





Inês de Araujo
série medusas, 2007/2011
grafite sobre papel

Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)

Ana Mannarino

Coelho, Frederico. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2010. 292 páginas.

Entre 1971 e 1978, quando residia em Manhattan, Hélio Oiticica produziu uma série de escritos para um livro que foi por ele planejado e replanejado incessantemente e que nunca chegou a ser publicado. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*, de Frederico Coelho, é sobre esses escritos, resultado de pesquisa que se tornou possível graças à recente divulgação dos arquivos do artista. Desenvolvido originalmente como pesquisa de tese de doutorado no Departamento de Letras da PUC-Rio, o trabalho traz importante contribuição para a compreensão da produção textual de Oiticica, tanto por se concentrar em recorte pouco estudado da obra do artista como pelo viés literário com que se aproxima dessa produção. O que está em questão, no livro, não é o conhecido trabalho textual de Oiticica no campo das artes plásticas – críticas, ensaios, manifestos. É outro tipo de produção, cujo fim último não está em prática exterior a ela, mas sim na experimentação da própria linguagem escrita. Sem, contudo, perder a sensibilidade para sua obra plástica – com a qual os referidos textos mantêm forte coerência de pensamento, procedimentos e abordagens – o livro é, sobretudo, aporte para pensar a totalidade da obra desse importante artista, que se revela ainda mais multifacetada.

O autor argumenta que não foi por falta de possibilidades materiais que o projeto de Oiticica nunca chegou a tornar-se obra acabada, mas sim pelo desejo de manter sempre vivo o processo criativo, o quase diário acréscimo de novos textos e frag-

mentos de textos, o projeto sempre em transformação e reformulação – processo que um objeto finalizado interromperia e não seria jamais capaz de transmitir. Assim, a condição de irrealizável é inerente a esse projeto, cuja contradição consiste em pensar a forma livro pelo expediente de distender seus limites, a ponto de torná-la inviável. O livro de Oiticica é alinhado pelo autor a uma tradição de livros irrealizáveis, ou livros limítrofes, como a *Caixa Verde* de Duchamp e o *Livro* de Mallarmé.

Coelho destaca a relação orgânica dos escritos (e do projeto de publicação que eles motivaram) com a obra plástica de Hélio Oiticica: “Pensar na feitura dessa publicação é pensar na própria prática artística de Oiticica. Mais: é pensar em sua própria concepção de vida-obra.” Nesse sentido, é interessante a abordagem que faz do texto de Oiticica pela ideia de espaço: a não linearidade e a circularidade de seus escritos tornam o livro um espaço sempre em aberto, incompleto e dependente do outro para ganhar corpo e fazê-lo existir. A escrita labiríntica, de fricção de corpos – palavras-corpos – é parte da prática experimental que caracteriza sua incursão artística.

Se a escrita de Oiticica é sobretudo ‘processo’, Coelho adota a estratégia de refazer alguns passos desse processo, dividindo-o em três momentos principais que resultam nos capítulos *Ler*, *Escrever* e *O livro*. Momentos que, em realidade, se imiscuem e se interpenetram na obra de Oiticica. Não por acaso, Coelho usa a expressão *lerescrever* para se referir a essa atividade de escrita processual, definida como “pura fruição estética de suas impressões críticas sobre o que lê, ouve e vê”. No capítulo *Ler*, o autor dissecou alguns desses textos, que transitam entre o pessoal e o literário, o diário e o poema, coleção de fragmentos nos quais a circularidade dilui as ideias de começo e de fim, de linearidade. Neles predominam as senten-

ças breves, os procedimentos lúdicos e as frases-síntese, combinando diferentes ritmos de escrita, sempre visando à invenção e à experimentação da linguagem. Partindo da ideia de uma escrita pautada em leituras, de um leitor-escritor e escritor-leitor, busca as referências literárias, diálogos e cartas que compõem o ambiente criativo de Oiticica – etapas reconstituíveis graças ao minucioso arquivo deixado pelo artista, que registrava cada um de seus passos. Coelho dá ênfase ainda à profícua relação de amizade de Oiticica com outros escritores, com cujo trabalho mantinha diálogo que transparece em seus escritos: sobretudo com os irmãos Campos, Waly Salomão e Silvano Santiago.

