, como de outras do mesmo período é mental e não retiniana.

O trabalho *Beyond Techniques* (1974), da mesma série, representa uma superfície similar a um fragmento de pele, repetida quatro vezes e colocadas horizontalmente lado a lado a primeira não tem nenhuma interferência, a segunda tem um sinal: uma pequena tira (na verdade, um esparadrapo) colocada horizontalmente numa altura intermediária, um pouco à direita; a terceira é semelhante à segunda, mas apresenta uma segunda tira, um pouco mais tênue simetricamente colocada na parte esquerda; na quarta, a diferença é que a forma tênue aparece em forma de cruz.

Este é um trabalho que manipula a imagem da pele, fragmento de um corpo humano (ou o corpo da arte?), e as tiras, em um jogo ambíguo de sinais de mais e de menos (medidas de valor?). Embora possa haver uma ponta de ironia nos termos propostos, nas sutilezas técnicas, ao mesmo tempo, há lugar nessa obra

para certo conteúdo poético, ausente em outras obras da mesma série. No entanto, permanece o espírito dual e a ambiguidade que caracteriza as obras do mesmo período.

A. Dias fez nessa época também alguns filmes pertencentes à série *A Ilustração da Arte*.

Lígia Canongia, em sua publicação *QUASE CINEMA*, refere-se aos filmes de Antonio Dias como uma tentativa de recuperar o "tempo de reflexão" no cinema, algo tido como perdido, segundo Walter Benjamin.

Tanto as obras em outros suportes quanto o cinema de A. Dias dessa época são portadores de uma negação do olho como fim último. O fato retiniano não importa, mas sim a autorreflexão da obra, visionária de si mesma, cega para imagens externas, cega para a representação.

No filme *A Ilustração da Arte 3* (1971), a câmera filma um disjuntor e todas as tomadas de uma casa e finalmente na última cena o curto-circuito provocado que apagará conseqüentemente a própria máquina filmadora, conectada na rede elétrica da casa.

Nessa obra, a linguagem cinematográfica fala sobre a eletricidade que alimenta o instrumento câmera-olho que faz possível o filme-olhar. É um debruçar-se regressivo sobre os meios que suportam a técnica que possibilita o cinema. A ação das mãos, consciente interferência destrutiva, frustra o filme porque produz o curto-circuito que apaga a luz. Cessam os contatos que geram a energia, a luz e o movimento. Cria-se a inércia, a treva e a imobilidade. É o filme retratando a morte do filme. É o suicídio do cinema autofilmado.

Em outro trabalho desta série, o artista limita-se a representar apenas a aura do trabalho, traçando várias linhas concêntricas diretamente na parede. Segundo Paulo Sérgio Duarte, neste trabalho, a ausência do quadro demonstra que quem ilustra a arte é o contexto da produção da arte.

A redução à mera representação da aura é de uma ironia e lu-

cidez duchampianas, e manifesta a consciência da manipulação arbitrária da valorização do objeto no contexto de circulação da arte.

Este é um dos trabalhos mais extremos de Antonio Dias. Não é negada a representação à arte, mas é a negação da própria arte como presença física. Ele conduz o espectador por um caminho de Tirésias. O espectador já não vê, mas por isso mesmo torna-se lúcido porque visionário, desmascarando o sistema artístico.

A. Dias parte da descrença na *poiesis* como um momento primeiro, a obra não é produto do deslumbramento ou êxtase, mas pelo contrário, traça uma crítica a respeito não só do sistema de circulação da arte, mas dos próprios elementos constitutivos da obra por meio da autorreferência, como o hermetismo, o simulacro, a interpretação e a manipulação de significados. Daí a importância dos títulos em suas obras.

42

Em trabalhos anteriores aos anos 70, a crítica já estava presente, como em *Monumento Memória* (1968), onde a palavra *ARID* é repetida quatro vezes numa insistente circularidade. Antecipa-se aí também uma forma de autodefinição da arte, presente nos trabalhos posteriores. Estará nos falando esta obra sobre a aridez de uma arte que olha para si mesma, ao mesmo tempo em que constata os limites áridos de seu próprio olhar? É provável. Neste caso, a obra se constrói sobre os alicerces de sua própria autocrítica. Num processo autofágico alimenta-se de seu próprio corpo.

Biografia Alfa-Ômega (1968) é talvez uma autobiografia do isolamento do artista-homem, que é célula, carne, pele, frente à imagem, visão do universo (quase treva). A obra não é construída de impacto visual, mas sim pela conotação que cada um dos seis quadros brancos salpicados de pontos negros, muito semelhantes entre si, recebem pela inscrição presente em cada um deles atribuindo-lhes um significado: *Cell, Flesh, Skin, Pattern, Image, Vision*. No sétimo quadro o fundo é negro, salpicado de

pontos brancos, e a sugestão de cosmos: *Universe*. O verbo se sobrepõe à imagem. A palavra define a forma. Acima de *Universe*, está o espaço da parede com a inscrição: *Isolation*. O verbo isola-se da imagem. Supera-a, dispensando-a. O espaço destinado ao isolamento é imaterial. Resta só o espaço da parede, o nada, o grande silêncio: não há nada para ouvir, não há nada para ver. É nesse espaço que a obra se define. Espaço onde o ouvido é surdo, onde o olho é cego.

Fugindo mais radicalmente do universo do olhar está outro trabalho, desta vez o *Disco: O Espaço Entre* (1971). O objetivo mais imediato neste caso é representar o intervalo temporal na relação silêncio/som. Na face A, *Teoria da contagem*, três segundos se alternam com o tique-taque de um relógio. Na face B, o tempo do relógio é substituído por um tempo orgânico, *Teoria da Densidade* o ritmo respiratório. Entre os dois, o silêncio. O trabalho, menos crítico, é mais poético e até didático, e apesar da economia de meios e da consequente monotonia, poderia nos remeter através dos intervalos a questões de movimento e inércia, ação e meditação, vida e morte, natureza e objeto criado. Mas talvez isso tudo não seja tão importante como o valor atribuído ao silêncio como espaço de ilustração da arte. Esta valorização dum espaço sonoro "cego", como elemento constitutivo da experiência estética...

Project for The Body (1970) consta de três pinturas de 2 m x 2 m, colocadas lado a lado. A primeira é uma superfície branca salpicada de pontos pretos com a inscrição *Energy*, no seu centro. A terceira é uma superfície preta salpicada de pontos brancos, e a inscrição é *Memory*. A tela do meio é totalmente branca, um pulcro espaço vazio. Em outra versão, na tela central vemos um homem que salta, em movimento. Essa obra em qualquer de suas versões nos leva sem dúvida a buscar a metáfora do tempo que passa, desde a energia, promessa de vida, à memória, sentido de morte. E no centro, o vazio, ou o salto no vazio. Mas isso seria apenas uma das possibilidades de leitura da poética

propositadamente aberta de Antonio Dias. Ele nos fornece espaços cegos, saltos no vazio, a serem preenchidos pelas projeções do imaginário de cada um. Essa negação da imagem ou da representação lança o espectador numa aventura às cegas, não óbvia, ao mesmo tempo mais arriscada e cativante.