No capítulo Escrever, somos levados a refletir – pela cuidadosa análise de textos poéticos produzidos pelo artista, alternada com referências a trechos de cartas e de anotações, como por exemplo as que originaram as *Cosmococas* – sobre essa prática cotidiana e que acompanhou Oiticica por toda a sua vida, motor permanente de sua atividade criativa, de quem escreve como quem respira. Para o artista, escrever era fusão entre ideia e ato (ideia-ato), ação completa, materialização do fluxo criativo – e sua escrita totalmente calcada no tempo presente é registro contínuo desse processo, que se situa em espaço de aberturas e ambivalências, de embate com a forma e com os gêneros literários, acima do entendimento narrativo.

Dar vazão ao desejo permanente de escrever levou Oiticica ao projeto sempre em andamento de seu livro, tema do capítulo seguinte do livro de Coelho: Livro. Aqui o autor discorre sobre um objeto cuja forma final não conhecemos. Primeiramente chamado de *Newyorkaises*, cujos capítulos eram blocos-seções que se ligavam aleatoriamente, batizado depois de *Conglomerado* – verdadeiro agrupamento de material escrito, desenhos e fotografias em pastas e arquivos – o “livro” de Oi-

tica é permanente *work in progress*, criação em estado bruto. Guiados por Coelho, passeamos por esse “livro” por meio de referências a ele na correspondência de Oiticica, relatos de projetos, descrições de bonecas, reproduções de manuscritos e de textos datilografados, nos quais transparece a evidente preocupação visual com o texto e com o objeto livro, em processo que, nas palavras do artista, “interessa mais do que resultados palpáveis de coisa acabada”. O livro de Coelho conta ainda com um anexo no qual estão reproduzidas as páginas de uma carta-poema publicada na revista *Pólem* em 1974 (que, juntamente com a seção de Oiticica no almanaque *Navilouca*, de 1972, forma o que há, publicado, de mais próximo ao livro planejado pelo artista), além de manuscritos, cartas e textos datilografados.

Temos, assim, com essa pesquisa, enriquecedora leitura dessa produção cujo caráter eminentemente experimental – que passa pela vontade de abertura, de ampliação de possibilidades, de incorporação do acaso na fruição do ato de ler – a impediu de assumir forma final ou definitiva que fosse publicável. O estudo de Coelho traz à tona o que começou como “escrita secreta” e constrói um dos percursos possíveis para nos acercarmos desse material. Deixa entrever, no entanto, outras possibilidades de caminhos a serem traçados nesse universo, ao tornar público e analisar parte desses textos mantendo-se fiel, contudo, à proposta de abertura a eles inerte. Aproxima-nos de uma escrita de grande potencial visual e literário, cuja compreensão é peça importante no entendimento como um todo da obra desse artista-pensador fundamental para a arte brasileira.

A Série Negra

Gilton Monteiro

A Série Negra, Galeria de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, 29 de março de 2011 a 28 de maio de 2011.

Estreando a nova Galeria de Arte Raquel Arnaud, na cidade de São Paulo, a exposição A Série Negra, do artista carioca Waltercio Caldas, correu até a data de 28 de maio último, propiciando a todos o contato com essa que é uma das mais consistentes produções da arte brasileira contemporânea. O título da exposição advém dos materiais utilizados pelo artista na elaboração de cada uma das peças. Ao todo a mostra é composta por um conjunto de cinco esculturas com os seguintes títulos: *A Paisagem*, *O Som*, *O Mar*, *O Espelho* e *A Máquina*.

Para aqueles já familiarizados com a obra do artista, o elevado grau de sofisticação presente em cada uma das peças não soará estranho. E muito dessa sofisticação pode parecer destoante daquela presente nos trabalhos da década de 1970, por exemplo. No entanto, segundo creio, essas diferenças delineiam outros tipos de desvios operados pela obra em um e outro momento, o que a exposição permitiu, em parte, visualizar. Acontece que talvez essa sofisticação mude de prumo sem que a obra altere ou perca sua qualidade, considerando que a qualidade do trabalho de arte está intrinsecamente relacionada com a distinção das questões por ele levantadas. Vejamos, de modo sucinto, os desvios operados pelo artista entre esses dois momentos de sua carreira.