Essa fase dos vazios acentua-se em obras da série *A I. da A.* (1972-73), onde as obras se resumem a estruturas com telas em branco, subdivididas em espaços numerados 1.0, 1.1, 1.2, 2.0, 2.1, 2.2., ou outras que se aproximam em seu despojamento a trabalhos da corrente neoconcreta, embora dentro de um contexto de obra que lhe atribuem um conceito distinto, uma espécie de esvaziamento de forma e conteúdo.

Cavalo de Troia (1976) é uma obra importante na evolução posterior do trabalho do artista. Embora seja quase um "ready-made" e permaneça sendo um jogo irônico em seu título, que se refere à arte como o presente grego, engano, que aparenta uma coisa sendo outra, um mero engodo, há nesta obra uma volta a um elemento há muito ausente na obra do artista: a utilização plástica da cor. Consta de uma série de cinco paninhos de mesa, individuais (em papel de fibra de algodão) de cores vivas, colocados como se faltasse um deles, o sexto, formando um retângulo incompleto, forma já utilizada muitas vezes anteriormente na série *A Ilustração da Arte*. Desta vez, porém, em cada um deles há um pequeno recorte que deixa ver uma cor distinta por trás. Na verdade, aqui a verdade plástica da obra contém em si a qualidade reforçada pelo título, mas não é totalmente dependente do título ou das inscrições como as obras anteriores, onde o princípio era o verbo. Aqui, o princípio é a forma. O princípio é a cor.

O desenvolvimento da obra de Antonio Dias, a partir de sua viagem ao Nepal, em 1977, toma um rumo distinto. Após o longo período onde predomina uma ironia pós-duchampiana, há uma necessidade de uma mudança, de um recomeço, de uma profunda reflexão sobre os fundamentos conceituais de sua obra. Isso

se daria na forma de uma volta ao artesanal, à questão matérica a qual o artista até então não incorporara a sua já extensa produção. Por outro lado, entre as duas vertentes que marcam seu trabalho anterior, a primeira irônica e crítica e de negação do universo retiniano, da qual temos um exemplo na série *A Ilustração da Arte* e a outra, mais poética e metafórica, presente em trabalhos como *Biografia Alfaômega* ou em *Project for the Body*, há agora uma tendência pela segunda, ao mesmo tempo em que uma espécie de nostalgia do olho. Signos próprios de outros períodos aparecem muitas vezes, assim como os títulos por vezes ainda portadores de certa ironia, mas desta vez em trabalhos revestidos de uma maestria artesanal e que caracterizam uma conquista gradual de um mundo pictórico. Surge o pintor Antonio Dias, de requintados recursos técnicos, resgatando para sua obra a cor, a matéria, a forma, as texturas, recuperando a poiesis como momento primeiro, e penetrando plenamente no domínio do olhar.

45

*Nota (maio de 2021). Este texto específico é sobre a fase conceitual de Antonio Dias, não se referindo a sua fase anterior, neofigurativa, de forte conteúdo crítico e político coincidente com os primeiros anos da ditadura militar no Brasil, a exemplo da obra *Nota sobre a morte imprevista*, de 1965. Antonio Dias faleceu em 2018, no Rio de Janeiro.

CILDO MEIRELES (Rio de Janeiro, 1948)

O trabalho inicial de Cildo Meireles coincide com os primeiros anos da ditadura militar no Brasil, que sobrevêm ao golpe de 1964.

Começando muito cedo (com pouca idade), em suas primeiras atuações no cenário da arte brasileira politizada, Cildo Meireles destaca-se principalmente após sua participação num evento em comemoração à Semana da Inconfidência, organizado por Frederico Moraes, com a ação *Tiradentes: Totem – Monumento ao Preso Político*, onde, num gesto extremo, queima galinhas vivas; a ação, uma metáfora do processo de violência aos direitos civis e humanos levado a cabo então pela ditadura militar.

46

Entre todos os artistas que estamos tratando neste ensaio, C. M. tem uma constante que atravessa seus mais de 25 anos de trabalho, que é uma preocupação política. Não que essa característica de uma arte política e engajada esteja obviamente presente em todas as suas obras, mas aparece senão claramente, como um plano de fundo, uma espécie de "leitmotiv" que surge periodicamente no desenvolvimento de sua obra, mesmo surdamente em trabalhos ditos não politizados.

A poética de seu trabalho é variada, multiforme, polifacética e desenvolve-se e bifurca-se em torno a preocupações várias que se alternam e reaparecem durante sua trajetória. Mas poderíamos dizer que essa visão política que se filtra como constante na obra de Cildo Meireles tem também um característico peculiar de desmascarar o escondido das ideologias, criticar a arbitrariedade dos pesos e medidas, inserir-se corrosivamente no sistema avassalador da sociedade de consumo, temas certa-

mente relacionados com o engano da percepção momentânea, numa tentativa de desvendar uma realidade que está escondida à imediatez do olhar.

No catálogo publicado por ocasião da exposição de Cildo Meireles no IVAM de Valencia, Espanha, em 1995, no texto de Bartomeu Marí, é citada uma frase de Cildo M. que diz: "Quando pequeno, quando ia ao cinema escolhia sempre uma cadeira das últimas filas. Tinha desde ali, a possibilidade de ver a projeção e ao mesmo tempo o resto das filas que se estendiam até a tela. Era como estar a uma *dupla distância*".

Esta atitude infantil documenta já um prematuro e original discernimento do universo do olhar.

Uma necessidade de uma visão global, distanciada e abrangente de duas realidades: uma, é a do espectador; a outra, do filme. Uma é a vida; a outra, a arte. A primeira, o homem; a segunda, sua criação.

Parece-me que este "duplo olhar", mera curiosidade infantil do menino Cildo, transforma-se, no artista adulto, no olhar consciente da relação vida-arte, homem-cultura. E sua obra gira em torno a essas questões. Esse "duplo olhar" permeia-se em todo o trabalho de Cildo Meireles.

Às vezes, em certas obras, o foco de interesse está mais no "público": questões do homem, visão crítica, análise do social. Outras vezes, na "tela": obras que tratam questões intrínsecas da arte, dos fenômenos ópticos, da linguagem. Mas essas duas tendências, sem serem exclusivas, convivem em muitos trabalhos, ou talvez, na maioria deles.

Nos *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-68), uma série de mais de quarenta projetos, segundo o artista, em depoimento registrado por Antonio Manuel, "tratam de efeitos visuais de ortogonalidade, a partir de planos de projeção não ortogonais".

Nesses trabalhos, a escala tamanho natural, é fundamental, ao mesmo tempo em que o deslocamento do espectador, e o encontro da posição adequada à percepção correta, a qual em ver-

dade é uma correção ilusória do olho. Ao mesmo tempo em que a percepção parece correta, é constatada a ilusão do olhar, isto é, a incapacidade do olho de fornecer a informação correta. A obra só se completa com o movimento do espectador.

A preocupação com o olhar e a alusão ao ilusionismo, têm um sentido duplo: um deles crítico e desmascarador ideológico do que aos olhos nos é apresentado como verdade, uma espécie de ética do olhar, e consequentemente onde se insere o aspecto político da obra do artista. O outro aspecto do ilusionismo é aquele que nos remete a própria essência do ato artístico, ele mesmo sempre um simulacro, forma enganosa – e que só vive se consegue enganar com perfeição. Isso me remonta a outro artista, o grande mistificador que foi o cineasta Orson Welles, e que especialmente no seu interessantíssimo filme *Verdades e Mentiras (F of Fake)* retoma a questão controversa do direito do artista a ser um simulador, reflete sobre o falso e o verdadeiro (remontando-se ao fato que o fez famoso e que foi a simulação radiofônica de uma invasão da terra por seres extra-terrestres) e questionando se a valorização da arte se faz pela sua maior capacidade de mágico ilusionismo.

Aqui, primordialmente, estamos tratando de aspectos estéticos relacionados à criação artística.

Um trabalho de grande sutileza, ao mesmo tempo em que emblemático, é *Cruzeiro do Sul* (1969), que retinidamente nada diz, mas é extremamente eloquente quanto ao conceito. O projeto consta de um cubo de 9 mm de aresta, composto por duas madeiras míticas para os indígenas Tupi-Guaranis: o carvalho e o pinho. O lado mágico, poético e metafórico dessa proposta está na dimensão do espaço a ser ocupado pelo pequeno cubo: uma área de 200 m².

Ainda em 1970, Cildo M. realiza o que chamou de *Inserções em Circuitos Ideológicos*.

Justificando estas obras o artista escreve um texto elucidador aonde cita M. Duchamp quando afirma que um de seus objeti-

vos é libertar "a Arte do domínio da mão" e acrescenta que este não imaginaria até onde se poderia chegar em 1970.

Creio, concordando plenamente com o texto de Eudoro de Sousa no livro publicado pela Funarte sobre a obra do artista, que ao que chegaram muitos desses artistas atuantes nos 60 e 70, ao contrário dos que imediatamente os antecederam, foi a liberação da Arte do "domínio do olhar".

O importante era fechar os olhos, tornar-se cego para a obriedade de imagens impactantes e livre das exigências de um universo exclusivamente retiniano, elaborar significados.

Nas *Inserções*, o significado é expressamente sociopolítico.

Diz Cildo a respeito: "Era um trabalho que não tinha já aquele culto do objeto, puramente; as coisas existiam em função do que poderiam provocar no corpo social". No projeto Coca-Cola, por exemplo, era sugerido ao consumidor do refrigerante inserir nas garrafas, por meio de decalques em serigrafia, com tinta branca vitrificada, mensagens críticas, comentários e devolvê-las à circulação. (É bom lembrar, que nessa época as garrafas eram reaproveitadas).

As *Inserções* não se comprometem com questões de representação (mundo da arte), mas são ações que se desenvolvem num determinado momento sociopolítico (arte-vida). Isto é, estão mais para o lado do "público" do que da "tela".

Diz Cildo nessa época: "Naquele período, jogava-se tudo no trabalho e este visava atingir um número grande de pessoas: essa coisa chamada público".

Mais adiante comenta que a ideia de público, isto é, um fruidor a nível intelectual do trabalho de arte, foi substituída pela ideia de consumidor, visando unicamente os interesses de mercado.

Uma das intenções das *Inserções* é minar o discurso ideológico do produto utilizado, seja a garrafa de Coca-Cola, seja a cédula de dinheiro, com mensagens carimbadas, inquisidoras ao sistema, que são, como diz o próprio autor, "uma contrainformação". Trata-se finalmente de desvendar uma aparência

enganosa. E mais: já não lidar com o universo do simulacro, da representação, mas como diz Cildo: "Não mais trabalhar com a metáfora da pólvora – trabalhar com a pólvora mesmo".

A questão da cegueira, ao que me parece, é tratada por Cildo, pela primeira vez, no trabalho *Espelho Cego* (1970), que inaugura a série de projetos que tem o nome genérico de *Blindhotland*, a qual segundo o artista tem como princípio a criação de trabalhos plásticos que possam "ser fruídos por cegos sem perda substancial de significado".

Na verdade, é isto. Mas também é mais do que isto. É claro que um cego pode manipular a superfície rugosa do *Espelho Cego*, pois disso se trata: o artista substitui o espelho por uma espécie de borracha mole. Mas há algo mais do que esta fruição momentânea e sensorial. É a metáfora contida de que a substituição da imagem especular por uma superfície tátil que cega o espelho pode ser mais portadora de verdades do que a ilusão do espelho. É uma obra complexa que nos conduz à metáfora, para negá-la e reconduzir-nos a uma reflexão sobre o real. Substituição inteligente do reflexo pela reflexão.

O desenvolvimento das obras da série *Blindhotland* é surpreendente. Pois é a constatação do engano do olho. É a crítica do olhar como valor único ou primordial. E o artista vai fundo. O momento histórico é propício. Há muitas mentiras no ar. Há demasiadas falsas medidas. Inúmeros valores escamoteados, falseados e suprimidos. Nas palavras, nas ações e também nas imagens. Imagens não só no sentido restrito como, por exemplo, o que seria uma foto impressa num jornal, ou naquelas mediatisadas pela televisão, mas no sentido mais amplo, naquilo que é lançado como estímulo do imaginário popular pelos detentores do poder.

Diz Eudoro Macieira de Sousa, em seu texto bastante elucidativo:

As primeiras anotações, os primeiros projetos relacionados a

essa ideia de trabalhar sobre sensações não diretamente subordinadas ao domínio do olho, nasceram em 1970, quando o artista começa a ativar um repertório de manifestações vinculadas a outros níveis sensoriais (a audição, o paladar, o peso), onde já se torna muito claro que a simples percepção visual, a sabedoria do olho passa a um segundo plano. O olhar, por si só, pouco ou nada revela. Nesses trabalhos, a apreensão retiniana deixa de servir como chave única para uma leitura global da obra. O significado desta só se revela ou se totaliza na medida em que pode ser "lido" em novas áreas da percepção sensorial. O esforço do artista se articula, portanto, no sentido de passar uma experiência que não elucida apenas no plano visual.