Se, nos anos 70, cada peça exibiu um despojamento plástico capaz de nos ferir o sentido cacofônico, o olhar culturalmente armado que as aborda, é climatizando essa questão com o próprio modo de inscrição da arte em um ambiente operacionalmente raquítico que o trabalho deverá garantir, com contundência, seu sentido, problematizando-se nas fronteiras do que constitui a cultura material de nossa sociedade. Como exemplo, basta evocarmos as peças que

compuseram o livro *Manual da ciência popular*. Sem adentrarmos os problemas tocantes à reprodução das imagens, evidencia-se, em uma única mão, o modo pelo qual cada dispositivo surge, ali, acionando de forma provocativa a atenção do público, valendo-se do inusitado para converter a estranheza em afirmação – a arte é isso! –, produzindo seu sentido a par e passo dos processos de inserção e veiculação da obra na sociedade.

Já na Série Negra é notória a maneira como o emprego da técnica, o modo como agencia os materiais, como os reivindica e os articula, dando aspecto a suas esculturas, passam longe da suspeita de seu estatuto de arte, conspirando outro modo de restituição de nosso sentido ao grau zero. É assim que as estratégias anteriores, conduzidas pela provocação cética da possibilidade da arte, cederão agora a outro método de operação, em que a energia plástica das esculturas será empregada não com vistas a engendrar o inusitado, mas sim buscando garantir a produção da presença dessa situação incômoda a nossa cultura: o desconhecido.

Não se trata, por isso, de considerar a fragilidade com que se tece nossa rede de nexos causais, visando apreender e dar sentido ao que se apresenta diante aos olhos. De Descartes à filosofia analítica essa incerteza foi central no pensamento ocidental. E, no tocante à arte, Picasso, Duchamp e Warhol souberam, cada qual a sua maneira, questioná-la e atualizá-la.

Em todo caso, o que mais espanta ao longo da produção de Waltercio é a maneira como o arrojo plástico de cada trabalho elimina toda espécie de ruído visual, para garantir com precisão o efeito a ser cumprido pela obra. Ali, na mostra, cada escultura se rende a sua própria aparência; cada peça aciona um instante *inaugural* que se impõe pela presença irreduzível que irradia. Nesse sentido, a obra garante sua contemporaneidade: sem resolver a questão, ela reinveste e materializa o problema de seu modo de inscrição no debate histórico da cultura, sem recorrer ao autoquestionamento de seu lugar entre as esferas da *doxa* e da ciência.

Entre outras coisas, é isto que evidencia o estatuto plástico da obra de Waltercio Caldas: sua obra cumpre o que compete à arte, na atualidade: encontra para si um modo de vigência que nunca se resolve, senão pelos termos os quais ela mesma define, expondo a seu modo, de forma sempre contundente e até otimista, e para além de parafernâncias conceituais restritas, o caminho único com que qualifica a plástica contemporânea.

A constelação Didi-Huberman ou instruções para construir uma máquina de guerra visual

Hernán Ulm

Didi-Huberman, Georges. *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire 2*. Paris: Editions de Minuit, 2010.

Em época na qual toda crítica da violência passa fatalmente por uma crítica das imagens – essas imagens daqui para a frente acopladas às armas, essas ‘imagens-armas’ –, é necessário contestar o que Gilles Deleuze, falando justamente sobre respostas a serem encontradas ao contexto opressivo das sociedades de controle, chamava de “máquinas de guerra”.