Os trabalhos pertencentes à série *Blindhotland* também não são apenas jogos de um artista visual que brinca com outras áreas da percepção. São uma séria advertência do quão enganoso pode ser o domínio do olho, ou daquilo que nos fazem ver como real. O real pode estar invisível.

Penso que o conteúdo que nos passa através desses trabalhos está plenamente atual, pois o que vivemos agora com poucas exceções é uma orgia da visualidade, da aparência, tanto na arte, como na comunicação visiva massificada pela TV, jogos eletrônicos, CD-ROM, realidade virtual e todas as facilidades tecnológicas onde imperam os impactos e a imediatez de efeitos sem maiores consequências. Isto é: nada se leva para casa, como bagagem intelectual, como objeto de reflexão.

Mas que fique claro: nada tenho contra o emprego magnífico que vêm fazendo alguns artistas com o vídeo com os meios tecnológicos, e mesmo com formas interativas, os quais podem ser portadores de poéticas próprias e impregnados de conteúdos, e onde há ainda um campo riquíssimo a ser explorado. Ao mesmo tempo, constituem toda uma revolução em termos de linguagem e consequentemente abrem a possibilidade de dizer novas coisas através de novas poéticas.

Mas, ao que parece, o excesso de imagens, pelo menos como

está sendo levado a efeito agora, afoga a reflexão, tornando-nos passivos. Passa um pouco o que no dizer de Gillo Dorfles é "*L'Intervallo Perduto*". Seria a falta desses momentos de penumbra da mente, de um tempo vazio, uma espécie de vadiagem mental, a qual fornece o espaço para que as coisas se sedimentem e adquiram significados.

A sociedade da imagem excessiva se compõe de flashes superpostos e inconsequentes.

Além disso, o culto da aparência faz com que ela se torne de excessiva importância. Sociedades mal formadas e volúveis como a brasileira, por exemplo, vão tomando como padrão somente a questão do aspecto exterior. O valor do aparente.

A reflexão a respeito de quão enganosa pode ser a aparência está presente em toda a série de trabalhos de *Blindhotland*.

Eureka (1970) compreende vários trabalhos que tratam de questões como densidade, peso e que tratam de diferentes formas de burlar a lei de Arquimedes.

52

Um dos primeiros projetos consiste em uma cruz e duas barras de madeira, essas do mesmo tamanho das barras que formam a cruz. Colocadas numa balança alterada, aparentam pesos iguais, enquanto a cruz, em realidade, deveria pesar 5/6 do peso correspondente às barras. Não podemos esquecer que a cruz corresponde ao sinal de "mais", assim como as duas barras paralelas ao sinal de "igual". Um evidente comentário sobre a arbitrariedade.

A grande instalação *Eureka/Blindhotland*, apresentada no MAM do Rio de Janeiro (1975), consiste em um espaço de 300 m², com o chão coberto de feltro e rodeado por uma rede de nylon. No chão, espalhadas, estão cerca de duzentas bolas de borracha aparentemente idênticas, mas com pesos distintos desde poucos gramas até vários quilos. A verdadeira apreensão do significado do trabalho, aliás, de uma beleza plástica inegável, dá-se pelo toque, pelo tato, quando as mãos do espectador manuseiam as bolas ou também quando estas são colocadas

numa balança, desta vez uma balança correta. Aí, a manipulação do objeto, desmascara a percepção aparente do olhar. O olho definitivamente, não é portador de verdades absolutas. A aparência engana. Parece, mas não é.

Isto é a obra: o engano do olho. O artista é um mago que pode e deve superar o mundo da lógica. O aparente nunca é o que parece ser. O virtual (aquilo que vemos) e o real (aquilo que é), raramente coincidem. Creio que esse é o cerne do pensamento que se filtra através da obra de Cildo Meireles.

Reflexões sobre o mago e o artista estão em *Desaparecimentos* (1982), em que são apresentadas duas formas de desaparecimento de um "voile" na sua relação com um bastão de mágico. Na versão do mágico, cinco pedaços do "voile" de mesmo tamanho vão sendo escondidos ao olho e finalmente desaparecem no interior do bastão. A versão do artista é bem mais evidente, pois nada esconde ao olhar. Trata-se de uma redução gradativa do tamanho do "voile", apenas quatro porque o último não existe. Aí está o jogo: a versão do mago, que escamoteia o olho e cria a ilusão é muito mais artística.

Quando ele toma o partido do "público" – voltando à história do menino no cinema –, o trabalho assume uma dimensão de crítica social, seu lado político.

Quando, por outro lado, ele se fixa na "tela", as questões são aquelas concernentes à própria arte, tratam do engano, da aparência, do oculto, das distorções anamórficas, ou mesmo citações da História da Arte.

Mas, principalmente nos trabalhos da série *Blindhotland*, a questão do engano da aparência não é ironia intelectual ou comentário estético, mas é uma denúncia ética. O artista não sorri. Ao contrário, se torna grave ao constatar a arbitrariedade dos pesos e medidas, metáforas de uma sociedade que considera injusta, opressora e enganosa; que tem como alicerce o engodo e o simulacro.

Outro desenvolvimento da *B.H.L.* trata-se de duas gravações:

a primeira feita captando os sons da caída de pesos de igual tamanho a partir de distintas alturas e à mesma distância do microfone. A segunda é uma gravação onde pesos de tamanhos diversos são lançados de diferentes alturas e a distintas distâncias do microfone. Trata-se de um sistema de identificação de fenômenos por outro órgão de percepção, fundamental para o universo dos não videntes: o ouvido. Ao mesmo tempo, um exercício para os videntes em outras formas de percepção do mundo circundante.

MEBS/CARAXIA (1970-71) também explora o mundo do som e de certa forma se vincula a *B.H.L.* Aí se processa uma gravação com um oscilador de frequência. O resultado, segundo o autor, é o de "esculturas sonoras".

MEBS tenta pelo som reproduzir a ideia de uma fita de Moebius, enquanto *CARAXIA* é uma simbiose formal e auditiva entre caracol e galáxia.

54

O problema do índio colonizado aparece no disco e na série de diapositivos que formam o trabalho *Sal sem Carne* (1975), mostrado na Bienal de Veneza de 1976. Há um lado quase redentor da questão do gueto baseada no conhecimento. O opressor só conhece a sua vontade, enquanto que o oprimido conhece a sua e a do opressor, e isso, segundo o autor, poderá ser uma força inversora da situação, possibilitando a recuperação da harmonia.

O tema indígena, numa revisão histórica dos tempos coloniais de opressão/destruição é retomado bem mais tarde (1987), no vigoroso trabalho, *Missão, Missões, ou Como Construir Catedrais*, violenta crítica aos interesses comuns entre Igreja e Estado, como exploradores do território e povo americanos.

Casos de Sacos (1976), mostrado na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, é um quase um trabalho de "*Arte Povera*", no emprego dos materiais: sacos de papel de diferentes tamanhos, cuja capacidade varia entre 1/2 kg até 10 kg. Doze sacos colocados suspensos em cordões e presos com prendedores de

roupa, fazem um jogo de ocultações de seus variáveis conteúdos. Sempre em número de seis, a saber: ½ kg, 1 kg, 2 kg, 3 kg, 5 kg e 10 kg, os sacos são colocados um dentro de outro, mas variando sempre a ordem. Jamais o olho poderá desvendar a realidade contida dentro do último, aquele que é visto e que contém todos os outros. O trabalho, escondendo sua verdade, nos torna cegos.

Conhecer pode ser destruir (1976) aborda a questão da aparência sob outro ponto de vista.

Às vezes, é produtivo não dissecar o que de secreto existe em cada obra. Uma dose de hermetismo é absolutamente necessária. Nessa obra, textos (em geral sobre arte), são escritos em um papel, dobrados e em um furo que atravessa o papel dobrado é colocado um cadeado, que também aprisiona sua própria chave.

A elucidação (demasiada luz) pode ser a destruição do conteúdo poético. Defesa do território da obscuridade, da penumbra, como cúmplice do ato criador.

O trabalho *Tres Sonidos* (1977) é formado por dois pares de luvas de borracha fixados sobre quatro folhas de lixa d'água, duas de lixa fina e duas de lixa grossa. O exercício sonoro é esfregar as mãos com as luvas e com as lixas. O atrito entre essas dará três tipos de sons: lixa fina com lixa fina; lixa fina com lixa grossa; e lixa grossa com lixa grossa. Estamos em pleno território da audição.

A teia que se tece nas entrelinhas de alguns trabalhos de Cildo Meireles, dá lugar a um jogo de interpretação que envolve a linguística e as imagens e seu possível valor simbólico.

Um bom exemplo é *Sermão da Montanha: Fiat-Lux*, interessante de ser analisado.

Cento e vinte e seis mil caixas de fósforos, em pacotes empilhados, sobre um chão de lixa, formam um grande bloco, mais a presença de atores, que são os seus guardiões. A obra é extremamente explosiva em seu potencial incendiário. As bem-aven-

turanças são transcritas em espelhos colocadas nas paredes que circundam a instalação.

O trabalho nos fala do poder e da opressão, mas também da subversão. Nada mais "subversivo" que o início do Sermão da Montanha, onde soam promessas de que cada um terá o que merece.

As bem-aventuranças são um discurso subversivo porque prometem nada mais do que a justiça. E esta é cega, e em sua cegueira visionária e imparcial, conseguirá explodir a força arbitrária do opressor.

Mas há um pouco mais: um jogo entre palavras e imagens significantes e significados. *Fiat-Lux* é também o nome da fábrica dos fósforos utilizados e a marca chama-se *Olho*.

De novo, esta união perfeita espectador-tela, significados e jogos de linguagem, ética e estética, abraçados em um perfeito ato de união.

56

Mas, acima de tudo, estamos diante de um discurso político. Na época, um retrato recente das situações opressoras da América Latina em geral, e do Brasil, em particular. Daí as dificuldades que esse trabalho teve para ser mostrado em subseqüentes tentativas. Foi finalmente mostrado na Bienal de Medellín, de 1980.

Estajo de Geometria (neutralização por oposição/e ou adição) (1977-79) é um trabalho que anula as funções de determinados instrumentos. Não é de esquecer que dizemos que uma faca que não corta está "cega". Pois é "cegar" alguns objetos é o que o artista faz, até diria, com requintes de crueldade.*

Duas facas (dessas de açougueiro de cortar ossos) são fundidas pelo lado de corte das lâminas.

Um grande número de lâminas de barbear são coladas num bloco compacto e dois pregos fundidos pelas pontas. Estão colocados num estajo como objetos preciosos. O que na realidade esse trabalho faz é definir o objeto artístico e reafirmar a sua condição de objeto valioso, no entanto inútil.

O olho exclusivamente utilitário, isto é, que utiliza só suas capacidades fisiológicas, não é o órgão mais apropriado para a leitura tanto da realidade como da obra de arte.

Nem só do utilitário vive o homem. Nem só de luz vive o olhar.

*Em sânscrito, há uma palavra, *têyas*, que tem entre outros significados: o fio de um instrumento cortante e também, fogo, brilho, luz, brasa, calor (*Símbolos de Transformación*, C. G. Jung). Essa associação, fio-luz, torna de certa forma em uma lógica poética, que "cegar" seja ao mesmo tempo tirar o fio e privar de luz.

Nota (2021): Lembro que o texto foi escrito há 24 anos, e nessa época o telefone celular ainda não dominava como hoje o faz de maneira absoluta, o mundo da imagem e de sua transmissão imediata, sem limites, a qualquer ponto do planeta.

WALTERCIO CALDAS (Rio de Janeiro, 1947)

Aparelhos é o título do livro publicado pela GBM, em 1979, com texto de Ronaldo Brito focalizando o trabalho de uma década de Waltercio Caldas Jr. O título leva a algumas reflexões. Em definição de dicionário, aparelho é um conjunto de mecanismos de finalidade específica, numa máquina, num engenho, ou mesmo no corpo humano, o conjunto de órgãos que cumprem determinada função.

Ao titular *Aparelhos* o livro que reúne sua obra dessa época, Waltercio Caldas faz um jogo com o espectador, já que o aparelho, ao ser funcional seria o oposto ao objeto artístico, que é uma forma de representação, uma imagem, um artifício, nunca utilitário.

Mas serão talvez outras as funções dos *Aparelhos* de Waltercio, aquelas que obrigam o espectador a pensar. Poderíamos dizer que se tratam de "aparelhos de reflexão".

As obras resistem à primeira vista a uma análise específica que imediatamente esclareça a significativa relação de seus elementos. Mas, ao mesmo tempo, percebemos que essa resistência é claramente intencional. Escamotear a percepção imediata pelo olho é parte constitutiva desses trabalhos.

Na obra *Convite ao Raciocínio*, de 1978, onde um tubo de ferro atravessa um casco de tartaruga, o que vemos?