Georges Didi-Huberman

As imagens chegam a seu “momento de verdade”, se fazem “legíveis”, quando encontram um presente que as interroga e que é por elas interrogado. Seu “momento de verdade” ocorre no perigoso instante em que aparece com um raio. Devemos estar atentos a esse raio. Não para o capturar, mas para ver o que esse breve momento de luz torna visível. Porque o que das imagens se faz visível no frágil momento de sua verdade, o que se torna visível nesse breve

instante de fugacidade, é a condição de sua temporalidade. Sua anacronia, sua força para ressurgir onde menos as esperamos. Ali onde tudo se desordena e vacila o horizonte no qual nosso olho vê. Diante das imagens estamos diante do tempo, afirma Didi-Huberman em *Devant le temps*. Estamos agora, como ele sustenta, diante das imagens do tempo sofrido (e isso talvez só seja possível porque estamos hoje submersos nas crueldades de um tempo sofrido). Porém esse tempo que revela o que deveria ser esquecido, esse tempo anacrônico que rompe e suspende as sucessões cronológicas em que já não “vemos o que nos olha”, esse instante no qual o presente se encontra com o passado, suspendendo o que nos permite ver, exige que nas imagens, e através delas, possamos desvelar a lógica de seu funcionamento, o procedimento de sua fabricação. Esse instante no qual se revela a cegueira que escurece a utopia da imagem pura e total exige a construção de uma máquina de guerra, uma máquina de guerra visual, que não só nos proteja, mas também se desloque entre imagens estereotipadas, constituidoras do horizonte invisível no qual nossa visão é vendada. Se os aparatos do Estado instituíram as imagens como armas, as imagens-armas, se a guerra é antes de tudo uma guerra de imagens, é necessário apropriar-se desses procedimentos com os quais as sociedades de controle impuseram sua mira sobre a natureza, para as deslocar, desarmar, fragmentar, assim como as crianças quebram seus brinquedos e encontram, entre pedaços e ilusões, o segredo de sua curiosa metafísica. É necessário desarmar os aparatos do Estado (e hoje esses aparatos são dispositivos de fabricação do visível) para encontrar no centro esquivo de seus movimentos a chave com a qual nos liberamos da fascinação que petrifica nosso pensamento.

Trata-se de uma montagem, de uma remontagem, de uma exegese constante (exegese no sentido que Didi-Huberman já revelava em seu estudo

sobre Fra Angélico, disposta em relação àquilo que não estava, ou seja, o estabelecimento de uma relação até então inexistente). Não se trata aqui de dizer a verdade última em torno do que é uma imagem, mas de questionar com o que elas se articulam, para que servem, qual é seu sentido, qual é seu valor, como nelas e a partir delas se constrói o visível e se oculta o que o fez possível. Operação exegética que se mantém sempre aberta e se multiplica nas possíveis relações que a remontagem pode fazer aparecer.

Nessa tentativa constante de criar armas de combate contra um estado de coisas que se impõe como necessário, em *Remontages du temps subi*, Didi Huberman enfrenta agora (na verdade outra vez, já que também o fez em *Images malgré tout*) o horror da guerra e sua inscrição, por meio de um exercício de remontagem, com essas inscrições do sofrimento que não deixam de assediá-lo o olho da história (de nossa história), partindo das obras de Samuel Fuller, Harum Farocki, Agustí Centelles e Christian Boltanski, para ensaiar (há no texto amplo elogio do ensaio a partir do modo como Adorno escrevia) formas possíveis da “legibilidade” que extraem o momento da verdade dessas imagens do tempo sofrido. *Remontages du temps subi* propõe por isso aposta tanto epistemológica como ética e política. Um gesto que persiste na obra de Didi-Huberman e a atravessa a todo momento, bem como nas obras em que ele se dispõe a trabalhar.

Nos filmes de Fuller, em suas tentativas de montar e remontar seus documentários sobre o momento esquivo e fugaz da liberação dos campos; nos ensaios fílmicos de Farocki tratando de revelar nas imagens técnicas a lógica que as anima; na obra de Centelles revelando na imagem do outro aquilo que ele sofre a nossos olhos; na obra de Boltanski nos confrontando com a gratuidade de um jogo que nos posiciona de cara para a sombra da morte.