Um objeto natural, índice da vida de um animal, porque importante parte de seu corpo, sua casca, seu invólucro, continente agora vazio de conteúdo, do que teria sido o corpo orgânico da tartaruga e em lugar deste temos um produto industrial, com a

função específica de dar passagem geralmente a algum líquido, mas que, tal qual o casco, está vazio, desfuncionado, inservível.

O que vemos, afinal?

Um conjunto de dois elementos, de dois invólucros, um orgânico e natural, outro artificial e criado pelo homem, mas ambos ociosos, vazios, sem conteúdo.

A questão do enigma é latente nos dois objetos componentes do Convite ao Raciocínio. Não há dúvida que há algo secreto nesses continentes vazios. Mas eles não são portadores de um segredo.

E a intenção secreta não pode ser revelada porque é desconhecida, até pelo próprio autor.

A relação entre esses dois objetos espera o sopro interpretativo do espectador. É um *assemblage* que busca um significado a lhe ser atribuído. Sentimo-nos aí no território do enigma. E buscamos a decifração. Mas há um momento em que se assoma o sorriso irônico do autor. Nos damos conta de que estamos diante de um simulacro de enigma, não em busca de sua decifração, mas do desmascaramento de que é apenas um simulacro.

Essa espécie de jogo com o espectador é uma constante na obra de W. Caldas. A obra existe no próprio âmago de sua desconstrução. E esta se processa em um território não retiniano, mas sim no mental, pelo poder do raciocínio. Não importa em absoluto o impacto visual, que aliás em W. Caldas é sempre de uma unidade impecável. Mas essa "esteticidade" é apenas ilusória. Não é arte para o olho, desfrute retiniano. Ao contrário, é fechando os olhos e refletindo sobre o que está escondido para o olho, é nesse ponto cego, que começamos a vislumbrar esse "convite ao raciocínio" que domina toda a obra e a evolução do trabalho do artista.

A publicação da FUNARTE, o *Manual da Ciência Popular*, joga desde a capa com a questão ilusória da imagem. Este não é um livro que reproduz obras. O livro é a obra. Ao utilizar a imagem como um objeto autossuficiente, ele entra num terreno parado-

xal: as imagens existem porque são fotos de objetos de uso cotidiano, mas ao mesmo tempo são mais do que reproduções de um conjunto de objetos que existem e se relacionam no mundo, porque são as imagens que se independentizam de seus referentes reais e começam a viver por força própria. E são, por isso mesmo nada mais do que imagens. E como diz o artista, "arte é isto".

As obras-imagens de W. Caldas dissecam, com sua pulcra assepsia, vários componentes do ato artístico como o ilusionismo, o engano do olhar, o poder da palavra, a cópia, a repetição, o reflexo, a multiplicação do espaço, a suspensão do tempo, a importância da escala, e especialmente a valorização do vazio como elemento constitutivo da obra. E nesta exploração, o artista chega a requintes de perversidade na análise dos elementos que traçam os limites das possibilidades do fazer artístico.

Esses limites são abordados no texto de Ronaldo Brito. Diz ele:

60

O que é arte e o que não é, quando é e quando deixa de ser, como pode sê-lo, são essas as questões. (...) O seu espaço é portanto a iminência do vazio, os limites, o que está entre, as linhas que existem enquanto processo de demarcação de regiões diferentes. É sobre essas linhas que atua captando a tensão circundante. E o trabalho não é senão essas linhas.

O trabalho *Sem Título*, de 1975, apresenta um gancho na parede, um quadrado de cartão quase negro, medindo 50 cm X 50 cm, com dois ilhoses e um pequeno círculo demarcando o centro.

O quadrado está suspenso por um cordão que passa pelos ilhoses e está pendurado na parede. É um suporte, tão vazio como o tubo de ferro e o casco da tartaruga da obra posterior, *Convite ao Raciocínio*, já comentada anteriormente.

Aí também o espectador sofre um desafio. O olhar não lhe ajuda porque não há nada para ver no quadro, a não ser a superfície anódina do cartão e o círculo em seu centro.

É um espaço cego com um "olho velado", também cego, mero continente, superfície que a nada alude e que nada sugere, um vazio a ser preenchido pelo nosso imaginário. Um jogo para não videntes, pois não há nada para o olho. Questão já levantada anteriormente na obra que alude claramente a essa questão e cujo título é *Você é cego* (1972), e onde solenemente se apresenta um pequeno quadro todo negro, com moldura, sobre um cavalete e duplo pedestal, também negros.

O título é visto numa pequena placa dourada presa ao pedestal.

O trabalho é uma séria provocação ao espectador; ao mesmo tempo, esse pequeno objeto tão reconhecível em sua forma como continente da obra de arte, mais especificamente o mais tradicional suporte da pintura, é representado com toda a pompa, mas continuando a ser apenas e somente o suporte e nada mais. Mas a provocação consiste em devolver ao espectador essa sua qualidade de vazio, acusando-o de uma incapacidade de "ver".

61

À primeira vista, e numa leitura mais superficial, podemos crer que é um trabalho que nos diz: "aprenda a observar, a ver". Mas não me parece que o artista esteja preocupado em traçar os critérios de uma "moral" da arte ou ética do ver. Mais no fundo parece-nos que a intenção maior é a de criar um desconcerto, uma situação incômoda, desacomodar o hábito de uma fácil leitura literária, criar propositadamente o desconforto, a incerteza, a inquietação, mais efetiva certamente para a reflexão do que um fácil didatismo. Provocando essa desestabilização o artista se diverte colocando o sujeito em uma "corda bamba" (expressão utilizada por Ronaldo Brito), vendo se este cairá ou reencontrará o equilíbrio.

Essa inquietação é provocada por outros trabalhos, como *Binóculos*, neste caso sobre a questão do olhar provocador. A figura "diabólica", de dentro do quadro observa o espectador distante, usando binóculos. Nessa inversão de papéis, o obje-

to observado torna-se o observador. É uma tentativa irônica de aproximar a obra ao espectador, via um personagem e um instrumento óptico, ambos virtuais. Cria-se um desconforto, uma subversão da ordem na relação obra-fruidor. O fato de que o "observador" seja uma imagem não nos impede de sentirmo-nos incômodos na situação de objeto observado. A diversão do artista é prever nossa inquietação por esse desconforto. Ao mesmo tempo esta obra é uma manifesta apologia do poder da imagem. E "arte é isto".

Na verdade, pelo menos boa parte da produção de Waltercio Caldas não é essencialmente a de objetos de arte como tal, mas sim a produção de obras reflexivas, espécie de ensaios sobre o fazer e fruição do produto artístico.

A primeira imagem do *Manual da Ciência Popular* é bastante instigante. Não só pela foto que mostra uma bola de pingue-pongue ampliada, com um visível ponto preto em sua superfície, como pelo título e uma pequena explicação que mostra um frasco de mertiolato incolor, uma seringa com uma agulha hipodérmica. O título é: A Imagem é Cega; e o texto explicativo: "aplicação de mertiolato incolor, com agulha hipodérmica no interior de uma bola de pingue-pongue".

O fato de injetar um líquido incolor dentro de uma bola de pingue-pongue é certamente uma ação nonsense, à primeira vista.

Que acontece então, na verdade?

Esse gesto essencialmente artístico, inútil, mas também invisível, nos fala do engano do olho.

O olhar não desvenda a realidade. Em *A Imagem é Cega* há novamente, como em outros casos, uma inversão dos termos. A imagem normalmente está e existe para ser vista, sendo sempre uma espécie de revelação ao órgão visivo, exterior à imagem. A capacidade de ver ou não ver não é um atributo da imagem, mas daquele que olha. Acontece aqui uma "inversão" como no trabalho *Binóculos*, onde observador é observado pela imagem. Só que aqui ela não o observa, e mais: nega-se a revelar os segre-

dos que oculta. Mais do que uma inversão, ela é uma negação. Ela não é cega, mas nos torna cegos, pois não nos deixa ver o líquido interno, seu segredo escondido na bola de pingue-pongue. Mas o trabalho insiste em revelar o conteúdo em forma de explicação verbal, como prova da insuficiência da capacidade de decifração da mensagem na mera relação entre olho e imagem.

Na obra *Anti-Sonhos* (1975), mostra o interesse do artista pela questão dos instrumentos ópticos como extensões do olho.

Um estojo contém duas lupas de diferentes tamanhos, com o título gravado numa placa de metal.

Este trabalho nega a acuidade visual como fenômeno indispensável à percepção sensível como fator da criação poética, metáfora do sonho.

Auxiliar do olho, a lente aperfeiçoa a visão, mostra detalhes, amplia partes invisíveis a olho nu, desvenda o objeto de observação, disseca sua realidade e torna-se olho excessivo e obsessivo na apreensão da realidade.

A crítica é feita pela inscrição-título *Anti-Sonhos*, sinônimo de realidade. Arte, sendo fantasia, sonho, ilusão, mentira, sendo o antissonho a visão ampliada da realidade e consequente frustração do sonho.

A clarificação da visão possibilitada pela lente e a precisão de detalhes, frustra as possibilidades do imaginário, corrói os alicerces da fantasia, que precisa voar em liberdade, dentro de contornos imprecisos, pouco claros, numa certa obscuridade. A *nigredo* alquímica, própria para a criação.

O imaginário se desenvolve na penumbra. A clareza excessiva mata o imaginário. As divagações da visão interna, as possibilidades do isto ou do aquilo não convivem com a elucidação da luz em demasia.

Anti-Sonhos faz a apologia da sombra, da penumbra, do território do invisível, onde o olho, que não vê tão claramente, torna-se visionário.

O trabalho *Água, Cálices, Espelhos* (1975) lida com a questão

da transparência, reflexo e seus efeitos.

Uma taça com água está colocada sobre um pequeno espelho quadrado colocado horizontalmente. Outro espelho maior e vertical está colocado atrás. Os dois espelhos, em moldura metálica. Essa situação dá início a um jogo de reflexos. A imagem da taça é refletida no espelho horizontal, de cabeça para baixo, e também aparece no espelho frontal na posição correta. Mas há também uma terceira imagem que é o reflexo de cabeça para baixo da segunda imagem refletida no pequeno espelho refletido dentro do espelho maior.

Não posso deixar de associar essa situação com a obra de Velázquez, *Las Meninas*, analisada no brilhante texto de Michel Foucault, no início de *As Palavras e as Coisas*. Ambas as obras lidam com a questão da virtualidade.

64

A transparência do copo e as distorções das imagens provocadas pela água e refletidas no espelho são essencialmente diferentes do que seriam o reflexo de um objeto qualquer, cuja imagem seria um "espelho" da realidade, somente que invertida.

O reflexo do copo nos espelhos e o reflexo do reflexo no segundo espelho só existem como imagem, isto é, são pura virtualidade, em primeira e em segunda geração. Não são sequer a virtualidade de que se reveste a representação, como na pintura, por exemplo. São virtualidade mutável, pelo deslocamento do espectador e pelas metamorfoses da incidência da luz na transparência da água e dos copos. Mas ao mesmo tempo, são uma virtualidade que assume sua autonomia.

No quadro de Velázquez, a representação se liberta do objeto e conquista sua liberdade como representação. Ela se substantiva substituindo o referente real. E é somente representação e como tal é também virtual, pois a virtualidade é uma qualidade da representação.

Na obra de W. Caldas não é a representação livre em sua autonomia que se independentiza. Mas é a representação como substantivo que desaparece. Resta somente a qualidade da

desaparecida representação, apenas o adjetivo: o virtual. Mas paradoxalmente, o adjetivo se substantiva e a "virtualidade" se reverte em objeto de arte. E há mais: o artista nos faz penetrar através dos reflexos, num mundo mais profundo que apenas o universo do olhar: o da reflexão sobre questões da representação.

Desse imaginário fértil que é o de W. Caldas surge, em 1980, *Ping-Ping*, um jogo de pingue-pongue para cegos. Tocando as raias do paradoxo, nesse jogo o campo de acerto é mais restrito, todavia, do que em um jogo verdadeiro, pois trata-se de um furo por onde deverá passar a bola, para atingir a mesa, colocada verticalmente, como um quadro na parede (alusão à pintura?).

Há também um par de óculos escuros e uma raquete, suspensos do teto.

Com a apropriação poética desses elementos, está implícita talvez a metáfora do artista – um pouco como um cego – que acerta não no visível, mas no invisível. O trabalho, como várias outras obras do artista, anteriores e posteriores, tem um amplo leque de abrangência. Assim, evidentemente não se trata só disso, mas é certo que esse "jogo para cegos" atinge o âmago da ideia que anima este ensaio, isto é, a da criação artística como a cegueira visionária, reencarnação do mito de Tirésias.

BIBLIOGRAFIA

LYGIA CLARK

Livros:

AMARAL, Aracy. **Projeto Construtivo na Arte Brasileira**. MEC-Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

CLARK, Lygia et alii. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PECCININI, Daisy Valle Machado. **Objeto na Arte Brasil Anos 60**. São Paulo: Fundação Alvaros Penteado, 1978.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra - Trajeto**. São Paulo: Edusp, 1992.