Por que retornar a essas imagens? Ou, melhor, por que essas imagens retornam? Por que outra vez a imperiosa necessidade de pensar o que, com tanto empenho, nos força a esquecer? Por que se voltar para o sofrimento que com tanto trabalho evitamos tornar a ver? Por que essa necessidade de nova exegese, de nova remontagem? Talvez porque a lógica das imagens técnicas, como assinala Didi-Huberman – remetendo-se dessa vez a Friedrich Kittler e a Vilém Flusser –, quer apagar toda a história, se quer impor como a reiteração monótona de uma memória que, longe de ser memória, é apenas programa. Porque, diante dessa lógica e desses aparatos (dispositivos de produção de imagens que impõem uma memória que apaga toda a história), é necessário revelar (uma vez mais, e tanto quanto seja necessário) as condições anacrônicas da memória, os sintomas que a escandem, os pontos de fuga nos quais o olho se perde. É preciso estourar as imagens para revelar, em seus fragmentos, a lógica, cruel e solitária, que obtura o que vemos em telas que nos olham.

Anticristo

Cristina Salgado

Antichrist, 204min. Escrito e dirigido por Lars Von Trier, 2010.

Na ária “Lascia qu’io pianga” (Deixa que eu chore) da ópera *Rinaldo*, de Haendel, uma voz feminina pede para que a deixem chorar a experiência de ter sido aprisionada pela magia. Essa música abre o filme de Lars Von Trier como a trilha sonora de uma cena clássica: a criança que presencia a “cena primária”. Depois de ver os pais transando, o menino, de talvez uns dois anos, escala uma estante e chega à janela. Sob um céu estrelado, em noite de neve, cai – ou se joga.

A sequência é de beleza estonteante, em preto e branco, câmera lentíssima, repleta de detalhes simbólicos e cuidadosos. Culmina na simultaneidade das conclusões do gozo do casal, da queda da criança na neve e do programa da máquina de lavar.

Considerar *Anticristo* um filme misógino e que Trier associa simplesmente o feminino ao mal e à falta de sentido é subestimar o artista. Se por acaso ele o faz, não é simplesmente. Observando-se com algum cuidado os créditos finais do filme, lá estão as atribuições devidas à “Pesquisa sobre misoginia”, “Pesquisa sobre misoginia e mal”, “Pesquisa sobre ansiedade”, “Pesquisa sobre filmes de terror”, “Pesquisa sobre teologia”, além de “Consultoria sobre terapia” e “Professor de terapia para o sr. Dafoe”.

A mãe internada em uma clínica, à base de remédios, não suporta a culpa e a dor pela morte do filho. O pai, terapeuta, procura meios alternativos para tratá-la. Assume então os trabalhos: decide uma viagem para o local que a mãe nomeou como “lugar de seu maior medo”, onde mãe e filho haviam passado uma temporada, em uma espécie de retiro – de que o pai fora excluído – para que ela se concentrasse na escrita de sua tese: uma cabana em meio a uma floresta chamada nada menos do que Éden. Assim, pai e mãe partem para o Éden. Como não estabelecer analogias com outro casal que também frequentou o Éden?

Depois de uma viagem de trem, de carro e a pé, instalam-se na cabana, em meio à floresta. Von Trier elabora imagens de qualidade onírica, que primeiro surgiram como narrativas da mulher, mas nesse lugar, elas aparecem ao homem como se à clara luz: ele vê uma raposa entre as folhagens, que consome as próprias vísceras. Ela o encara e diz com voz muito grave e lenta: “o Caos reina”. É assim que Von Trier mostra com o que esses

personagens estão dialogando e onde estão.

As pesquisas de doutorado da mulher referiam-se à relação entre o feminino, a natureza e o mal do ponto de vista de antigas concepções da natureza como o “templo de Satã”, e que teriam servido como fundamento para assassinatos em massa de mulheres no passado. Nas conversas sobre o tema da tese abandonada, que se desenrolam no interior da cabana, a mulher parece identificar-se com a visão misógina, sob o olhar racionalista e perplexo do marido. Explica-se, portanto, seu medo em relação ao Éden: misturar-se com a natureza – e sua outra lógica.

Quando o homem encontra, casualmente, o laudo da autópsia do filho no bolso de um casaco, um novo elemento entra em cena. O laudo revela uma deformação nos pés da criança, até então desapercibida. O dado assustador é que, por meio de fotos encontradas na cabana, o pai descobre que essa deformação teria sido causada pelo uso contínuo dos sapatinhos em pés trocados, por uma ação, em tese, deliberada e rotineira da mãe – Mãe, mulher, Eva, Jocasta: fabricaste pés deformados?

Na escala dos medos de sua mulher, o homem, diligentemente, anota então, em seu papelzinho de terapeuta, o “medo de si mesma” como o maior de todos. A revelação desse supostamente inexplicável e cruel procedimento materno deflagra a violência da mulher: “você vai me deixar!” (berros). Agressão ao pênis; perfuração na perna, para prendê-la à pedra de amolar – emblemas quase caricatos do feminino mais aterrorizante. O homem, de manipulador racional, passa a vítima e refém da bruxa. Trier joga com nossa reserva de misoginia. (Seria casual a semelhança entre Charlotte Gainsbourg e Margaret Hamilton, a Bruxa Malvada do Oeste?)

“Uma mulher que chora é uma mulher que trama”; “falsa nas pernas, falsa nas coxas, falsa nos seios, dentes, cabelos e olhos” – ditados misóginos

recitados pela mulher, com olhos de feiticeira. Masturbando-se, rememora o momento em que vê o filho subindo à janela para lançar-se (pequeno Édipo traído?) – não interrompeu a transa, para salvá-lo. Teria optado pelo gozo? Essa lembrança – ou sua fabricação – é acompanhada da automutilação: ela corta seu clitóris. Esguicho de sangue. A culpa feminina desde Eva seria atribuída ou autoimposta? E aliança entre gozo e culpa seriam da mesma ordem que a aliança entre feminino e natureza, feminino e mal?

O homem, finalmente se recompõe, parece que a partir de uma cumplicidade com os animais simbólicos. O fato é que se livra do martírio imposto pela mulher-bruxa (*mater dolorosa*, mulher-culpa, Eva): estrangula-a e a queima em uma pira sacrificial – afinal, o prescrito para bruxas (ele bem que havia observado de soslaio, antes, em certo momento do filme, a pilha de galhos secos que serviriam para essa finalidade – Von Trier não brinca em serviço). Inicia então, o que deve ser sua partida de volta ao mundo profano em meio a uma floresta impregnada de corpos – a natureza animista do mundo pagão? Ele próprio, por um momento, apoiando-se em seu cajado, parece um Édipo em Colona. Trier constrói imagem. No Epílogo, novamente ao som de “Lascia qu’io pianga”, é a do homem ferido, maltrapilho, apoiado em sua muleta, mais realista e em preto e branco: ele se move no Éden, alimentando-se de frutos, aparentando um certo acordo de sobrevivência com a natureza. Logo vê uma multidão de mulheres de todos os tipos, sem rosto, vindo por entre as árvores, passando por ele, sem o ameaçar. Mulheres comuns, serenas, bem postas, que ele contempla: seriam as donas da casa?

A palavra surto para a experiência vivida pela mulher soaria técnica e um tanto deslocada naquele cenário fabuloso; tão deslocada quanto soaram as tentativas terapêuticas do sr. Dafoe,

no interior da cabana, ao som fantasmagórico do vento e dos carvalhos rangendo, para tratar a dor suprema da mãe que perdeu o filho – perda que nele não parecia doer. No final das contas, o homem sobreviveu, como um herói, ainda que em farrapos. Não foi crucificado. Se alguém o foi, parece ter sido a mulher, que assumiu toda a culpa e a dor das mulheres. Mas “nada disso tem qualquer utilidade”, ela disse, por fim, como um duplo, a si mesma – o que não teria qualquer utilidade? o sofrimento simbólico? o aprisionamento pela magia? o sacrifício? a culpa? Talvez, para Trier, a absoluta fragilidade humana em relação à natureza seja o que a faz “templo de Satã”, e a mulher é quem mais sente esse absurdo na própria pele e quem mais pagou por ele.

Parece uma obra com muitos sentidos a desvendar (o autor é minucioso), talvez sentidos simultâneos e mesmo conflituosos, mas bem delimitados pelo artista. Para além de toda a questão simbólica, é impossível não se observar a economia do tratamento das imagens e sua relação com seus significados, legitimando ainda mais a homenagem final a Tarkovsky.