HÉLIO OITICICA

Livros:

AMARAL, Aracy. **Projeto Construtivo na Arte Brasileira**. MEC-Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

MORAES, Frederico. **A Crise da Hora Atual**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

Catálogos:

Ciclo de Exposições sobre Arte No Rio de Janeiro

1. **Neo-concretismo/1959-1961.** Galeria do Banerj, Rio de Janeiro, 1984. Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, 1985.
 2. **Grupo Frente/1954-1956.**
 3. **I Exposição Nacional de Arte Abstrata. Hotel Quitandinha/1953.** Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Banerj, 1984.
 4. **Opinião 65.** Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Banerj, 1985
- Hélio Oiticica.** Londres: Whitechapel Gallery, 1969
- Hélio Oiticica. Mundo-Abrigo.** Rio de Janeiro: 110 Arte Contemporânea, 1989.
- Hélio Oiticica.** Witte de Witt, Rotterdam, Jeu de Paume, Paris, Fundación A. Tàpies, Barcelona, 1992. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa e Walker Arte Center, Minneapolis, 1993.

ANTONIO DIAS

Livros:

- CANONGIA, Lúcia. Quase Cinema, Cinema de Artista no Brasil, 1970/80.** Rio de Janeiro: Funarte, 1981
- DUARTE, Paulo Sérgio. Antonio Dias.** Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- DUARTE, Paulo Sérgio et alii. Antonio Dias, Arbeiten, 1967-1994.** Cantz, Darmstadt, 1994.
- SPROCATTO, Sandro. Antonio Dias.** Verlag Beatrix Willem Le-
onberg. Ditzingen, 1983.

CILDO MEIRELES

Livros:

- BRITO, Ronaldo e MACIEIRA DE SOUZA, Eudoro Augusto. Cildo**

Meireles. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

Catálogo:

Cildo Meireles, IVAM, Centre del Carme, Valencia, 1995.

WALTERCIO CALDAS

Livros:

BRITO, Ronaldo. **Waltercio Caldas JR. "Aparelhos"**. Rio de Janeiro: GBM, 1979.

CALDAS, Waltercio. **Manual da Ciência Popular**. Texto: Paulo Venâncio Filho. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Catálogos:

Waltercio Caldas. Desenhos. Rio de Janeiro: 110 Arte Contemporânea, 1990.

Waltercio Caldas. Skulpturen en Tekeningen, Kunststichting-Ka-naal – Art Foundation, Kortrijk, 1991.

Waltercio Caldas. Textos de Ilse Kuijken, Paulo Sérgio Duarte, Sonia Salzstein Goldberg. Kassel (Publicado por ocasião da Documenta 9 de Kassel). 1992.

Waltercio Caldas. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1994.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AMARAL, Aracy. **Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoada e o X-Burguer**. São Paulo: Nobel, 1982.

BARDI, P. M. **Profile of New Brazilian Art**. Rio de Janeiro: Kosmos, 1970.

BORGES, Jorge Luis. **Elogio de la Sombra**. Buenos Aires: Emecé, 1969.

- BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- CASTILHO, Antonio Feliciano de. **As Metamorfoses**, de Públio Ovídio Nasão. Lisboa: [s.n.], 1841. Livro III, p. 316-338.
- ECO, Umberto. **A Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- EHRENZWEIG, Anton. **A Ordem Oculta da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1969.
- ELIOT, T. S. **Poesia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- JUNG, C. G. **Psychologie et Alchimie**. Paris: Buchet/Chastel, 1970.
- JUNG, C. G. **Símbolos de Transformación**. Buenos Aires: Paidós, 1962.
- MERLEAU-PONTY, M. **O VISÍVEL E O INVISÍVEL**. São Paulo: Perspectiva, 1964.
- OVÍDIO. **Metamorfosis**. Barcelona: Planeta, 1990.

Organização e Produção

Fernanda Porto Campos

Textos

Vera Chaves Barcellos

Revisão de Texto

Henrique Guerra

Fotografia

Vera Chaves Barcellos

Projeto Gráfico

Camila Pereira

Diagramação

Camila Pereira

**FUNDAÇÃO VERA CHAVES
BARCELLOS****Diretora Presidente**

Vera Chaves Barcellos

**Presidente Conselho
Deliberativo**

Patricio Farías

Diretora Cultural

Neiva Bohns

Diretor Administrativo

Carlos Renato Hees

**Coordenação de Projetos
e Produção**

Fernanda Porto Campos

Assistente de Comunicação

Camila Pereira

Coordenação Educativa

Margarita Kremer

Reserva Técnica - Acervo

Fernanda Porto Campos

Marília de Oliveira Frozza

**Centro de Documentação
e Pesquisa**

Yuri Flores Machado

CONSELHOS**Conselho Deliberativo**

Ana Maria Albani de Carvalho

Aginaldo Farias

Eduardo Veras

Elaine Tedesco

Fáride Costa Pereira

Flávio Kiefer

Leopoldo Plentz

Patricio Farías (presidente)

Paulo Silveira

Conselho Fiscal

Marlies Ritter

Jorge Ritter

Pedro Chaves Barcellos Filho

Esta publicação teve o projeto gráfico desenvolvido pela Fundação Vera Chaves Barcellos e utiliza a fonte Blender Pro sobre papel Polen Bold 90g. 300 unidades foram impressas pela gráfica Ideograf em agosto de 2021.

Acompanha este livro um fac-símile de um cartão-postal do Rio de Janeiro, enviado por Hédio Oiticica à autora, em 28 de agosto de 1978.



BRASIL TURÍSTICO
06 - RIO DE JANEIRO - RJ
Vista noturna

ho → 28 ag. 7.
rio
CG

→ VERA

recebi sua carta desde
Abil → eu nat estava
mais em New York (vim
dia 13 fevereiro último
para o Rio) e só agora
descobri seu endereço
pela RUTNA VATER
ela me falou sobre
o q vocês fazem por
ai e gostaria q você
me escrevesse — meu
endereço é

HELIO BITTICA
R. CARLOS GOMES 99/302
22440 Rio de Janeiro

RPC

estarei o tempo todo
no Rio exceto na
semana de 10 a 19 de
setembro q estarei em
São Paulo na casa da
RUTNA VATER (para
o festival de JAZZ 1)

→ O Rio está ofício para
produzir (estou fazendo
~~maquetes~~ para o PARQUE
ECOLÓGICO DO TIETÊ em
S. PAULO): estou no início
de tudo: MARCO ZERO e
creio q só agora começo a
consolidar algo realmente
importante (dentro os
bônus veios q começo a
seguir albertos durante
estes últimos 18 anos)

um almanaque
— LEBRON } telefone:
267-6012

mercator • impresso no Brasil - gráficos brunner Ltda. - c.p. 21.009 - São Paulo - reprodução proibida



EDITAL
CRIAÇÃO E FORMAÇÃO
DIVERSIDADE DAS
CULTURAS



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
MINISTÉRIO DO TURISMO



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL

