Capítulo 3 – O Livro

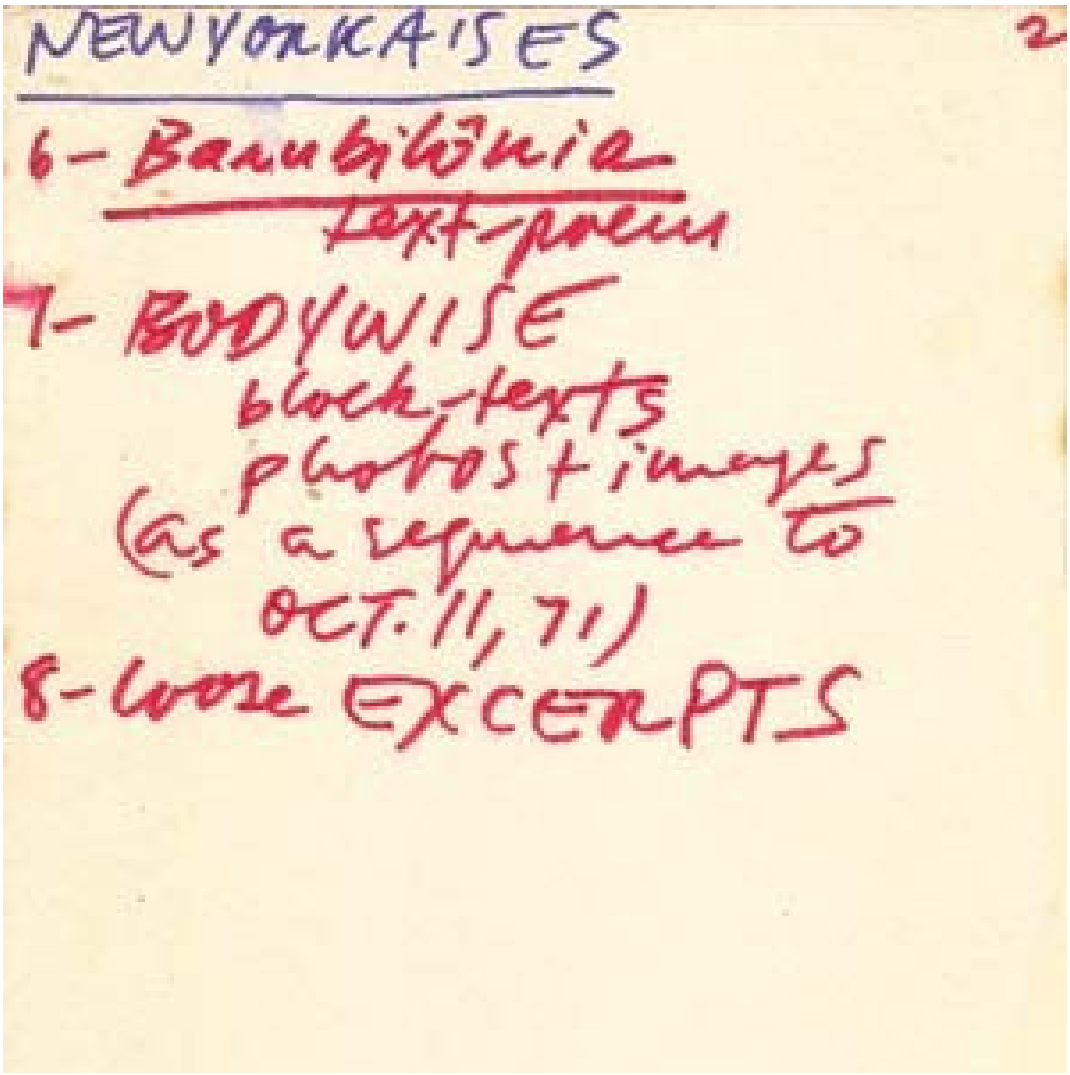


Figura 15: card com planos para Newyorkaises, s/d

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Livro?

Como inventar um livro? Como conceber, planejar e executar um livro quando você não tem, de antemão, o percurso *completo* da empreitada? Ele não é um romance, um livro de contos ou poesia, ele não é um livro de ensaios nem de artigos. Sabemos o que ele *não é*. Escrevendo para Carlos Vergara sobre o planejamento de sua publicação, Oiticica lhe diz que

> o q me alegra q em meio ao 'livro' (prefiro dizer 'publicação' q fica mais geral: quem disse que vai ser 'livro'??) me sinto livre para INVENTAR e romper a lógica seqüencial q em geral preside 'fazer um livro'!!!!!![99]

Não importa o que seja esse objeto, contanto que ele rompa com "a lógica seqüencial" dessa empreitada: fazer um livro. E quem disse que isso é um livro? Uma pergunta feita, sem dúvida, para ele mesmo responder. Mas se não é um "livro", o que ele é? Ou melhor, o que era "um livro" para Oiticica? Como enxergar em seu emaranhado de referências, em sua recusa em assumir o formato mais plausível de publicar suas idéias, uma proposta completa de execução desse objeto? Se não há como responder essas perguntas, ao menos posso partir delas para iluminar os projetos e livros que povoaram sua obra durante os anos setenta.

Entre 1971 e 1978, a forma – e até mesmo os motivos – do(s) livro(s) planejado(s) foi permanentemente alterada. Os nomes foram mudando, livros diferentes tornaram-se um só, um livro abriu-se em vários e por fim seus *folders* e seções tornaram-se um arquivo desse projeto. Em meio às incertezas dos textos publicados, da língua utilizada (inglês, português ou os dois?), do formato das páginas, a certeza de que algo estava sendo feito. Seu trabalho ao redor do livro foi, em alguns períodos, incansável. Manuscritos, textos datilografados, traduções,

[99] Projeto HO # 1071.73, carta de 2 de novembro de 1973.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

seleção de imagens e trechos xerocados de outros livros, tudo se acumulando e crescendo. Por ser movediço, por estar sempre em movimento, era quase impossível para Oiticica cortar o processo de criação permanente que o envolveu. Planejar o livro era estar *inventando,* isto é, era sua arte em estado bruto.

Livro-rizoma (e sua oposição, o Livro-Raiz), livro nômade, livro aberto, livro infinito: são muitas as metáforas-modelo que poderiam ser utilizadas para analisar esse projeto e percurso de Oiticica em relação à sua idéia de publicação. Essa possibilidade se deve aos relatos que o próprio autor fez desse processo. Narrando detalhadamente em cartas ou anotações pessoais cada passo de criação e mudança do seu livro, dando novos nomes ao projeto, inventando durante a própria escrita dos textos seus desdobramentos e conexões com outros textos, Oiticica deixou registrada a trajetória dessa obra em funcionamento. Ele nos mostra as hesitações, os fracassos, a impotência entre o realizado e o desejado. É o relato de um trabalho permanente ou, novamente em suas palavras, *em progresso*.

O registro incontornável é ter sempre em mente que esse livro é, como toda a obra de Oiticica, um *work in progress*. E o que está em progresso nunca pode parar. Não se adia o progresso. Ele é uma espécie de força física que nos compele ao *telos* infinito da história, não permitindo estabilidades no tempo-espaço. Aqui, ouvimos os ecos assumidos da obra de James Joyce (mais uma vez "marcada" pela leitura e tradução dos irmãos Campos, apesar de Oiticica lê-lo no original) e da sua busca da escrita circular, sem começo nem fim (ou com muitos começos e fins).

O termo "work in progress", primeiro título das páginas publicadas por Joyce na revista *Transition* (1924) e que viriam a formar posteriormente o *Finnegan's Wake,* tem uma longa origem segundo os estudiosos do autor irlandês. Sua concepção teria origem remota no pensamento de Giambatista Vico, filósofo italiano do século XVI, como demonstra com maestria Samuel Beckett em seu ensaio "Dante... Bruno. Vico... Joyce", de 1929.[100] Em um *work in progress* o trabalho não é sobre, nem diz alguma coisa. O trabalho *in progress*, nos dizeres de Beckett "é a

[100] BECKETT, S. "Dante... Bruno. Vico... Joyce", In: NESTROVSKI, A. (org.). *Riverrun – ensaios sobre James Joyce*. São Paulo: Imago, 1992.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

coisa". É onde "forma *é* conteúdo e conteúdo *é* forma". Por abrir mão de um começo-meio-fim demarcado, por incorporar o circular como princípio regente e por escrever a partir da gagueira deleuziana do "E", criar "em progresso" passa a ser, necessariamente, uma aventura com apenas um bilhete de ida e muitos territórios para serem percorridos. Nesse sentido, escrever ou criar era abrir-se, era estar em expansão, era invadir fronteiras e não parar em hipótese alguma. Criar tinha que ser um estado de INVENÇÃO permanente.

Em uma carta já citada para Haroldo de Campos de junho de 1973, Oiticica localiza essa presença de Joyce e do *work in progress* em seu trabalho ao comentar sua leitura da primeira página das *Galáxias*. Sobre esse trecho do livro de Haroldo, Hélio comenta a frase final da página – "pois começo a fala" – e retoma o tema da relação *in progress* entre língua falada e língua escrita e sua dificuldade de *acabar o acabado*:

> A razão para esse excerpt, claro q também como homenagem, é na verdade por uma série de razões: coisas q tem a ver com a não-linearidade de começo e fim e em última análise com o problema de obra-produto acabada: já q digo não sei onde ACABAR COM O ACABADO e já q tudo o q fiz gira em torno disso e já q tem q ver com o problema q vocês se põem, etc., etc., e mais importante quando você termina com começo a fala: tenho escrito e pensando muito sobre a fala e as relações entre fala e escrita e tudo o mais: mas aqui não é só isso: o problema concretizado no texto [*Galáxias*] é q ele é a escrita próxima à fala, a escrita descontinuada em estruturas verbalizantes (...) e isso tem muito e muito a ver com as relações de CAPA e corpo a ponto de ser impossível saber onde limitar porque o limite na verdade não pode ser linear: aqui começa a escrita ali termina a fala, ou aqui começa a CAPA-obra-objeto e ali termina o corpo-ação-vestir, etc.: tive até uma visão (se assim se pode chamar: prefiro uma não-visão, mas enfim:) em q o espaço q se

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

> segue à palavra fala (q aqui está no fim da página e creio q será sempre assim já q me lembro, ou será minha cabeça louca, de q você disse q cada página das GALÁXIAS são páginas totalidades (???)) é uma representação (que também é e leia-se como não-representação) do imponderável quando se solta a fala: como se dali se contemplasse um abismo: o abismo da fala deixada livre: o ponto onde a escrita se liberta de si mesma e da conceituação do escrever: o ponto do texto onde mais do q a libertação cíclica de fim-começo de FINNEGANS WAKE o texto-espaço indica o desconhecido descontínuo de limite não-limite entre fala e escrita q se liberta da linearidade visual (...)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Após a palavra "fala" segue-se o branco da página de Haroldo. Ali, no espaço em branco esperando uma pontuação que não existirá, Oiticica vislumbra abismos. Abismo esse causado não pela supressão de algo, mas pela liberdade da fala. Nesse "desconhecido descontínuo de limite não-limite", a escrita, como a fala, é puro movimento, ocupa e propõe espaços (abismos), vive *em progresso.* Talvez esse seja sem dúvida o melhor (o único?) procedimento para quem planeja um livro sem conseguir saber como ACABAR COM O ACABADO. Para fugir do fim, para combater o acabado, deve se viver em deslocamento, sempre preparando o próximo passo que irá abrir de novo todo processo. Tudo que vive assim, no ritmo em progresso, nunca atingirá um fim – e nem o deseja.

No dicionário *Aurélio*, há seis definições para "progresso". Das seis, apenas uma não se relaciona à idéia de melhora progressiva ou avanço linear. Nessa definição, "progresso" significa "expansão, propagação".[101] Em seu livro *Palavras-chave,* Raymond Willians aponta, a partir da etimologia, dois sentidos para

[101] No dicionário Aurélio século XXI (1999), as definições para progresso são: 1) Ato ou efeito de progredir; progredimento, progressão. 2) Movimento ou marcha para diante; avanço. 3) O conjunto das mudanças ocorridas no tempo; evolução. 4) Desenvolvimento ou alteração sem sentido favorável; avanço, melhoria. 5) Acumulação de aquisições materiais e de conhecimentos objetivos capazes de transformar a vida social e de conferir-lhe maior significação e alcance no contexto da experiência humana; civilização, desenvolvimento. 6) Expansão, propagação.

"progresso": movimento adiante e seqüência passível de descoberta.[102] Nessa definição, é o próprio movimento em progressão que dá sentido a sua existência. Ao contrário do lugar comum (do dicionário, por exemplo) vinculado aos usos iluministas e evolucionistas – que definiram a palavra como uma melhoria inerente entre um estado primitivo e um estado civilizado, algo como "do pior para o melhor" – Progresso é um estado bruto de invenção, de vivência no fio da navalha, rumo ao movimento adiante e aguardando a próxima descoberta. O progresso, nessa perspectiva, não é linear nem compensatório. É expansão, propagação. Galáxias se expandem. O sol se expande. O progresso, assim, não evolui, nem salva. Ele pode ser caótico, com múltiplas direções, pequenos progressos, grandes progressos, progressos à deriva, progressos para lugar nenhum. Estar "em progresso" é romper os limites, é estar o tempo inteiro desejando o novo, em movimento sem fim.

Os dois sentidos sugeridos por Willians podem ser lidos como dois princípios basilares na trajetória de Oiticica. Todas suas obras e trabalhos eram, segundo ele, feitos sob essa força propulsora do adiante e essa sede de descobertas. Elas eram *Programas em progresso,* passíveis de serem reabertas sempre, a partir de novos usos, novas demandas. Sempre reabertas, porém nunca fechadas. Oiticica utilizou, por exemplo, as idéias-programas em progresso *Bólide* e *Parangolé* até sua morte, ao longo de quase trinta anos, às vezes com grandes intervalos. Elas eram programas a serem revisitados, redescobertos, reinventados. Eram, mais uma vez, uma "seqüência passível de descoberta". Nunca uma retomada do passado, de coisas antigas, mas sempre uma nova idéia a partir do programa um dia proposto. Eis como era seu livro: um programa, cujo progresso, ou seja, a transformação a partir da *descoberta do novo* foi incessante. Se para escrever um livro você retoma o projeto diariamente, por que não reinventá-lo também diariamente?

Um livro planejado por um escritor sem livros é pura ambição. É seu primeiro trabalho, talvez definitivo, balanço de uma carreira, exposição de todo um pensamento sobre a arte e a sociedade. Talvez essa ambição seja um fardo. Talvez a

[102] WILLIANS, R. "Progressista", in: *Palavras-chave – um vocabulário de cultura e sociedade.* São Paulo: Boitempo, 2007, p.327.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

expectativa alheia faça com que sua própria escrita seja sufocada pela obrigação da grande obra, pelo excesso de olhos, pelas cobranças fantasmas. Quanto mais planejado, quanto mais comentado e prometido entre seus pares, quanto mais necessário de terminá-lo, mais longo o percurso, mais amplo o escopo, mais difuso seu tento. Oiticica inventou e reinventou seu livro a partir da sua negação do mercado de arte brasileiro, de suas restrições à escrita da língua portuguesa, de suas curiosidades com as novas mídias e as velhas poéticas experimentais, de sua necessidade em destacar-se dos demais e *deixar uma marca*. Em Manhattan o livro era "o que estava acontecendo" e todo resto derivava de sua mecânica de criação. As *Cosmococas*, por exemplo, foram devoradas pelo livro, passando a fazer parte das *Newyorkaises* através da incorporação de seus textos para os Blocos-seção. Grande parte do que Oiticica criava nesse período tinha o livro como medida, como denominador comum.

Portanto, retomo a pergunta acima: que "livro" era esse que seu autor desejava quando ele esquadrinhava seus textos e planejava sua forma de edição? Essa é a mesma pergunta que Barthes se faz ao pensar sua "preparação do romance": "Que fantasia tem aquele que quer escrever com relação à obra a ser feita? Sob que espécie ele a vê?". Como se estivesse dialogando com as terminologias de Oiticica, o crítico arremata perguntado "que imagem-guia escolherá ele para 'colocar' em seu programa a Obra a ser feita?".[103]

Muitas foram as *imagens-guias*, as referências, as apropriações de Oiticica para o formato dessa publicação. Ao mesmo tempo, nenhuma delas o satisfez a ponto dele terminar um projeto. É Barthes novamente que traduz essa multiplicidade de caminhos, ao nos mostrar que a fantasia pelo volume, ou seja, pelo objeto em sua forma final, pode "desejar várias formas ao mesmo tempo". Ela pode, enfim, *hesitar.*[104] Nessa hesitação, *forma* e *fórmula* passam a andar de mãos juntas na invenção do livro. Encontrar um modelo para esse livro é parte vital do projeto, tanto quanto a produção de seu conteúdo.

[103] BARTHES, R. *A preparação do romance – Vol. II,* p.99.
[104] Ibid., p. 108.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Como base aleatória para uma pesquisa, alguns modelos de livros podem ser buscados em dois vetores: um, diacrônico, mapeando as referências históricas de Oiticica; e outro sincrônico, apontando os livros de seu tempo com os quais ele buscou dialogar. Em ambos os casos, há um conceito que une todos os livros que o inspiraram: *invenção*. São todos, necessariamente, livros-limite em sua forma e conteúdo. Livros que excluem o conformismo e a tradição de seus formatos e propostas.

Aplicando um olhar diacrônico sobre o tema, há dois extremos da experiência de se inventar um livro, isto é, de se buscar um passo além na forma tradicional de apresentação linear e seqüenciada de textos para a fruição de um leitor. Um desses modelos sequer tornou-se um livro. Ele é o "livro infinito", uma promessa de salvação de toda a poesia e a linguagem, um esforço quase sagrado do escritor em fazer um livro que acabaria com todos os livros. O outro modelo é o livro-não livro, o livro que é uma caixa que é uma obra que é um texto que é um objeto. Caixas com textos manuscritos, fragmentos de escrita, testemunhos da ação criadora do autor sobre sua obra. Um, o "livro infinito", por vir, desejado e prometido. O outro, o livro-para-além-do-livro, um objeto literário que é pura fronteira. São esses os dois modelos de livros que proponho para dialogar com a motivação (não a origem da idéia) de Oiticica em inventar uma publicação, um livro que sintetizasse sua obra. O primeiro modelo servirá para trazer à tona a questão do livro "não acabado", do livro prometido e, desde sua origem, impossível de ser feito; já o segundo modelo nos serve para localizar um campo de referências na questão da *forma* desse projeto de publicação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Inventar o infinito

Stéphane Mallarmé (1842-1898) passou boa parte de sua vida artística aspirando a realização de um Livro. Não um livro, como os vários que ele publicou ao longo de sua bem sucedida carreira, mas o Livro. A invenção permanente e interminável presente no projeto desse Livro é um marco para a arte ocidental, devido a seu desafio sem limites em busca da pureza e perfeição da linguagem poética. Ele era tão potente que fazia com que o próprio autor desqualificasse seus trabalhos editados. Todos eram *álbuns.* Apenas um seria o Livro. Para além de sua árdua missão, porém, o Livro de Mallarmé não é feito. Sobraram apenas algumas anotações esparsas, fragmentos dispersos, papéis com números soltos indicando cálculos para paginações.[105] Assim como o livro de Oiticica, ele só existe nos documentos e arquivos, isto é, na sua propaganda por parte do autor e na crença por parte dos pesquisadores de que seu autor estava *fazendo algo* durante o processo de planejamento. Mais: ele só existe na crença de que esse planejamento é o próprio livro. A invenção dessa Obra é movida pelo desejo quase místico da escrita e pela necessidade de intervir na linguagem literária através de seu mais sagrado objeto: o livro. Não bastava escrevê-lo. Era preciso intuí-lo, inventá-lo, deslocá-lo em sua própria objetividade. Mallarmé e Oiticica, cada um a sua maneira, tinham esse desejo em comum.

Em um de seus *notebooks* de 1973, Oiticica redige uma brevíssima nota para ser acrescida a um dos seus Blocos-seções de *Newyorkaises*. Tendo como referência o cineasta Julio Bressane – não fica claro se foi sugestão dele ou se o trecho é dedicado a ele – Oiticica cita uma linha solitária do famoso poema de Mallarmé *Un coupe de dés jamais n'abolira le hasard*. O verso "Un borne à l'infini" ocupa a última linha da página quatorze do poema original (versão da editora Perspectiva,

[105] Para se aprofundar nesse tema do Livro em Mallarmé, conferir o clássico trabalho de Jacques Scherer, *Le "Livre" de Mallarmé – premieres recherches sur des documents inédits.* Paris: Gallimard, 1957. Vale também conferir o debate que Blanchot encaminha sobre o livro de Scherer em seu artigo "O livro por vir" (1959)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

2002). Na tradução de Haroldo de Campos (feita em 1972), esse verso torna-se "um marco no infinito".

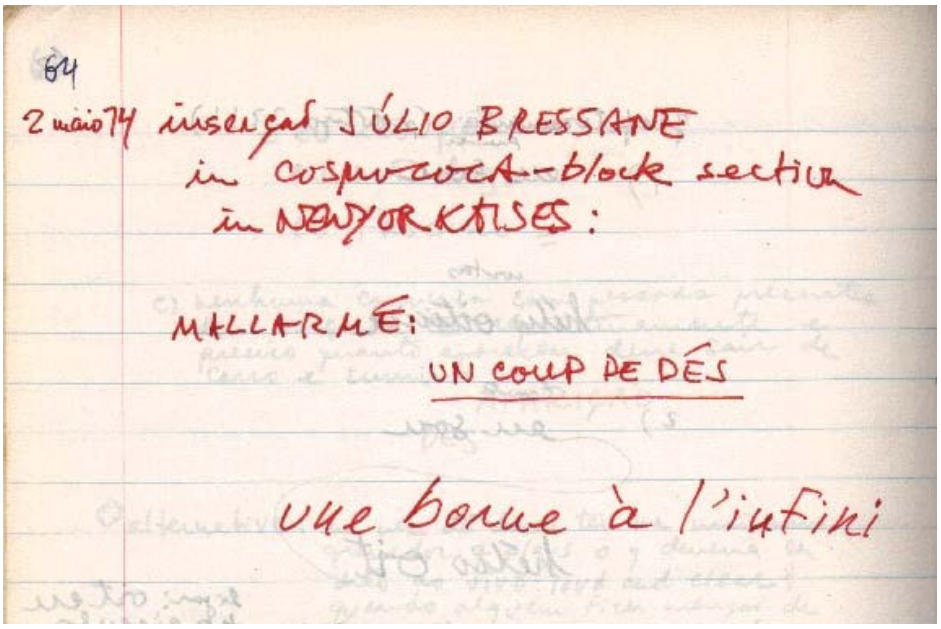


Figura 16: trecho de caderno, 1974.

Infinito e Progresso são duas palavras que se alimentam. Uma precisa da outra para não deixar de existir, para não cessar de funcionar, para continuarem em movimento. Não é a toa que Infinito e Progresso sejam palavras-conceitos que sintetizam projetos de livros como os de Mallarmé e Oiticica: inacabados, excessivos, necessários, objetos sem limites em movimento. Um livro que excede e, ao mesmo tempo, um livro que falta.

Em *O Livro por vir,* Maurice Blanchot inicia seu texto dedicado a Mallarmé com a mesma pergunta que iniciei essa parte da Tese: o que significava a palavra "Livro" para o poeta francês?[106] Ambas as perguntas partem do mesmo espanto: tanto Oiticica quanto Mallarmé desejaram, projetaram e escreveram com ardor seus Livros que não foram feitos. Como conceber o projeto, como *inventar um Livro* sem uma idéia clara do que seja isso?

[106] BLANCHOT, M. "O livro por vir", in: *O Livro por Vir.* São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.327.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Mas, será que o problema era a falta de uma idéia clara ou, ao contrário, a obsessão de uma idéia *precisa* e incontornável? Em suas anotações manuscritas dedicadas ao seu Livro, Mallarmé responde indiretamente a pergunta de Blanchot: "um livro não começa nem termina: no máximo ele simula".[107] Não importa o começo nem o fim ("acabar com o acabado"), importa o esmero na arte dessa simulação. Será essa a maestria do poeta francês? Mesmo sem o livro, mesmo após a morte, permanecer durante os anos simulando através de pesquisas e estudos que há um livro onde só há um vazio sem começo nem fim?

O projeto de Livro de Mallarmé é um dos paradigmas de grande parte do debate literário acerca do livro, da escrita, enfim, da literatura. Seu projeto de uma escrita total, estruturado na busca de uma linguagem estética universal, pura e redentora de toda poesia, tornou-se um marco – mesmo sob o estigma crítico do fracasso – de invenção e subversão das formas e poéticas presentes em qualquer empreitada dessa natureza. Assim como o impacto decisivo de *Un coupe de dés,* o livro incompleto de Mallarmé é uma referência direta para a literatura de invenção, pela sua tarefa infinita, pelo seu propósito radical e definitivo.

Mallarmé é uma presença constante na produção de Oiticica. Além de leitor dos textos inaugurais dos irmãos Campos (e de Mario Faustino, publicados nas colunas do *Suplemento Dominical Jornal do Brasil*), ele permanece explorando a obra do poeta francês ao longo de muitos anos. É justamente esse Mallarmé "concreto", ou seja, o último Mallarmé, aquele que rompe com as bases formais e estéticas do fazer poético de sua época e almeja o *Livro total*, que Oiticica se ocupa e se interessa. Para Oiticica, o poema mallarmaico é mais do que uma referência. É a partir dele que *ver* e *ler* tornam-se ações simultâneas, em que o espaço da folha em branco pode ser trabalhado como espaço visual aliado ao espaço literário. Para um pintor que mergulha na aventura das letras, não há referência mais importante que essa.

Apesar de não ser um dos escritores teorizados por Oiticica – como Gertrude Stein ou Waly Salomão, por exemplo – Mallarmé está muitas e muitas vezes

[107] FONTES, J. B. *Os Anos de Exílio do Jovem Mallarmé.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, p. 34

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

presente de forma fragmentária, sub-reptícia, como ponto de partida ou caminho a se percorrer em seu espaço literário. Seu "Mallarmé santo-baixado" é encontrado em trabalhos e reflexões teóricas. Sua poesia é lida com atenção. Hélio inclusive traduz de forma livre alguns de seus poemas, assim como traduziu em outras ocasiões Artaud ou Rimbaud. Um dos poemas que ele escolhe para traduzir é de 1864, ainda do "primeiro" Mallarmé, sem título. No livro *Os Anos de Exílio do Jovem Mallarmé* (2007), Joaquim Brasil Fontes traduz esse mesmo poema, dentre outros doze do poeta. Longe de querer comparar a tradução de Hélio com essa, creio valer a pena citar o trecho traduzido pelo crítico, como ilustração das escolhas do primeiro. O trecho original de Mallarmé:

Las de l'amer ou ma paresse offense
Une glorie pour qui jadis j'ai fui l'enfance
Adorable des bois de roses sous l'azur
Naturel, et plus lãs sept fois Du pacte dur
De creuser par veillé une fosse nouvelle
Dans La terrai Avaré ET froid de ma cervelle,
Fossoyeur sans pitié pour La sterilité,
- Que dire à cette Aurore, ô Rêves, visite
Par lês roses, quand, de peur de se rose livides,
Le vaste cimetiére unira les trous vides?

Agora, a tradução de Joaquim Brasil:

Cansado do repouso amargo onde a preguiça ofende
Uma glória por que abandonei um dia a infância
Adorável dos bosques de rosas sob o azul
Natural, e sete vezes mais cansado do pacto duro
De escavar durante a vigília ainda outra cova
No terreno avaro e frio do meu próprio cérebro
Coveiro impiedoso com a esterilidade,
- O que dizer a esta Aurora, ó Sonhos, visitado
Pelas rosas, quando, temendo as suas rosas lívidas,
O vasto cemitério unirá os furos vazios?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

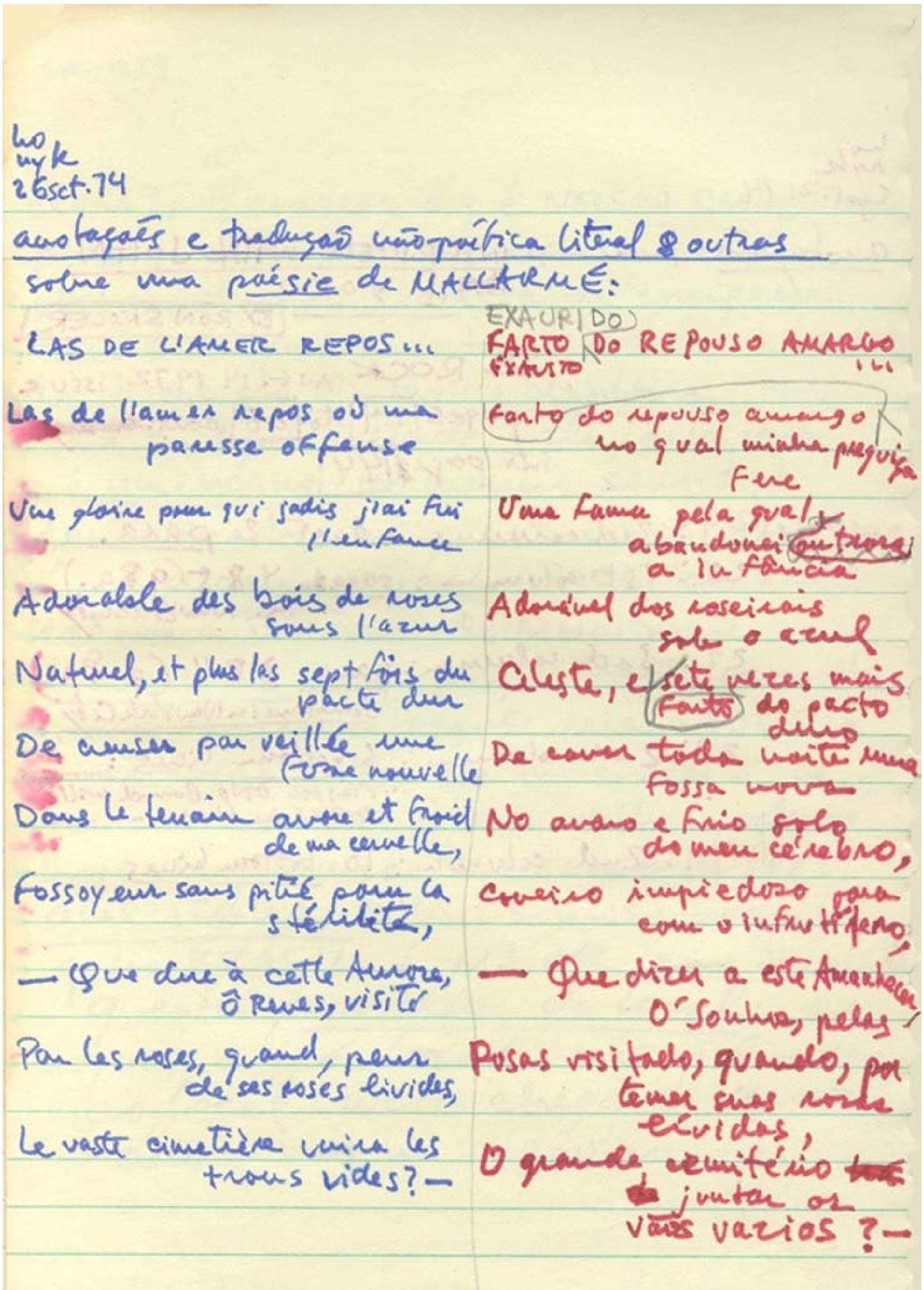
Por fim, a versão de Oiticica e um trecho da página com sua tradução:

Farto do repouso amargo no qual minha preguiça fere
Uma fama pela qual abandonei outrora a infância
Adorável dos roseirais sob o azul
Celeste, e farto sete vezes mais do pacto duro
De cavar toda noite uma fossa nova
No avaro e frio solo do meu cérebro
Coveiro impiedoso para com o infrutífero
- Quer dizer a este amanhecer ó sonho, pelas
Rosas visitado, quando, por temer suas rosas lívidas,
O grande cemitério juntar os vãos vazios? [108]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

[108] Projeto HO # 0406.74, p.12

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA


no
nyk
26 oct. 74
anotações e tradução não-poética literal & outras
sobre uma poésie de MALLARMÉ:

LAS DE L'AMER REPOS... | EXAURIDO / FARTO / EXAUSTO DO REPOUSO AMARGO ...

Las de l'amer repos où ma paresse offense | Farto do repouso amargo no qual minha preguiça fere
Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance | Uma fama pela qual abandonei outrora a infância
Adorable des bois de roses sous l'azur | Adorável dos roseirais sob o azul
Naturel, et plus las sept fois du pacte dur | Celeste, e sete vezes mais farto do pacto duro
De creuser par veillée une fosse nouvelle | De cavar toda noite uma fossa nova
Dans le terrain avare et froid de ma cervelle, | No avaro e frio solo do meu cérebro,
Fossoyeur sans pitié pour la stérilité, | Coveiro impiedoso para com o infrutífero,
— Que dire à cette Aurore, ô Rêves, visité | — Que dizer a este Amanhecer Ó Sonho, pelas
Par les roses, quand, peur de ses roses livides, | Rosas visitado, quando, por temer suas rosas lívidas,
Le vaste cimetière unira les trous vides? — | O grande cemitério juntar os vãos vazios? —

Figura 17: Trecho da tradução de Oiticica para poema de Mallarmé

Após esse breve exemplo de "dedicação" à obra de Mallarmé, isto é, de sua atenção e apropriação desse pensamento poético, faço um alerta: qualquer abordagem aproximando os livros de Oiticica e Mallarmé deve ser feita com ressalvas. A mais importante de todas: os Livros dialogam não como realização artística, mas como impossibilidades. Além disso, eles são projetos de naturezas distintas. Mallarmé era um artista que escrevia e tinha intenso trânsito no interior de uma das culturas letradas mais especializadas, a francesa. Poeta simbolista admirado, personagem de destaque no campo literário de seu país durante o século XIX, sua obsessão pela linguagem pura e absoluta, seu empenho em excluir qualquer traço da personalidade e qualquer interferência das circunstâncias (dois obstáculos para se pensar a literatura em sua concepção), resultaram em – ou eram fruto de – um projeto incompleto pela (pre?)potência de uma tarefa definitiva e, ao mesmo tempo, infinita. Já Oiticica não funda seu Livro nos abismos, armadilhas e desafios da linguagem literária ou na busca da perfeição estética, mas sim no desejo de explorar os limites de um novo espaço criativo, de costurar seus textos escritos para além de qualquer projeto prévio, de dar vazão em novas frentes aos seus programas em progresso.

Apesar de ambos projetarem suas empreitadas a partir de crises – da língua escrita, do espaço dessa escrita, do papel do poético nas artes – era na questão da *tarefa* de seus Livros que as principais semelhanças podem ser apontadas. Em ambos, essa tarefa demandava uma forma inovadora e radical para dar conta de um processo de criação em que tudo desemboca na feitura de sua grande obra. "Arquitetura" e "estrutura" são duas palavras utilizadas com freqüência pelo poeta em suas cartas quando ele se referia ao seu projeto.[109] A composição formal dos dois Livros passa ao longo do tempo por uma série de mudanças, abarcando novas idéias, propondo reinvenções da própria concepção de Livro e de como ele era visto pela tradição editorial de suas épocas. Ao expor brevemente o percurso do Livro de

[109] SCHERER, J., op. cit., p.20.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Mallarmé (a partir do trabalho pioneiro de Jacques Scherer), Blanchot nos mostra suas transformações:

> Em 1867, ele 'delimita' o desenvolvimento da Obra a três poemas em verso e quatro poemas em prosa. Em 1871, mas aqui o pensamento é um pouco diferente, anuncia um volume de contos, um volume de poesias e um volume de crítica. No manuscrito póstumo, publicado por Jacques Scherer, prevê quatro volumes, capazes de diversificarem-se em vinte tomos. (...) Mais tarde, ele exprimirá assim a ligação que, de um volume a vários outros, repete e amplifica as relações múltiplas presentes em cada um deles, e prontas para ali se desenvolverem, para se destacarem: "*Alguma simetria, paralelamente, que, da situação dos versos na peça se liga à autenticidade da peça no volume, voa, abre o volume, inscrevendo em vários, no espaço espiritual, a rubrica ampliada do gênio anônimo e perfeito como uma existência de arte*".[110]

Esse percurso espiralado sobre si mesmo, essa proposta de páginas "abertas" que se transformam em torno de uma estrutura prévia tão certa quanto improvável, também marca o planejamento de Oiticica. Seu livro inicialmente deveria ser uma publicação com "textos" que ele começa a escrever em Londres, durante 1969. Os "contos" e poemas que já vimos aqui deveriam ser publicados em um livro cuja forma, ao invés de simplesmente se adaptar à forma "tradicional" de uma compilação linear de textos, já seria, em um primeiro esboço, inovadora. Em uma carta, escrita para a família no dia 2 de maio de 1969 (mais especificamente, em um trecho dedicado a sua cunhada, a poeta Roberta Oiticica), os primeiros passos do Livro são anunciados. As palavras de Oiticica, sempre afirmativas sobre seus planos, mostravam a complexidade do projeto desde seu início:

[110] BLANCHOT, M., op. cit., p. 328.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

> Roberta, aquela foto que vocês enviaram vai figurar no livro que estou planejando. Fiz a estrutura do livro e está genial; será como um livro chinês, só que mais complexo, pois não tem posição privilegiada : são oito células duplas, compostas de uma folha inteira dobrada em quatro; quando se desfolha não tem alto-baixo ou frente-trás. Toda sorte de imagem visual e verbal vai entrar, as coisas mais inesperadas.[111]

O livro não seria "apenas" um objeto para ser lido. Como em todos seus trabalhos, o livro de Oiticica alterava a estrutura formal das publicações de arte e apostava na inovação gráfica do objeto publicado. Mais complexo que um livro chinês, com folhas sem alto e baixo e sem frente-trás. A quebra das hierarquias estéticas, tão cara ao criador, estaria manifesta na própria estrutura do objeto. Nesse sentido, tanto Mallarmé quanto Oiticica trazem o paradoxo de serem arquitetos rigorosos de uma obra que, antes de tudo, rejeita os modelos e projetos pré-existentes. Em sua "Autobiografia", carta escrita por Mallarmé para Verlaine em novembro de 1885, o poeta expõe, como Oiticica, a complexidade de sua empreitada:

> Um livro, simplesmente, em vários tomos, um livro que seja um livro arquitetônico e premeditado, e não uma coletânea de inspirações casuais por maravilhosas que fossem... Irei mais longe e direi: o Livro, convencido de que no fundo há um só, tentado à revelia por quem quer que tenha escrito, mesmo os gênios. A explicação órfica da terra, que é o único dever do poeta e o jogo literário por excelência: pois o próprio ritmo do livro então impessoal e vivo, até na sua paginação, justapõe-se às equações do sonho, ou da ode.[112]

[111] Programa HO # 0773.69
[112] Apud: FONTES, J. B., op. cit., p.33.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Como já dito aqui, Oiticica não era um poeta. Mas ele, deliberadamente, passa a praticar "o jogo literário por excelência" ao investir na escrita e no livro. Um jogo em que, ao menos no tabuleiro de Hélio, as peças principais são justamente o que Mallarmé rejeita em sua busca: as "inspirações casuais maravilhosas". Elas eram a matéria-prima da maioria dos textos de Hélio. Seu livro era planejado exatamente como essa coletânea de idéias geradas a partir de anotações do cotidiano. Em carta de 1973 para seu irmão César, Oiticica afirma essa conexão direta entre o Livro e os dias:

> Eu não sou artista q se posa de artista: nem sei se sou artista: dizem que o artista acredita e eu não acredito: em nada nem no q faço. Hoje nem sei se é preciso acreditar em coisas, idéias, projetos: meu trabalho se assim se pode chamar é algo em processo contínuo de valores q se processam e q o processo interessa mais do q resultados palpáveis de coisa acabada, etc.: isso é fácil conceber mas não levar adiante nem assumir: é duro: nesta publicação q vou fazer q para mim é fundamental há textos e fragmentos e documentos desses anos aqui q dão hints do q seja o problema q nem eu sei formular porque se reveste de descobertas q faço a cada dia: não descoberta de ordem psicológica catártica q a meu ver são puramente da ordem naturalista mas descobertas de comportamento-fenômeno q se apresentam como transformação permanente.[113]

Todo sacerdócio e toda reverência de um poeta francês do século XIX à prática literária eram revertidos em *joy* e *play* na escrita de Oiticica – mesmo que ele admita, como no trecho citado, que criar "em progresso" era, às vezes, "duro".

[113] Projeto HO # 1064.73 p.2

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Apesar de não buscar a "explicação órfica da terra", ele buscava sim uma síntese (aberta) do seu universo pessoal, uma polifonia da série de vozes que, para ele, davam conta do seu "estar no mundo" (não é a toa que "repertório" é um nome utilizado com freqüência por Hélio para batizar alguns de seus textos). Essa busca, porém, era feita através dos prazeres do dia, das descobertas de "comportamento–fenômeno" e não a partir da suspensão plena desses. O Livro de Mallarmé, caso fosse escrito, demandaria do escritor a pura e total fruição de uma linguagem cujo poeta só estaria apto a captar em seu total – e sagrado – contato com a linguagem da natureza. Enquanto Mallarmé gerava um livro da ausência (onde nem o autor, nem o leitor, teriam um lugar para reivindicar), Oiticica gerava um livro do excesso. Para o escritor que cria a partir da ausência, faltam-lhe forças, falta-lhe tempo, falta-lhe a própria presença (excessiva em demasia) do autor. Para o que escreve a partir do excesso, sobra-lhe idéias, sobram-lhe caminhos, sobram-lhe circunstâncias, sobram-lhe vozes.

É claro que um livro a partir da ausência é pleno de excessos e vice-versa, não há uma rigidez binária nessa colocação. O que vale demarcar como diferença nesse caso é o tratamento dado pelos autores à sua missão: Mallarmé queria instaurar o silêncio pleno das palavras, fazer delas sutis vibrações de seus sentidos, em uma melodia única, definindo um espaço eterno de fruição do poético. Oiticica, por sua vez, queria instaurar a propagação das falas, o fim dos silêncios, a expansão das vozes, em um espaço plural e interdisciplinar. Quem vibrava era o corpo, não a palavra. Em uma época plena de silêncios forçados por torturas de Estado e repressões sociais, pelo auto-exílio em um espaço como Manhattan, não seria Oiticica que buscaria o silêncio mallarmaico através da linguagem da natureza. A linguagem agora, em *Babylon,* eram as muitas línguas da rua, dos Stones, de Dylan, da *prima*, dos porto-riquenhos, das peças do Living Theather. Havia informação demais para almejar uma poética cujo papel incondicional do autor é a sua morte em favor da linguagem plena. Hélio estava vivo e seu livro era a testemunha dessa vida. Sua escrita, muitas vezes, era o fruto desse *joy*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Para além dessas diferenças óbvias, a complexidade dos dois projetos, mais uma vez, reside em dois aspectos: na busca de uma forma definitiva, de uma arquitetura, enfim, de um espaço para suas escritas que demandassem uma *operação de leitura*; e na rejeição sistemática do "fim" como instância necessária para a concepção de uma obra em prol de uma estética do transitório. Eles precisam ir além do fim e do começo, instalando seu projeto na *provisoriedade do estético*, para citar Haroldo de Campos. Em seu ensaio crítico "A Arte no Horizonte do provável" (1969), ele busca relacionar uma série de poéticas que se alimentaram dessa força do precário e do transitório, que fizeram da incompletude o objetivo de sua obra.[114] Apesar de não relacionar o trabalho de Oiticica, pois, além de estarem com poucos contatos nessa época, não havia nenhum projeto de livro divulgado pelo artista carioca, Haroldo aponta Mallarmé e seu projeto de Livro como o marco dessa estética.[115] Além do poeta francês, relaciona o artista plástico Kurt Schwitters, os compositores Pierre Boulez e Stockhausen e a poesia concreta brasileira. Para ele, o probabilismo – paralelo em certos aspectos das descobertas da física moderna e dos princípios desenvolvidos por Heisenberg (1930) – abre um novo caminho nas artes do século XX. Ele passa a ser, muitas vezes, desejado como parte da obra e não mais refutado em prol do objeto perfeitamente acabado e "inteiro". No caso do Livro de Mallarmé, Haroldo identifica seu pioneirismo na instauração de um transitório permanente, na novidade de um fim adiado em prol da permanente gestação (a própria obra, nesse caso) e na precariedade de um planejamento a partir de rascunhos e fragmentos e não a partir de uma sólida base de referência e modelo de livro que não fosse o próprio modelo do risco e do impossível. Segundo Haroldo, o que estava em jogo era "a idéia mesma da obra inconclusa, instalando o transitório onde,

[114] CAMPOS, H. "A Arte no Horizonte do Provável", in: *A Arte no Horizonte do Provável.* São Paulo: perspectiva, 1969, p.15.

[115] A ausência de uma referência sobre os trabalhos de Oiticica no referido artigo poderia ocorrer, claro, por outros motivos que precisam ser pesquisados, já que os *Bichos* de Lygia Clark e as obras de Waldemar Cordeiro são citadas pelo autor como obras que investem no *aleatório* como princípio criativo. Se pensarmos que os *Parangolés* de Hélio já existiam e que seus trabalhos incorporavam também esse aleatório como elemento estrutural, talvez tenhamos aqui um momento em que Haroldo não via no trabalho de Oiticica uma qualidade experimental presente nas obras citadas. Apenas uma hipótese de investigação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

segundo uma perspectiva clássica, vigeria a imutabilidade perfeita e paradigmal dos objetos eternos".[116]

Havia, porém, um elemento que regia a probabilidade e contrastava com o aspecto precário da execução dos livros de Mallarmé e Oiticica: a forma. Seus papéis de planejamento não seriam apenas rascunhos do não-realizado, pois eles são justamente o Livro sendo feito, passo a passo, em direção ao oco de uma idéia improvável: um formato definitivo do objeto livro. Essa visão, solitária e metafísica, pré-define todo o desejo de sua realização. Como nunca se termina de planejá-lo, essa forma fixa, pré-traçada, é obrigada a mudar constantemente através dos anos. O prazer de quem produz visando à prática e não ao produto faz com que a mudança – o *in progress* – se ocupe apenas de re-tomar, re-pensar, re-ver, re-delirar, re-mudar. E quanto mais se muda, maior o compromisso com as propostas iniciais de radicalização, com essa "visão" nunca materializada, mas descrita em cartas e papéis pessoais, cerzida em seus pedaços transitórios. Isso faz com que a rigidez dos planos seja uma "rigidez movente", maleável às novas idéias e situações criativas. É sempre o mesmo rígido planejamento, apesar de sempre estar ganhando novos contornos – daí o precário identificado pelo crítico. De novo, o que deve ficar registrado aqui é que, na busca de Mallarmé e Oiticica por novas formas em se projetar um livro, a ausência e o excesso são extremos que balizaram esses movimentos.

Essa preocupação com o arranjo preciso do texto, essa inovação na organização das páginas, são sintomas claros de quem produz a partir de uma *obsessão pelo espaço*. Blanchot, em sua análise sobre Mallarmé, ressalta que "desse livro, ele vê primeiro a disposição necessária", enquanto Oiticica anuncia para Roberta que está planejando o livro, mas que já havia feito sua estrutura e estava "genial". Em ambos, a estrutura da obra, isto é, a arquitetura do Livro, pré-existe ou co-existe com sua feitura. Por alardearem durante anos as respectivas empreitadas e suas diretrizes (móveis, porém diretrizes), conseguimos hoje em dia identificar os pedaços deixados pelos "arquitetos" em seus arquivos e manuscritos. Eles são

[116] CAMPOS, H. op. cit., p.19.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

pedaços sólidos, apesar de espalhados em várias frentes de trabalho. Várias frentes, porém uma só obra, uma só concepção: inventar seu Livro para romper, inaugurar, arrebatar.

A busca pelo Livro total, pelo livro que pudesse dar conta de tudo que se encontra no mundo através da linguagem, não é uma exclusividade de Mallarmé, claro. A ambição enciclopedista atravessa durante todos os séculos a prática e a crítica literária. O romantismo alemão, através de Novalis e Schlegel, evoca um livro "infinito" e "absoluto", criando para a literatura a brecha para o ocultismo e o sagrado na visão de um livro com "o próprio texto da natureza universal".[117] Muitos outros escritores, antes ou depois do poeta francês, buscaram essa "grande obra" e, por conseguinte, deixaram-nas incompletas. Alguns, como Mallarmé, pela impossibilidade de fim devido à grandeza quase sagrada do projeto; outros, como Oiticica, pela impossibilidade de determinar um *fim* ao seu processo de apropriação, criação e recriação. É notório, por exemplo, que os livros infinitos e seus escritores infatigáveis foram um dos grandes temas da obra de Jorge Luis Borges. O seu Pierre Menard é um desses escritores de livros irrealizáveis, pois, segundo o próprio "autor de Quixote" seu propósito era "simplesmente assombroso" e o projeto "de antemão impossível".[118] O *Museo de La novela de eterna* de Macedônio Fernandes, *Bouvard e Pécuchet* de Flaubert ou as *Passagens* de Benjamin são apenas alguns outros exemplos desses livros eternos, livros sem fim. Esses, ao menos, foram publicados postumamente, mesmo incompletos.

Tanto Mallarmé quanto Oiticica podem entrar no rol desses escritores, por motivos, mais uma vez, bem distintos. A impossibilidade de não se terminar tal tarefa era, para o primeiro, parte lógica de sua proposta de um Livro sobre o absoluto da linguagem ocupando o próprio lugar da natureza e vice-versa – isto é, um livro sobre a própria ausência de literatura, um livro sobre o silêncio. Já para o segundo, a impossibilidade vinha, fundamentalmente, da sua incapacidade de definir escolhas

[117] BLANCHOT, M.. op. cit. p. 334
[118] BORGES, J. L. "Pierre Menard, autor do Quixote". In: *Obras Completas I.* São Paulo: Globo, 1998, p. 493.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

formais, pela sua produção desenfreada engolindo as demais áreas de sua vida, pela sua resistência em terminar algo ("Acabar com o acabado"). O *programa in progress* não para, não contém a possibilidade definitiva de um fim.

Para ambos, porém, o prazer na realização do projeto e não seu (improvável) resultado final fez com que uma série de afirmações, teorizações e especulações sobre seus Livros ocupassem, para nós que lemos apenas as pegadas do trajeto, o lugar da própria publicação. Citando mais uma vez Blanchot, são casos em que "a obra é a espera da obra".[119] Uma espécie de apego ao transitório, de investimento em propostas abertas e em permanente mobilidade, afastando–se do começo, evitando atingir o fim. Prazer na simulação.

Ainda em "A arte no horizonte do provável", Haroldo de Campos cita uma conhecida frase de Paul Valéry que nos serve como mais um passo na busca de elementos, mesmo evasivos, sobre o Livro que Oiticica – e Mallarmé e todos os outros escritores do transitório e incompleto – planejava em sua cabeça. O crítico francês afirma que "a maior liberdade nasce do maior rigor". Interessado na questão estética – e não nos desdobramentos políticos que tal declaração mal-entendida pode acarretar – essa frase nos dá um ponto de vista peculiar para a arte: a potência de uma obra – sua capacidade de tornar-se *livre* de todos os constrangimentos e demandas que envolvem o trabalho artístico e seus produtos –, não nasce necessariamente de sua suposta desorganização e falta de empenho, de um *laizer faire* da sensibilidade. Ao contrário, a liberdade nasce justamente de uma preocupação com a definição dos espaços, com o planejamento da obra e sua calculada execução. O rigor é o berço da liberdade, seu ninho mais quente, que permite ao artista criterioso libertar-se em prol de seu compromisso pleno com sua produção. Quanto maior o compromisso, maior o rigor, maior a liberdade. É claro que podemos ver nessa idéia romântica de Valéry para a liberdade do artista, a figura paradigmática de Mallarmé. É sabido que, além de seu papel crítico, Valéry teve uma relação de amizade com o poeta e sua obra causou forte impacto em sua formação. A liberdade do artista de Valéry é baseada no

[119] BLANCHOT, M. op. cit., p. 352.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

artista solitário e rigoroso com sua meta profunda, com a arte absoluta que o isola e demanda dedicação total ao seu objeto. O Livro de Mallarmé era essa obra que, quanto mais rigorosas suas premissas, mais livre suas idéias e desdobramentos. Talvez o excesso de rigor/liberdade seja, no caso específico de Mallarmé, uma das melhores saídas para entendermos a recusa de um resultado final.

O desejo de livro em Hélio também pode ser iluminado por essa frase de Valéry. Hélio, como já vimos, era um artista extremamente rigoroso com seu trabalho. A organização e o rigor oriundos de sua herança construtivista eram marcantes em suas obras e, com sua prática do auto-arquivamento, tentou cercar de controle seus passos. A tensão criativa entre rigor/liberdade, entre permanência/experiência e a busca de sobreviver entre – e contra – esses pólos, fez com que sua obra ganhasse o aspecto simultâneo de *caos* e *cosmos*. Oiticica, nesses termos, perseguia um "rigor na invenção", uma "experimentação rigorosa" em seu princípio liberador. Se na formula de Valéry o grau de liberdade é diretamente relacionado ao grau de rigor, o trabalho de Oiticica pode ser visto como um de seus melhores exemplos. Para resumir em poucas palavras essa relação tensa e produtiva, cito a fala do próprio Hélio, de novembro de 1973, escrita em uma longa carta para Andreas Valentin. Quase que em diálogo com a frase de Valéry, Oiticica afirma que "no jogo são as regras que abrem o jogo ao invés de limitá-lo".[120] Ou seja, para se jogar (a escrita *play* de Oiticica), para INVENTAR, é necessário partir das próprias regras e não recusá-las simplesmente. São elas que abrem as possibilidades. Afinal, só há uma escrita do "entre" se tivermos as partes constituídas para serem rachadas, desafiadas, esburacadas pelo escritor-jogador. Quanto mais regras, maiores as possibilidades do jogo.

Assim, fica claro que no caso do livro, as regras do jogo eram duas: obedecer a uma forma cuja funcionalidade (o manuseio do leitor) é pré-determinada pela tradição do objeto (sua história) e trabalhar a partir de uma língua cuja escrita determina uma série de operações e compromissos com o leitor para que seu texto

[120] Projeto HO # 1070.73 p.1

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

seja inteligível, contínuo. Se no jogo são suas regras que o abrem e não o que o limita, foi justamente entre essas duas "regras" da escrita e do livro que Oiticica se instalou para expandir suas idéias. A língua será expandida, reinventada, colada à fala e amigada com os idiomas estrangeiros, espaçada, apressada, pontuada de forma irregular. Já o livro, esse objeto de desejo do escritor-leitor, será recusado em sua forma clássica, da brochura retangular com páginas em seqüência linear, numeradas e plenamente preenchidas de textos e fotos. O livro deve ser, assim como a escritura, a concretude de uma idéia-ato. Deve ser inovador na tentativa de se fundar um novo espaço em que folhas sem numeração podem incorporar o aleatório em sua montagem, em que os textos podem ser espalhados em blocos, em que as páginas possam saltar para fora durante o manuseio do leitor. Mas, para que se atingisse essa "liberdade" em relação aos paradigmas tradicionais do trabalho e do produto literário, era necessário um extremo rigor no planejamento dessas línguas e dessas formas, um total domínio das "regras" para depois burlá-las. Não estou aqui falando de um artista que foi influenciado pelo espírito *dada,* mas sim de um artista que teve em Mondrian, Malévitch e Paul Klee alguns de seus heróis. Portanto, não bastava que se investisse destrutivamente sobre a língua e o livro. Oiticica queria, com extremo rigor, subvertendo as regras do jogo, construir – e fruir – um caminho para sua liberdade poética. Ele não queria substituir a língua; ele queria *outra* língua dentro da língua portuguesa. Ele não queria substituir o livro por um novo objeto; ele queria, justamente, transformar o livro em Livro.

Criar nessa fissura entre a liberdade e o rigor, com o controle do segundo servindo de combustível para a abertura da primeira, criar a partir da aceitação subversiva das regras do jogo, é criar sob estado de risco permanente. Mais: é criar sob a tentação de jogar um jogo sem fim, um jogo em que quanto maior o prazer em definir, esquadrinhar, editar, escrever sobre, amarrar, paginar (ações do rigor), maior a possibilidade de indefinir, espalhar, omitir, desamarrar, despaginar (ações da liberdade). Um cabo de guerra interno, um dínamo de forças que pode, como ocorreu com Mallarmé, com Oiticica e outros, permanecer ligado para sempre. Sem previsão de um fim de jogo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Como disse um pouco acima, Oiticica simula Mallarmé na sua busca por um Livro cuja pré-definição – rigorosa – da forma ditava os rumos do trabalho a ser feito. O que quero dizer com isso é que a busca dos autores por um objeto cuja prévia concepção metafísica domina o processo ou ao menos o coloca em permanente xeque – o Livro, nesse caso – cria um espaço de ação cujo arco está em permanente tensão. É o Livro Infinito, aquele que não há como atingi-lo, porém apenas simulá-lo, intuí-lo, rabiscá-lo nos papéis dos projetos. Seus textos nunca seriam bons o bastante para a forma intuída do seu conjunto. Nenhuma gráfica ou editora daria conta do seu desafio. Apenas o autor consegue vislumbrá-lo e projetá-lo, até o (não) fim. Oiticica, porém, por ser um construtivista, um criador de "programas in progress", não permanecia no plano metafísico do Livro absoluto de Mallarmé. Ele precisava de algo mais do que promessas, ele pretendia "mais" do que atingir o ápice da linguagem poética em um trabalho infinito. Além de sugerir paginações e operações complexas de leitura (como Mallarmé em algumas notas e fragmentos revelados apenas após sua morte), Hélio diagramou os textos em pranchetas de trabalho, escrevendo inclusive alguns deles já da forma que ele desejava que fossem as provas "finais". Hélio, diferente de Mallarmé, tentou dar cabo do seu objeto de desejo. A pergunta que permanecia para ele, porém, era uma só: qual é o livro que desejo?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Sobre livros e caixas

Livros e artistas plásticos sempre fizeram um belo par. Em um breve artigo intitulado "Entre o ler e o ver – A forma-livro na arte de nosso século e seu desdobramento na arte brasileira contemporânea: Waltércio Cladas e Artur Barrio", Luiz Camillo Osorio localiza essa relação em um "cruzamento inexorável entre o ler e o ver".[121] A quantidade de nomes que cruzaram essa fronteira é tão grande que não

[121] OSORIO, L. C. "Entre o ler e o ver – A forma-livro na arte de nosso século e seu desdobramento na arte brasileira contemporânea: Waltércio Cladas e Artur Barrio". In: SUSSEKIND, F. e DIAS, T. (orgs). *A Historiografia Literária e as Técnicas de Escrita – do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004, p. 401. As citações a seguir são desse artigo.

vale a pena ficar aqui citando cada trabalho. No Brasil e no mundo, o livro foi, inúmeras vezes, apropriado pelo olhar estético das artes plásticas. Há também diversas parcerias entre escritores e artistas – geralmente com os artistas como ilustradores dos textos dos escritores, ou seja, cada um preservando a autonomia e a "pureza" do seu espaço de ação. Luiz Camillo, no mesmo artigo, nos dá alguns exemplos dessas parcerias: Goethe/Delacroix, Mallarmé/Matisse ou Tarsila/Oswald de Andrade.

Objeto físico, espaço de ação estética e de criação verbal, o livro se torna um território pleno de subversão ou adoração por parte de artistas que transcendem os limites demarcados entre o campo literário e o campo visual. Luiz Camillo também aponta nesse cruzamento inexorável uma informação essencial, ao menos no que diz respeito às demarcações de fronteiras: o conflito – e a atração – entre as artes visuais e a literatura tem como uma de suas querelas a questão da *narrativa*. Segundo Luiz Camillo, a crítica modernista de nomes como Clement Greenberg associaram a ascensão do Abstracionismo na arte justamente ao triunfo da visualidade pura sobre qualquer resquício de narrativa aparente no espaço pictórico. Camillo cita também um dos grandes nomes dessa escola, o pintor norte-americano De Kooning, para mostrar como seu trabalho buscava romper com uma tradição da arte visual que contemplava a narrativa: "o espaço perspectivado implica a idéia de narrativa, ele se monta a partir das noções de causalidade e sucessão de eventos". Teoricamente, com o fim do figuracionismo e da perspectiva, isto é, da causalidade (se é dia deve haver sol e sombras) e da sucessão de eventos (a busca de uma "ação" na bidimensionalidade do quadro), a narrativa não encontraria mais lugar nos espaços pictóricos, cessando assim a "invasão" da escritura no espaço das artes visuais. A "pura visualidade" teria apenas uma narrativa: interna, recôndita, pertencente ao próprio autor.

Ao longo da história da arte, porém, encontramos uma série de trabalhos e iniciativas cujo objetivo era alterar essa percepção. Buscavam demonstrar que foi justamente a contaminação entre visualidade e narrativa, entre figuras e letras, entre quadro e escrita, que impulsionou a renovação das artes. Em seu famoso trabalho *O*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Momento Futurista, a crítica norte-americana Marjorie Perloff amplia esse debate ao investigar de forma profunda os encontros e desencontros entre a escrita e a imagem a partir de outras fontes, como: as colagens cubistas (com fragmentos de jornais, escritos manuscritos etc.), as inovações formais futuristas e, principalmente, as ações conjuntas de pintores, escritores, poetas e artistas gráficos nos livros e revistas do futurismo russo.[122] A crítica nos mostra como essas experiências, principalmente dos artistas russos, alteram drasticamente as demarcações de fronteiras entre as áreas. As experiências gráfico-espaciais de escritores franceses como Mallarmé e Apollinaire eram radicalizadas por autores como Maiakóvski, Khliébnikov e Krutchônikh. Perloff destaca três livros russos em que imagem e palavra tornam-se elementos híbridos, em uma relação orgânica entre o "desenho" e o "escrito". Os dois primeiros são o livro *Troe* (*Os Três*, 1913), com textos de Khliébnikov, Krutchônikh e Guro e desenhos (incluindo a capa) de Malévitch e *Vladimir Maiakóvski: uma tragédia* (1913), texto publicado da peça do poeta com ilustrações de David Burliuk e várias inovações tipográficas ("o texto é colocado numa grande variedade de tipos, grandes e pequenos, romanos e itálicos, leves e pesados. A página se torna assim uma unidade visual").[123]

Mas é um livro de Krutchônikh lançado em 1912 que, na opinião da crítica, viola o "princípio de separação dos meios" ao trabalhar de forma simultânea poesia e imagem. Intitulado *Starinnaia Liubov* (*Amor Antigo*), o pequeno livro tinha quatorze folhas em tamanho de cartão postal "com páginas impressas de um lado e grampeadas".[124] Suas cópias reproduziam uma escrita feita à mão, com erros de impressão, omissão de pontuação e espacejamento errático. Sua capa trazia um desenho-palavra, em que as letras do título faziam parte da gravura como elemento visual e vice-versa. O que vale registrar desse trabalho pioneiro para localizá-lo como um paradigma dos livros produzidos no encontro das artes visuais e da literatura é a seguinte descrição de Perloff:

[122] PERLOFF, M. *O Momento Futurista*. São Paulo: Edusp, 1993. As citações a seguir são retiradas desse trabalho e serão indicadas pelo número de página.
[123] Ibid., p.267
[124] Ibid, .p.299

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

> Palavra e imagem, letra e pincelada são assim lançadas umas de encontro às outras através do livro. Às vezes o texto e a imagem aparecem na mesma página, às vezes separadamente, mas a identidade conceitual permanece em destaque.[125]

Assim, um livro não precisaria mais se definir enquanto um livro de palavras (literatura) ou um livro de imagens (artes visuais). Funda-se tanto nos livros russos quanto nos quadros cubistas uma "identidade conceitual" que dá vida ao híbrido verbo-visual. Um livro poderia ser justamente o fruto desse encontro, a vontade de reproduzir um olhar para além da tela e uma leitura para além da audição (nessa época já silenciosa). Palavras e imagens tornam-se traços, atingem seu grau zero enquanto linhas que podem dividir um mesmo espaço em branco. Elas são elementos gráficos de manuseio experimental e, ao mesmo tempo, propiciam a sabotagem salutar de suas origens. Trazem, nessa convivência, a contradição de serem esvaziadas de suas autonomias definidoras ("isso *é* literatura" / "isso *é* arte visual") e de ganharem potência poética máxima enquanto fragmentos de uma unidade maior. A palavra e a imagem – como nos quadros cubistas – não estão *contando uma história para ser ilustrada*, mas sim apresentando essa história simultaneamente: com letras-imagens e quadros-palavras. A narrativa rechaçada por De Kooning é, aqui, trabalhada em outro plano. Ao invés de se "desnarrativizar o espaço pictórico" através da abstração, por que não "desenhar a narrativa"? A idéia é criar sem isolar as áreas, permitindo que as práticas gráficas sejam vistas em um sentido lato (escrita e desenho), equacionando narrativas e silêncios simultaneamente. Não é á toa que Perloff destaca a *simultaneidade* como uma das bases dos trabalhos das vanguardas européias. Mais do que isso, a "simultaneidade" (*simultanéisme*) tornou-se "um tema central, assim como um princípio formal e estrutural".[126] Era a simultaneidade entre imagem e escritura – e entre imagem e música, música e escritura, ou até mesmo os

[125] Ibid., p.234
[126] Ibid., p.48.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

três, como em *La Prose du Transsibérien*, de Blaise Cendras (1913) – que possibilitava a ampliação da idéia de Arte e – conseqüentemente – de livro.

É necessário pensar nessa questão, já que o percurso da publicação de Oiticica oscila entre o livro de pura visualidade (fotos e projetos) e o livro narrativo (textos e imagens). Tal trajetória, nos mostra justamente a busca incessante de uma forma de publicação que pudesse dar conta de uma prática criativa feita de justaposições e colagens, em uma rede de imagens, idéias, tempos e espaços. Um livro que, desde sua concepção, almeja a mesma "simultaneidade" apontada por Perloff como "princípio formal e estrutural". Isso, claro, não é por acaso. Oiticica teve sua formação de artista e intelectual relacionada não à ortodoxia de Greenberg e dos cânones da Arte, mas sim às propostas radicais apontadas pela crítica norte-americana. Seus primeiros passos foram dados em um ambiente intelectual impregnado das propostas renovadoras do construtivismo, do concretismo, do suprematismo. Hélio reproduzia todo um pensamento crítico surgido no bojo dessas novas propostas estéticas. Cito mais uma vez o artigo de Luiz Camillo para entendermos, ao menos no Brasil, as idéias que fermentavam as trajetórias de artistas como Hélio, formados nos anos cinqüenta e sessenta:

> Foi aí que uma certa dispersão poética passou a predominar, em que a vinculação a determinado meio expressivo foi tomada como uma limitação frente às necessidades criativas da época. A redução ontológica do modernismo greenberguiano e sua busca de uma especificidade, seja pictórica seja escultórica, entrava em crise, não dando mais conta de compreender a produção que surgia. Uma nova crítica passa a pensar os meios expressivos não mais a partir de sua capacidade de purificar-se de toda alteridade, mas sim de renovar-se com ela; quanto mais agregadoras e polissêmicas fossem as práticas artísticas, mais elas dariam conta de exprimir um mundo que se sabia inacabado, fragmentário,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

> destotalizado, sujeito a todo tipo de transformação e manipulação criativa.[127]

O final desse trecho, um instantâneo certeiro de algumas representações do mundo moderno, descreve exatamente a forma como Oiticica concebeu e conduziu seu livro e, de certa forma, todos os seus *Programas in progress*: inacabados, fragmentários, sujeitos a todo tipo de transformação e manipulação criativa. Eram esses princípios que moviam o trabalho de Hélio em sua luta contra a "totalização", o "fechamento" e o "final". Em sua investida no questionamento e renovação das *formas* tradicionais nas artes plásticas (o quadro e a escultura), afastou-se radicalmente do essencialmente pictórico, do paradigma retiniano. Dos seus *Metaesquemas* e *Monocromáticos* (1958/59) até seus *Parangolés* (1964), fica claro seu projeto de abandonar a visualidade do quadro e ganhar o espaço, ao contar com o papel estrutural do espectador para que a obra ganhe seu funcionamento pleno.

Se nos anos cinqüenta a cor e sua disseminação no espaço era o aspecto primordial de suas investigações, no fim dos anos sessenta Hélio passa a reivindicar palavras: vivências, ambientes, o crer-lazer, *edens*, o *suprasensorial*. As palavras, aliás, já irrompiam as fronteiras entre o visual e o escrito em caixas com textos (os *Bólides-Caixa* 17 e 18 "Do meu sangue do meu suor este amor viverá" e "Aqui está e ficará! Contemplai seu silêncio heróico"), capas com poemas (como "Da adversidade vivemos", "Estamos famintos" e "Incorporo a revolta", todas frases de *Parangolés*) e bandeiras com lemas ("Seja marginal, seja herói"). Essa narrativa à espreita nos pequenos poemas e textos presentes em suas obras, torna-se prioridade durante os anos 70, ocupando o pólo mais forte do cruzamento entre o ler e o ver. Mas não nos enganemos: basta uma olhada nos manuscritos de Oiticica para percebermos que, mesmo escrevendo, muitas vezes era a visualidade que comandava os caminhos de suas linhas e traçados.

Desde o início de sua carreira Oiticica conviveu com os vários tipos de trabalho feitos a partir do livro como espaço de investigação formal. Seus amigos e

[127] OSORIOL. C., op. cit., p.403.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

parceiros mais próximos foram artistas que investiram em livros-objetos, como o *Livro da Criação* de Lygia Pape, produzidos ainda no final dos anos cinqüenta.[128] Esse e outros trabalhos já mostravam um caminho que seria bem explorado pelos artistas plásticos brasileiros. Ainda em 1964, Lygia Clark, outra companheira de Oiticica dos tempos do período neoconcreto, planejou a execução de seu *Livro-Objeto*. O intuito era sintetizar de forma interativa algumas de suas reflexões sobre seus trabalhos e suas respectivas imagens. O livro, porém, só foi editado em 1983, permanecendo arquivado por dezenove anos. É interessante que o *Livro-Objeto*, um livro de artista se nos remetermos à definição de Luiz Camillo, traz algumas semelhanças com os projetos iniciais de Oiticica: é um livro lúdico, móvel, sanfonado, em que nas páginas esquerdas estão imagens, cartões e reproduções táteis de obras de Lygia Clark e nas páginas direitas seus textos teórico-poéticos sobre os trabalhos. Diferente de Hélio, porém, o projeto de Lygia é concebido e *terminado* em 1964. Mesmo que tenham ocorrido dezenove anos de espera, ela publica seu livro, em uma tiragem limitadíssima de vinte a quatro exemplares.

O livro-objeto nunca foi o objetivo – ao menos aparente – buscado por Oiticica no planejamento de seu livro. Talvez um livro de artista, pelas "multiplicidades" e pela sua "idéia alargada de narratividade". Em seus muitos planos e promessas, Oiticica justificava seu desejo em publicá-lo pelo afloramento de sua relação criativa com a escrita, pela sua curiosidade com uma nova poética textual e pela possibilidade de trabalhar suas leituras em um entrecruzamento de idéias e imagens. O livro seria fortemente visual, mas a narrativa literária manteria uma supremacia (mesmo tênue) sobre a narrativa plástica – ao contrário do livro-objeto, cuja lógica é inversa. O livro seria, mesmo com todas as torções, subversões e

[128] No já referido artigo de Luiz Camillo Osorio há um trecho que deixa bem clara a diferença entre os termos *livro-objeto* e *livro de artista.* A definição a seguir é a que utilizarei a partir de agora quando usar essas expressões: "Antes de tudo, gostaria de fazer uma distinção entre o livro de artista e o livro-objeto. O primeiro (...) lida com as multiplicidades de meios – desenho, texto, fotografia, performance, etc. – e mantém uma idéia alargada da narratividade. O livro-objeto, por sua vez, conspira com a estrutura da narração e se afirma como acontecimento plástico. A principal diferença aí é a temporalidade; o livro de artista lida como vários tempos concomitantes, o livro-objeto é pura presença, acarretando uma certa suspensão do tempo. O livro de artistas é mais sintético, o livro-objeto é mais óptico", in: OSORIO, L. C., op. cit., p.404.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

invenções em seu formato e finalidade, um livro, e não um livro-objeto. Se a publicação seria um "livro de artista" ou não, apenas seu resultado final poderia nos dizer. O que sabemos é que sua intenção principal era publicar seus textos e imagens correspondentes de forma que pudéssemos *ler* o livro e não apenas *vê-lo* em sua beleza estética – como os *Livros* de Lygia Pape e os *Gibis* de Raymundo Colares (1971) – ou interpretá-los em seus multisentidos visuais e textuais – como o *Livro da Carne* de Artur Barrio (1974) ou o trabalho *The Ilustration of the art/Social strategy/Model* de Antônio Dias (1976).[129] O livro de Hélio queria dar conta de sua produção em progresso e deveria abarcar suas invenções poéticas, suas idéias estéticas e seus trabalhos em uma forma cuja complexidade de sua proposta deveria estar manifesta. A *Newyorkaises* deveria ser simultaneamente um testemunho verbal e visual de seu tempo e trabalho. Em carta para Lygia Pape escrita em 26 de outubro de 1971, Oiticica descreve sua idéia ainda indefinida desse livro:

> Estou escrevendo uma série de textos, que devo publicar em partes com Torquato, numa dessas revistas e depois colecioná-los para uma publicação em livro; são outra vez recolocando todos esses problemas, de modo mais objetivo a meu ver, que me perseguem desde 59; coloco tudo em partes juxtapostas: citações correspondentes aos mesmos e fotos, imagens, etc., com uma montagem, procurando ao máximo excluir teorias abstratas ou interpretações informativas: sem buscar "significados" extras, etc.[130]

O desafio proposto por Hélio era esvaziar através da montagem das páginas qualquer possibilidade de interpretação ou teorizações abstratas sobre o que se estava lendo-vendo em seu livro: imagens e fotos e citações justapostas, em um todo harmônico, sem espaços para "significados extras". Esse livro, assim, não poderia ser o que ele pretendia ser. Não há livro sem "interpretações informativas" ou

[129] DOCTOR, M., op. cit., p.7
[130] Projeto HO # 0855.71

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

"abstrações". A não ser que o livro seja um não-livro, que seja uma espécie de *apropriação* do objeto "livro" para a fruição de suas idéias. Esse "não-livro", retomando a máxima de Mallarmé, no máximo simula.

Dentre os livros que "simularam" e romperam as fronteiras entre arte e literatura e que podemos aproximar do projeto de Hélio está, sem dúvida, a *Caixa Verde* (1934) de Marcel Duchamp. Nome incontornável na arte experimental do século vinte, referência obrigatória para artistas como Oiticica, Duchamp fez, ao longo de sua carreira, uma série de publicações e trabalhos poéticos – seja no seu período de envolvimento com as ações do grupo *Dada*, seja no restante de sua solitária (anti) carreira. Seus livros eram, em sua maioria, obras que repensavam de forma radical as fronteiras poéticas entre as artes. Alguns, como as *Caixas-Valise* (*Boîte-en-valise*, 1941), eram grandes apanhados de reproduções de suas principais obras, reunidos de forma engenhosa pelo autor ao longo de diferentes edições. Outros, como *Rose Selávy, Oculisme de Précison, Polis et Coups de Pies de Tous Genres* (1939), eram coletâneas engenhosas de jogo de palavras, como "Rose Selávy", nome de personagem feminina encarnada por Duchamp nos anos vinte. Adiante, podemos ver dois exemplares das *Caixas-valise*. Elas tiveram várias reedições, com novos exemplares, feitos por diferentes artistas e designers. A primeira foi executada pela artista Xenia Cage, à época esposa do compositor norte-americano John Cage. Ela fez 58 caixas de uma série de trezentas que só foi montada "definitivamente" entre 1961 e 1971 por Jackie Matisse, neta de Henri Matisse e enteada de Duchamp.[131]

[131] TOMSKINS, C. *Duchamp – uma biografia.* São Paulo: Cosac Nayfi, 2004, p.434

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Figura 18: versão da Caixa-Valise

Figura 19: versão de caixa-valise

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

A *Caixa Verde*, porém, não foi projetada apenas como um livro de artista. Ela foi concebida e levada a cabo ao longo do processo de criação e execução do *Grande Vidro* (*A noiva despida por seus celibatários, mesmo* 1912-1924), obra das mais importantes – e herméticas – de sua carreira. Sua versão preliminar data de 1914, sendo retomada pelo autor vinte anos depois. O que diferencia a *Caixa Verde* das outras caixas e livros de Duchamp é, segundo o próprio, sua articulação necessária entre a obra (*O Grande Vidro*) e a *Caixa*. Segundo o autor, seus textos e manuscritos (redigidos entre 1912 e 1915, mas só publicados em 1934) deveriam ser apreciados em conjunto. Invertendo a lógica dos sentidos, Duchamp afirma que o *Grande Vidro* só poderia ser visto à luz dos textos da *Caixa*. A obra não era algo para "apenas" ser olhado, mas deveria também ser "lida". Duchamp queria que os textos e anotações fossem reproduzidos fielmente aos originais, para que os desacertos e descaminhos estivessem presentes ao lado de rabiscos, manchas no papel etc. Citando Octavio Paz, no *Grande Vidro* "a pintura é escritura.[132]

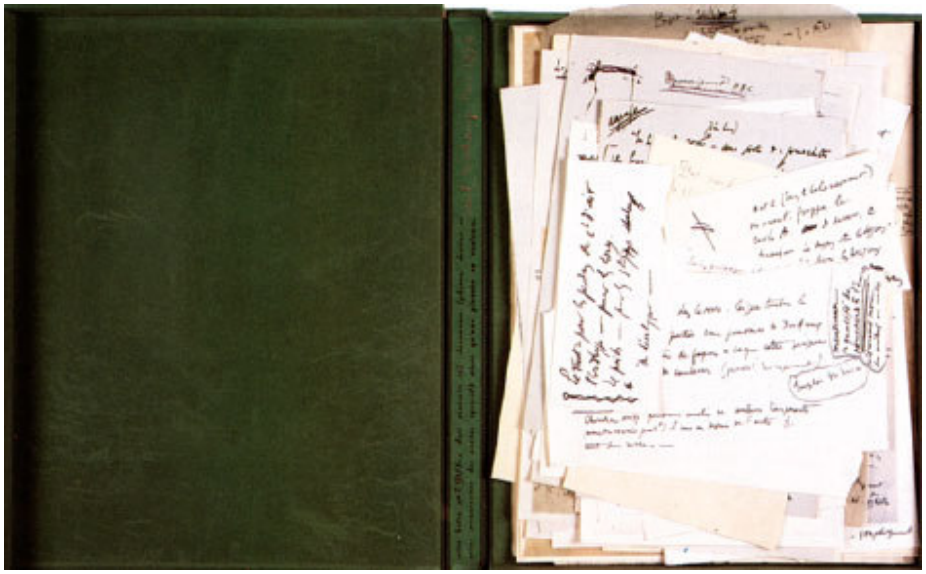


Figura 20: Imagem da Caixa Verde*, de Marcel Duchamp*

[132] PAZ, O., op. cit., p.20

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

A intenção de Duchamp tem um paralelo direto com trabalhos como o *Livro-Objeto* de Lygia Clark, em que a obra do artista articula-se textualmente e visualmente para o espectador. Porém, vai além desse, ao condicionar a obra visual que está *fora* do livro – no caso o *Grande Vidro* – ao seu entendimento verbal, isto é, a uma série de notas, fragmentos, textos e fórmulas reunidas pelo artista em uma caixa. Vale à pena citar um trecho da biografia sobre Duchamp escrita por Calvin Tomkins para uma descrição da *Caixa*:

> As notas da *Caixa verde* têm um sabor críptico, absurdo, de auto-ironia, que é próprio de Duchamp. Algumas delas não passam de umas poucas garatujas em pedaços de papel, outras cobrem páginas com precisos cálculos e diagramas pseudocientíficos. A maioria data do período entre 1912 e 1915, quando as idéias para *O grande vidro* ocorriam sucessivamente a Duchamp, mas sem obedecer a uma ordem em particular; ele apenas as rabiscava e as atirava numa caixa de papelão que guardava para esse fim. Certa ocasião, pensou em publicar as notas em forma de brochura ou catálogo para serem consultadas junto com o *Vidro,* mas somente em 1934, onze anos depois de ter deixado de trabalhar na obra é que resolveu reproduzi-las. A forma então escolhida era meticulosa e enigmaticamente duchampiana – uma edição limitada contendo 94 notas, desenhos e fotografias, impressos em fac-símile, usando os mesmos papéis e as mesmas tintas ou lápis, rasgados ou cortados exatamente da mesma maneira que os originais, com os mesmos pensamentos inconclusos, as mesmas rasuras, correções e abreviações, tudo comprimido dentro de uma caixa verde retangular, coberta por camurça verde com o título *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (tal como o vidro).[133]

[133] TOMSKINS, C. op. cit., p. 13.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

A *Caixa Verde* é uma obra cuja realização conseguiu atingir a plena encruzilhada da relação entre artes plásticas e literatura. Ela permitiu o que Luiz Camillo chama de "contaminação criativa entre palavra e imagem". Sua diferença para os artistas russos citados mais acima, que também promoveram a contaminação de áreas, é que Duchamp não escrevia um poema, contos ou novelas com recursos gráficos ou palavras-imagens. Afinal, uma caixa não é um livro. Ela é, estrito senso, uma caixa de madeira, depósito de papéis avulsos. Mas também não pode ser apenas um objeto, devido à carga de textos e a demanda de leitores para os textos que ela contém. Também não é um livro-objeto no sentido dado pela crítica, pois ele equilibra as narrativas plásticas e literárias no mesmo espaço tênue de conciliação, tornando-se Obra por si mesma. Complementando essa encruzilhada de sentidos, a caixa é, segundo o próprio Duchamp, o aspecto textual do *Grande Vidro*. Seus textos são a leitura da obra, apesar de não estarem em um livro nem em um catálogo. Aliás, sua intenção inicial, em 1914, era que a *Caixa* fosse um catálogo, de certa forma até tradicional – como os famosos catálogos da rede de lojas de departamento norte-americana *Sears Roebuck*, segundo o próprio declarou algumas vezes. Na sua famosa entrevista para Pierre Cabane, o "engenheiro do tempo perdido" afirma que

> A idéia que tinha era mais de algumas notas do que de uma caixa. Pensei poder reunir em um álbum, como o catálogo Saint-Etienne, cálculos e reflexões, sem relações entre eles. Algumas vezes são pedaços de papel rasgado... Queria que este álbum acompanhasse o *Vidro* e que se pudesse consultá-lo para ver o *Vidro* porque, para mim, ele não era para ser olhado no sentido estético da palavra. Seria necessário consultar o livro enquanto se via. A conjunção das duas coisas eliminaria o aspecto retiniano que eu não gosto. Era bastante lógico.[134]

[134] CABANE, P. *Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido.* São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 73.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Apesar dessa encruzilhada da *Caixa* – nem livro, nem objeto, nem livro-objeto – Duchamp dá um "passo além" no seu desejo de livro em relação a autores da promessa como Mallarmé e Oiticica. Ele levou até o limite a idéia de uma obra textual cuja forma transgride a idéia do livro, sem abrir mão de ter seus textos lidos. O livro de Duchamp demorou vinte anos para ser feito, mas foi feito. Mesmo que, como resultado final, ele não seja especificamente um livro. Ele fez de sua caixa de textos uma Obra por si mesma, onde os textos lidos foram cuidadosamente escolhidos e executados por um autor com controle pleno de sua atividade. Ainda de acordo com a frase de Valéry, o planejamento e a execução do trabalho obedeceram ao mais absoluto rigor por parte do autor. A partir desse rigor, a liberdade criativa de Duchamp foi posta à prova e ele conseguiu subverter as regras do jogo tanto da obra de arte – o que fazer com uma miniatura do urinol ou do *Grande Vidro?* – quanto da literatura – o que são os escritos e teorias, pedaços de papel e fragmentos reunidos conscientemente pelo autor nessa caixa?

A partir dessas questões, a pergunta que apresento é a seguinte: o que faz com que um artista, no caso Duchamp, consiga manejar a execução de uma obra tão complexa (mesmo que tenham durado vinte anos) e outros não? Fazendo essa pergunta de forma direta e simplista sobre o tema desta tese, por que Duchamp, um anti-artista nato, conseguiu executar seus livros e Oiticica não? Não estou de modo algum comparando os sujeitos, já que são óbvias as vicissitudes e limitações de cada um no tempo e espaço para a realização de suas obras; nem estou igualando Duchamp e Oiticica em "um mesmo pé" de produção e reflexão. Mas não podemos negar que seus procedimentos frente ao campo das artes de seu tempo eram um ponto em comum na trajetória de ambos. Para além dos diálogos da obra de Oiticica com os *ready-mades* e as idéias de Duchamp, há uma espécie de não-conformismo de ambos com o funcionamento obrigatório do circuito atelier-marchand-galeria-venda-museu. Em um texto comparando os dois artistas, Celso Favaretto indica essas distâncias e aproximações:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

> A referência de Oiticica a Duchamp é "indireta e longínqua". Encontram-se no objetivo de deslocamento da arte, diferem nas estratégias e nas táticas. Para ambos, "a obra é o caminho e nada mais", pois ambos, visando a um além-da-arte, visualizam uma liberdade que "não é um saber, mas aquilo que está *depois* do saber".[135]

Perguntar por que Oiticica não conseguiu dar cabo de seu livro e Duchamp sim, é tentar localizar um processo que ocorre em trabalhos de diversas áreas, isto é, localizar o *salto* entre o prazer de planejar e conceber um objeto e a realização desse objeto desejado. O que quero apontar com essa questão é que, mesmo com diferenças e semelhanças, Oiticica e Duchamp ocupavam o mesmo espaço no que diz respeito à sua relação com suas obras. Apesar de diferirem na "estratégia e na tática", partiam do mesmo princípio criativo. Ao contrário da afirmação de Favaretto, não creio que as aproximações entre os dois artistas sejam tão distantes e longínquas. Se deslocarmos nosso olhar sobre essas obras não para suas diferenças plásticas, mas para sua convergência em torno da subversão da literatura e do livro como espaço de criação, podemos encontrar algumas estratégias e táticas em comum na trajetória de ambos.

Duchamp e Oiticica eram artistas que partilhavam – e aí se faz muitas vezes a ponte entre Duchamp e Mallarmé – do prazer em produzir ao invés do prazer do produto. Na expressão usada por Favaretto, artistas cuja "obra é o caminho e nada mais" ou, na frase do artista francês, trajetórias em que "o que não se produz sempre é melhor que o produto". Esse ponto é destacado novamente por Calvin Tomkins, quando ele pergunta e tenta responder sobre a concepção e execução bem sucedida de Duchamp para a *Caixa Verde* e sua ligação intrínseca com a "explicação" do *Grande Vidro*:

[135] FAVARETO, C. "Por que Oiticica?". In: *Por que Duchamp? - leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros.* São Paulo: Itau Cultural, Paço das Artes, 1999, p.89.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

> Se as idéias nele são o que interessa, por que não teria querido expô-las com toda a clareza, por exemplo, eliminando as discordâncias e contradições? Uma das razões possivelmente seria porque as idéias não fossem tão importantes para ele quanto o processo que as engendrara, vale dizer, a passagem da forma mental para o estágio do seu posterior desenvolvimento. (...) Se o processo de fazer arte (ou pensar) tinha mais peso que o resultado, então o observador encorajado a juntar-se ao processo, seria mais um participante ativo do que um observador passivo. Essa noção, que está presente em Mallarmé e nos simbolistas, é uma das chaves para a influência sempre crescente de Duchamp nos tempos atuais, quando a arte, cada vez mais, é considerada um processo que abrange o artista, o objeto artístico e o observador num jogo mútuo e espontâneo de criação e interpretação.[136]

Esse trecho de Tomkins sinaliza uma ponte Mallarmé-Duchamp-Oiticica, pois me permite reunir os três no apego ao processo de criação e no adiamento do produto final. A obra, com já disse, é a própria criação – mental e manual – do objeto. Seu resultado é uma variável possível, um acaso no jogo de dados. Mallarmé desejava o Livro e passava seus dias a consumir esse desejo através de cartas e projetos, fragmentos cuidadosamente guardados; Duchamp, por sua vez, cortava pela raiz todas as etapas do campo artístico de sua época, fazendo da Obra algo que já está dado nas coisas do mundo ou em movimentos mínimos de esforço do artista, sem começo ou fim, sem gênese para além da idéia de apropriação, deslocamento e reversão dos sentidos. Os *ready-made* sublinham essa prática artística em que o "fazer arte tinha mais peso que o resultado" por estancar a esperança da inspiração das musas, por secar de vez o glamour de fazer parte da Arte, por sepultar o *talento* como elemento quase divino no artista; já Oiticica propaga o *work in progress* e a

[136] TOMKINS, C, op. cit., p.328.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

idéia de *abrir linguagens* para justificar suas ações *entre* as áreas, seus "programas" sempre prontos para recomeçarem de onde pararam e nunca de um fim. Fim, aliás, em sua dupla função: término e finalidade. Para que acabar? Para que ir além do prazer do planejamento, do desejo da execução?

Em seus escritos, Oiticica nunca fez menção às caixas de Duchamp ou ao Livro de Mallarmé. Não é a ausência de citações explícitas, porém, que impede uma leitura transversal desses trabalhos em busca de elementos para iluminarmos a outros. A intenção de aproximar esses três "livros" segue o seguinte procedimento: pensar esses três trabalhos a partir de seu ponto comum – ou ao menos o ponto comum que nos importa apontar nesse momento. E esse mínimo comum, esse motor coletivo que impulsionou tais projetos foi a *insatisfação com a linguagem.* O Livro de Mallarmé, as *Newyorkaises* e as *Caixas* de Duchamp visavam, em formas diversas, abrir a escritura, a leitura, o espaço visual e o livro. Os três trabalhos almejaram desorganizar o correto circuito da literatura (ou, no caso de Mallarmé, aprofundar a radicalidade dessa experiência) expandindo ao máximo as possibilidades de seu objeto mais tradicional e inquestionável. É essa abertura da linguagem que permite a aproximação entre esses autores na busca de algum esboço de entendimento sobre os meandros metafísicos implicados nas escolhas em se fazer um livro. E a pergunta seguinte é: como fazê-lo?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Subterranean Tropicalia → Newyorkaises → Conglomerado

Apesar de aparecer em seus planos desde seu período em Londres (1969), foi no isolamento criativo e estratégico de Manhattan (1971-1978) que a publicação planejada por Oiticica ganhou força definitiva. Ela tornou-se um dos principais objetivos estéticos de sua estadia (principalmente em seus primeiros anos). Se em Londres o (ainda chamado) livro é pensado como um objeto de escopo restrito e conteúdo convencional (imagens e textos), nos anos nova-iorquinos ele vira "publicação", definição mais ampla adotada por Oiticica para escapar das limitações do termo "livro". Pouco depois, a publicação se transforma em "objeto" e, por fim,

em espaço radical de permanente invenção sem materialização definida. Ao mesmo tempo em que sua produção se expandia infinitamente, o projeto tornava-se uma espécie de balanço intelectual da trajetória do autor em meio ao seu trabalho incessante. É dessas transformações no projeto de publicação que trato agora. Apesar do excesso de citações que apresento a seguir, é necessário acompanharmos na "voz" do próprio Hélio suas idas e vindas na invenção desse trabalho. Somente ele pode nos dar a medida e os percursos desse objeto desejado, prometido e não terminado.

Praticamente sem exposições (teve apenas uma apresentação de suas obras organizada por Silviano Santiago na Albrigth Knox Gallery e alguns eventos em Rhode Island entre 1971/72) e com muitos trabalhos elaborados e não-realizados (porém "feitos", isto é, prontos para serem executados por terceiros), sua estadia em Manhattan trouxe à tona uma série de obras que se efetuavam na própria prática de elaboração dos textos e projetos. Cadernos, pastas, fichários, entrevistas, fotos, até mesmo o uso da "prima", tudo isso se transforma em parte ativa de seu processo criativo. Seus excessos eram absorvidos como prolongamentos de seu trabalho. Tudo era transformado em escrita – não uma escrita confessional, de diário, mas inventiva, nos limites da prosa poética. Surgem os *Heliotapes*, as *Proposições*, os *Poemas Visuais*, as *Cosmococas*, trabalhos onde a palavra é o cerne da questão. Escrever torna-se uma atividade vital. Planejar uma publicação, uma nova aventura criativa.

Em janeiro de 1971, Oiticica iniciava sua nova vida em Nova York. Em suas primeiras cartas escritas na máquina recém-comprada, os assuntos que ocupavam seus interesses eram a ida de Caetano Veloso, então vivendo em Londres, ao Brasil; o show de Gal Costa no Rio de Janeiro, cujo cenário e iluminação eram projetos dele e ficara a cargo de Luciano Figueiredo; e a procura urgente de um *loft* para alugar na cidade. Publicar algo ainda não estava em seus planos e eram as idas periódicas ao cinema e ao Anthology Film Archives de Jonas Mekas que ocupavam a maioria do seu tempo. O cinema, aliás, tem presença tão marcante quanto a literatura nesses primeiros anos de Oiticica em Manhattan. Além de ser um cinéfilo (mergulhou em seus primeiros meses nos filmes undergrounds de Jack Smith, Paul Morrissey e Andy Wahrol, além de Buñuel, Godard, Vertov, Kubrick e outros), Hélio tentou realizar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

alguns filmes como *Brasil Jorge* e o já referido *Agripina é Roma Manhattan*.[137] Ele fez, inclusive, um curso de iniciação em técnicas cinematográficas (*film-production*) na New York University entre janeiro e maio de do mesmo ano. Se no período tropicalista Oiticica estabelece laços produtivos com os músicos e compositores, durante seu *intermezzo* no Rio em 1970, são os novíssimos cineastas como Rogério Sganzerla, Julio Bressane, Ivan Cardoso e Neville de Almeida que se tornam seus novos companheiros intelectuais. Não é à toa que um dos grandes trabalhos de Oiticica no seu período "babilônico" foram as *Cosmococas* (concluídas, porém nunca exibidas com ele em vida) cujo parceiro era Neville e cuja principal proposta era uma teoria sobre o "quase-cinema".

Ao poucos, porém, livros e escritos começam a aparecer com mais freqüência em suas cartas. Pode-se acompanhar através delas o crescente interesse de Hélio pelo tema e a constituição de uma biblioteca pessoal, já que Oiticica sempre faz referência aos livros que está lendo ou comprando. *Agripina* pode ser visto como uma espécie de síntese desse momento, pois reunia seus dois pólos de interesse – cinema e literatura – em um filme fruto de um livro e de conversas e leituras sobre seu autor, Sousândrade. E não eram apenas os livros que ele comprava e lia que se tornavam assuntos cada vez mais freqüentes, mas também os livros dos amigos, que começavam a publicar seus respectivos trabalhos no Brasil.

Retomando uma provocação feita em outra parte desta tese, me parece que é a partir de seu maior diálogo – e aproximação pessoal – com os trabalhos dos irmãos Campos, de Silviano Santiago e de Waly Salomão que Oiticica passa a aprofundar algumas de suas leituras e reflexões, a incrementar seu repertório literário e a se arriscar com maior desenvoltura no exercício da escrita. Além disso, essa proximidade com amigos escritores e a leitura interessada de seus textos (como as primeiras páginas das *Galáxias* ou as primeiras histórias do que formaria o *Me*

[137] Aliás, devo ressaltar que nas cartas desse período Oiticica relata várias vezes sua aproximação com os cineastas e atores do cinema underground nova-iorquino da época. Além de tornar-se amigo e filmar com o ator Mario Montez, Oiticica relata uma breve, porém estreita relação pessoal e profissional com Jack Smith, um dos ícones dessa cena, diretor do aclamado e trangressor *Flaming Creatures*, de 1963. Hélio inclusive publicou alguns textos sobre Mario Montez na *Flor do Mal.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

segura de Waly) faz com que o risco da escrita poética e o investimento na escritura tornem-se tentadores. Desejar um livro, ambicionar a possibilidade de fazer um livro só seu, será o passo necessário para dar vazão a essas tentações.

Em uma carta para o cineasta Raimundo Amado de 17 de fevereiro de 1971, ele afirma que recebeu o livro *Equivocábulos* de Augusto de Campos e que ia "escrever para haroldo, pois ele vem em maio".[138] Era Hélio demonstrando mais uma vez a ansiedade pela troca de idéias com o poeta. Conversar com Haroldo era a possibilidade de estar mais perto dos livros e dos seus autores, de ampliar seus temas e leituras, sempre. Já em uma carta do dia seguinte (18 de fevereiro) é possível conferir, ao menos em sua correspondência, uma primeira manifestação clara do seu desejo de publicar algo em Manhattan. A carta é escrita para seu grande amigo Vergara, e traz em sua primeira página um comentário de Oiticica sobre os "livros-projetos" do primeiro, incentivando-o a prosseguir com eles. Ao que parece, Vergara seria mais um dos amigos de Hélio a experimentar o livro como espaço de invenção. Era a sua hora de experimentar também. É no final da carta que Oiticica atesta:

> Continuo a escrever: agora, creio, os textos são mais profundos e complexos, principalmente se os comparo com os que fiz na segunda metade do ano passado: (...) gosto mesmo de escrever; penso em publicar algo aqui: publicação particular, já que é português, etc.[139]

Ao constatar o prazer da escritura, Oiticica passa novamente a acalentar uma possível publicação. Desde Londres que a motivação principal, o impulso criativo de Oiticica, deseja um livro de textos. Ele vinha escrevendo uma série de textos livres, prosas-poéticas que o satisfaziam bastante. Isso mudará ao longo do tempo, já que outros formatos e prioridades surgem e alteram constantemente os seus planos. Mas era a escritura – e não o planejamento pragmático de um livro-objeto ou de um livro de artista – que estava no centro desse afeto ("gosto de escrever"). Em carta para

[138] Projeto HO # 1904.71
[139] Projeto HO # 1095.71

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Waly, do dia 12 de março, ele reitera essa relação cada vez mais intensa com a literatura, porém ainda de forma vaga, dizendo estar lendo bastante e escrevendo "coisas muito boas que vou lhe enviar".[140]

Em abril desse mesmo ano, Oiticica passa a se corresponder com Luis Carlos Maciel, na época colunista do *Pasquim* e editor do jornal *Flor do Mal.* Hélio pergunta se ele estava interessado em publicar os textos que estava escrevendo naquele momento ou que tinha escrito ainda no Rio de Janeiro durante o ano anterior.[141] A feitura e a publicação de *Barnbilônia*, texto discutido aqui no primeiro capítulo, é desse período. Oiticica o envia para Maciel junto com outro já citado, *Romance* (1970) e os apresenta como textos importantes "dentro da série que tenho escrito". O primeiro, como vimos, é publicado na *Flor* e o segundo é publicado no *Pasquim* com fotos de Miguel Rio Branco, grande amigo de Oiticica nos seus anos babilônicos. Na carta para Maciel, Hélio admite que teve a idéia de enviar seus escritos após ler um texto "lindíssimo" de Waly no mesmo jornal. Em nova carta escrita logo em seguida para o próprio Waly, ele conta a notícia do envio dos textos para Maciel e anuncia sua intenção em mostrá-los também para Haroldo de Campos quando esse chegasse à cidade em maio. Repare que, desde fevereiro, Oiticica já anuncia e aguarda a chegada de Haroldo a Manhattan.

Esses pequenos fragmentos biográficos de intenções nos ilustram o paulatino aprofundamento do interesse de Oiticica pela literatura e pelo livro. O prazer da escritura, o *joy* de estar escrevendo e a possibilidade de publicar o fruto desse prazer, tudo isso atravessa os planos – ou os não-planos – de Oiticica em Manhattan. Muitas vezes, a escrita e o livro carregam com eles seus outros projetos. Ele se alimenta desse desejo em ver seus textos publicados e de uma expectativa pessoal em torno da leitura desses textos por parte de escritores como os irmãos Campos e Waly. Seu empenho em ser publicado e lido tornou-se, inclusive, internacional. Há uma correspondência breve entre Oiticica e Octavio Paz datada de abril de 1972 cujo

[140] Projeto HO # 1101.71
[141] Projeto HO # 1103.71

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

assunto era a publicação dos textos do primeiro.[142] Na época, o poeta mexicano era amigo dos poetas concretos e editor da prestigiada revista mexicana *Plural* (1971-1976). Nas cartas, Hélio enviou catálogos e textos seus (além de trabalhos de Antonio Dias), no intuito de serem publicados por Paz em sua revista. Mais uma iniciativa que, por fim, não foi levado a cabo.

As cartas desse período narram, passo a passo, o caminho tortuoso em direção ao objetivo de realizar uma publicação com seus trabalhos. No início de seus planos em Manhattan, Oiticica estava com algumas opções em aberto para trabalhar. Em praticamente todas as cartas escritas por ele no segundo semestre de 1971, suas várias frentes de ação estavam ainda mais indefinidas: cinema, literatura, instalações, labirintos, maquetes, entrevistas e jornalismo eram algumas das várias atividades que ele estava disposto a incorporar ao seu trabalho como processos criativos e integrados.

Em 15 de maio de 1971 Hélio recebe sua esperada visita: Haroldo de Campos. Logo depois, Julio Bressane, chega a Manhattan. Segundo o próprio Oiticica, o impacto dessas visitas é, nas suas palavras, um divisor de águas. Ele passa a afirmar nas cartas escritas para amigos e parentes durante esse período (primeiro semestre de 1971) que as conversas com Bressane e Haroldo deram forças para que ele retomasse uma série de questões (como, por exemplo, a questão da "obra de arte" a partir das leituras de Heidegger e seu livro "What is a thing?", indicado por Bressane e dois anos depois parte do Programa *Cosmococa* – CC2). Conversar e ouvir, apresentar seus novos textos, sentir-se parte de um projeto intelectual maior, ao lado do poeta e do cineasta, foram elementos fundamentais para as decisões que Oiticica estava tomando. Logo alguns dias depois da chegada de Haroldo, Oiticica o encontra no famoso Chelsea Hotel para registrar um papo/entrevista gravado – os já referidos *Heliotapes* (27/28 de maio). Falam sobre Sousândrade, sobre as *Galáxias,* sobre *hagoromo, o manto de plumas*, sobre o tropicalismo, sobre Chacrinha e mais uma série de assuntos do interesse de ambos.

[142] Projeto HO # 1246.72, carta escrita em 27 de abril de 1972.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Haroldo vinha de um semestre como professor visitante do Departamento de português e espanhol da Universidade de Austin, Texas. Segundo o próprio, ministrara por lá um curso sobre poesia experimental brasileira – do Barroco de Gregório de Mattos à poesia concreta, passando por Sousândrade, Oswald de Andrade e canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Hélio, por sua vez, estava nessa época no início de um ambicioso projeto ambiental para ser executado no Central Park – quatro grandes *Penetráveis* interligados que nunca foram levados a cabo pelo seu alto custo e risco – e permanecia interessado em cinema e nas tomadas em super-oito para seus filmes – também não terminados.

Escrevendo para Vergara no dia em que encontra Haroldo, Oiticica continua demonstrando interesse pela literatura em seu cotidiano. Nessa carta, aliás, surge pela primeira vez um nome para todo material que vinha sendo coletado e pensado sempre de forma orgânica aos escritos: *Subterranean Tropicália.* Esse título provisório, utilizado de uma forma em que não fica claro se é referente ao ambiente projetado ou à publicação, traz em seu nome a união de dois trabalhos anteriores de Hélio: *Subterrânea*, título-conceito utilizado em alguns artigos (publicado no *Pasquim*) e trabalhos feitos em 1969, e *Tropicalia,* título de seu famoso labirinto apresentado em 1967 no MAM do Rio de Janeiro. A junção de um título ligado a textos e um título ligado a sua obra visual pode indicar essa integração que o autor propunha para um trabalho que aliasse textos e imagem. Na descrição de Oiticica, algo estava em gestação:

> preparei também xeroxes de textos que devo entregar a haroldo amanhã : textos-poemas; são muitos : tenho escrito à bessa; tenho coletado imagens e coisas que interessam; (...) tenho lido muito : coisas bem dissimilares : desde livros que haroldo me trouxe, outras coisas de contracultura, revistas, até national geographic magazines e autobiografia de hedy lammar : tudo isso faz parte

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

> informativa imagético-teórica, compreensiva, do meu programa de subterranean tropicália.[143]

Como em todos os seus anúncios, a elaboração de uma publicação com textos e imagens já traz o caráter aberto e experimental que Oiticica imprimia em seus trabalhos. *Subterranean tropicália* não é um livro, não é um objeto. É um "programa", ou seja, um plano em aberto, uma intenção em movimento. Como programa, esse era só o início dos seus desdobramentos. O que importava era coletar material imagético-teórico e permanecer lendo e escrevendo.

Suas conversas com Haroldo quase tiveram, segundo Hélio, desdobramentos maiores do que os *Heliotapes.* Haroldo deu a ele três "presentes": uma página das suas *Galáxias,* um trecho da tradução de *Hagoromo, o manto de plumas* e o livro *Colideuscapo* de Augusto de Campos. Como já visto aqui, todos os presentes foram incorporados às referências de Hélio em seus trabalhos posteriores. Em mais uma carta para Waly, ele dá um depoimento não só sobre a presença de Haroldo em Manhattan (e Bressane, que passou para a dupla seus filmes *Uma família do barulho, O estrangulador de louras* e *Matou a família e foi ao cinema*), mas também sobre como tal presença foi importante para seus projetos naquele momento:

> haroldo estava genial e conversamos muito, inaugurando uma série de heliotapes ; Julio também gravou, mas não quer que eu publique como entrevista : ele, como já disse, está 'fechado pra balanço', o que é ótimo, diante da confusão e pretensão geral; porra, waly, esclareci tanta coisa na minha cabeça, e me deu uma vontade louca de trabalhar e acomplish tudo que tenho em mente; haroldo e júlio me deram uma confiança incrível, me tornaram menos só, assim como você com seus textos-presenças : eu amo julio; haroldo levou meus textos, principalmente os que fiz aqui : são fundamentais para mim; vou lhe enviar depois; é que andei modificando e

[143] Projeto HO # 1141.71

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

> modificando tudo; são mais complexos; me desgosto deles logo depois, mas é importante que alguém saiba da existência deles; Haroldo não teve tempo de ler, mas um dedicado a ele em homenagem a sousândrade ele viu logo (isso tudo sempre às pressas, pois estávamos sempre indo pralgum lugar) e pensou logo em publicá-lo na edição nova de sousândrade como minha homenagem a ele: é o mapa de lower Manhattan (old wall street área) e embaixo sobre o cinza em letras compridas vermelhas : jerichwalls constatado (intencionalmente não fiz concordância da primeira com o verbo): foi constatado que existem paredes de Jericó: o mapa fica como um leque mondriânico sobre as palavras-letras compridas nouveauziadas.[144]

E, em um elogio ao poeta concreto feito nessa mesma carta, Oiticica demonstra, mais uma vez, sua rejeição ao produto final, à "obras acabadas" etc.:

> Haroldo sabe ver tudo mesmo sem estar "acabado", se bem que nunca ficará acabado, porque a idéia de "obra" não se completa em objetos mas no comportamento-vida; creio que senti mesmo isso agora: já formulara coisas assim há séculos, mas só agora realmente vivo isso intensamente.[145]

Nesses dois trechos escritos para Waly Salomão, aponto um detalhe no primeiro trecho: a afirmação de que vivia "modificando e modificando" os textos, pois logo depois de feitos e relidos, "desgostava" deles. Essa afirmação, apesar de contradizer a si próprio ao declarar que os textos eram "fundamentais" para ele, deve ser somada ao segundo trecho, já que ambos nos mostram que o momento em que Oiticica passa a planejar publicações e a investir em seus escritos era justamente o

[144] Projeto HO # 1143.71
[145] Ibid.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

momento em que ele "vivia intensamente" a certeza de que a obra é *comportamento-vida* e não produto final. O porquê dessa certeza é dito tranquilamente: "porque a idéia de 'obra' não se completa em objetos". Esse é, sem dúvida, um ponto de partida desfavorável para qualquer desejo de se fazer um livro. Some-se a isso a sua prática de ficar "modificando e modificando" permanentemente seus textos e idéias e vislumbramos um quadro de rejeição completa ao formato "livro" em sua lógica tradicional.

Oiticica, aliás, a partir de dado momento passa a utilizar essa palavra apenas entre aspas para definir sua publicação. Sempre que podia, reiterava que não era um "livro" que fazia, mas algo maior, mais complexo. É claro que um livro é objetivamente um produto acabado e não apenas uma idéia. Para Oiticica, porém, essa condição não era tão clara assim. Para ele não havia contradições entre planejar uma publicação (sem resultado final) e fazer o livro. Ao contrário, é justamente planejar o "livro" que faz com que esse artista possa desconstruir e reinventar a tarefa de se fazer um. Hélio chegou a dizer em uma de suas cartas que sua publicação seria um livro "sem tese e sem informação", ou seja, quase um "anti-livro". Não era a lógica do livro em si que o interessava, mas sim a estrutura-livro, o espaço de exploração – ou anulação, no seu caso – da informação. O combate travado aqui não era contra "o livro", mas sim contra qualquer possibilidade de buscarem "significados" ou "interpretarem" seus textos e imagens. Hélio queria esvaziar esse objeto prenhe de sentidos até seu grau mínimo de "estrutura". O livro como estado pleno de invenção.

Em 1975, no auge de sua frustração por não conseguir definir sua publicação – e por conseqüência a natureza de seu trabalho – Hélio revela essa apropriação criativa – e crítica – do "livro" como motor de criação nos anos de Manhattan. Discorrendo e justificando-se sobre a quantidade infindável de material produzido ele afirma para Andreas Valentin que "a publicação disso tudo não é uma forma de se adaptar a uma estrutura existente (printing/livro)". Nessa época, quase cinco anos depois de planejar e levar à frente seus primeiros projetos de publicação, essa "estrutura existente" é vista por Hélio como um "instrumento" para a execução de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

seus planos. Para ele, "é claro que o planejamento (escrito/planta/INSTRUÇÕES etc.) já inaugura a coisa". Não era mais o "livro" em si que o interessava (isso depois de uma série de dissabores na tentativa de publicá-lo em vários formatos). Eram as "instruções" que ele traria para a execução de "planos" que interessavam, já que elas seriam sempre uma "coisa nova".[146]

Publicar seus textos não era, portanto, "se adaptar a uma estrutura existente", mas sim fazer do "livro" um espaço de passagem entre suas idéias e o acesso de outros a elas. Eram seus planos que importavam, não mais o livro enquanto objeto de criação. Assim como a idéia de "obra", era somente colocando em xeque a idéia de "livro" que Oiticica partiria para essa empreitada. Sua publicação, como seus Programas *in progress* era um instrumento permanentemente para o surgimento de uma "coisa nova". Ela se instaura enquanto novidade em seu próprio processo de aproximação e rejeição do formato "livro". Para esse autor, colocar em xeque uma estrutura pré-existente já era parte do "fazer" artístico de qualquer objeto. Nessa perspectiva, mesmo que esse objeto não se torne um produto final, ele não deixa de ser "livro". Tal princípio do "fazer sem ter que terminar" foi também aplicado, por exemplo, aos seus filmes dessa época. Todos foram confirmados e divulgados por ele como filmes efetivos durante seus planejamentos, antes mesmo das etapas necessárias para isso – montagem, sonorização etc. – e sem apresentar um resultado final.[147]

Voltemos a 1971: entre os trabalhos inacabados desse período, a elaboração de um grande *Penetrável* no Central Park e de dois projetos pessoais de publicação eram trabalhos que começavam a se destacar. Eles eram detalhadamente explicados, diversas vezes em seguidas cartas para diferentes amigos. Os dois projetos, porém, não tinham a escrita e os textos como centro da proposta. O projeto no Central Park era um ambiente de interação com o público e as publicações anunciadas consistiam

[146] Projeto HO # 1412.75

[147] Em uma carta dessa época para Lygia Pape (7 de junho de 1971), Oiticica afirma que recebera de Haroldo o livro *Colideuscapo* de Augusto de Campos e que iria utilizá-lo "como repertório para uma dessas experiências de filme", assim como as "Groovie promotions" enviadas por Waly. Nesse momento, Cinema e Literatura/Filmes e livros estavam sendo pensados simultaneamente, embaralhando ainda mais os limites de seus trabalhos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

em: um álbum-livro com o próprio projeto ambiental planejado, fotos de maquetes e textos sobre seus mais recentes trabalhos plásticos; e um livro com fotos, pouco texto, espécie de livro-objeto sintetizando situações-limites no Brasil e no mundo através de imagens. Nesse momento, a visualidade ganha hegemonia narrativa como a "língua" para se pensar uma publicação vinculada ao seu trabalho.

O projeto de Oiticica para o Central Park era ambicioso para um artista recém chegado na cidade. Ele continha quatro grandes *Penetráveis*, ocupando uma extensa área. Complexo e caro, Oiticica contou com a simpatia e o apoio de curadores e *art dealers* da cidade para encaminhar sua proposta e conseguir um patrocínio. Todas, sem sucesso. Uma das pessoas que o ajudou foi Henry Geldzahler (1935-1994), prestigiado curador do Metropolitan Museum of Art, um dos responsáveis pela sua bolsa da Fundação Guggenheim e uma das principais figuras no cenário das artes americanas de então. Além de curador do Metropolitan, Geldzhaler era amigo íntimo dos artistas com quem trabalhava, como Andy Wharol, Willian de Kooning, Jasper Johns e David Hockney. Oiticica mostra ao curador suas maquetes e Geldzhaler, amigo também do diretor do Central Park, se propõe a ajudá-lo, como é divulgado por ele em todas as cartas que escreve nesse período. Seu único porém ao projeto é o (na época) alto orçamento para sua execução – no mínimo oito mil dólares segundo o curador. Depois, com novos orçamentos, o preço chegou aos "inviáveis" trinta mil dólares, sepultando de vez a primeira iniciativa pública de Oiticica em Manhattan.

A importância desse projeto para o tema da tese é capital. É a partir dele, o primeiro grande trabalho de fôlego planejado por Hélio no seu primeiro ano em Manhattan, que nascem seus primeiros projetos objetivos de publicação. É curioso que assim como os livros, o grande labirinto passa por diferentes etapas, indo do Central Park para outros parques, depois para uma possível montagem no Armory Show (espaço histórico para a cidade pela exposição modernista de 1913, sua data de sua abertura). Por fim, não foi até hoje montado em lugar nenhum. Em carta para Haroldo de Campos de julho de 71, Oiticica descreve esse momento de investimento e indecisão na *Subterranean Tropicalia*:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

> Estou fazendo uma série de projetos, uma vez que o grandão do central park, no momento, está em cima demais para outubro: o sujeito encarregado de promoções no parque gostou muito, mas acha que vai sair por uns 30 mil, e que envolve muitos problemas, sendo o principal, a manutenção do mesmo durante a noite e a estadia, uma vez que seria loucura construir tudo aquilo para apenas dois dias; resolvi fazer um de proporções menores, mais sintético, a meu ver; está mais acessível e mais possível de ser posto em prática tão cedo; vamos ver no que dá; são uma espécie de projetos in progress; gosto mais do que se fora num contexto limitado de artes plásticas (galerias, etc.); fica mais no de circo (outra vez a invocação do circo num contexto tão diferente); quanto ao grande, o tal cara me sugeriu algo fenomenal: usar o armory da lexington ave. (perto da 25), antológico pois é o mesmo de idos de 13 duchamp-'nu descendo a escada'.[148]

A sua maquete, porém, foi publicada em 15 de fevereiro de 1972 como c*enter-fold* de *Changes,* revista prestigiada da imprensa underground de Nova York. Para essa publicação, Oiticica batiza o projeto com o mesmo nome que, mais acima, ele usa para definir um de seus Programas: *Subterranean Tropicalia.* A página-postêr da revista (com um erro crasso no título – "tropicáia") traz os desenhos detalhados dos penetráveis, a descrição dos materiais utilizados, uma foto ampliada das maquetes e alguns fotos de seu "repertório", como o corpo assassinado de Lamarca, uma casa popular nordestina e uma página do livro *Colidoeuscapo* de Augusto de Campos. No meio do pôster, há uma pequena nota intitulada "Repertory". Hélio explica sua proposta de forma intrincada e telegráfica:

[148] Projeto HO # 0962.71

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

repertory: collection of propositions for various projects: cell-ideas not submitted to definite formal ends: also *propose to propose* issue as in former experiments: 'presented' *open-images* not a 'representation' of anything 'significant': poetically given repertorial images.

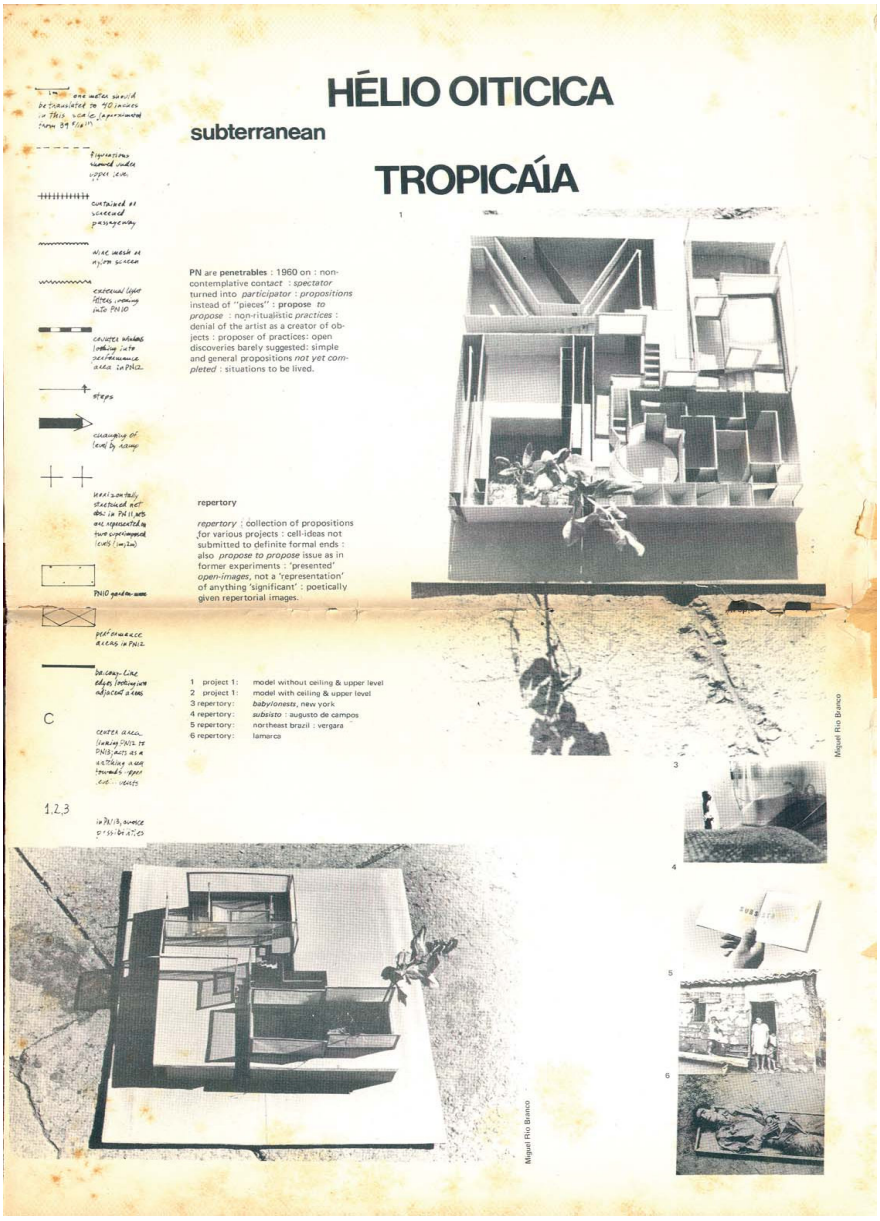


Figura 21: página publicada na revista Changes*, em fevereiro de 1972.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Seu "repertório" era essa coleção de proposições sem necessidade de finais formais. As fotos do cadáver de Lamarca ou do livro de Augusto de Campos eram cedidas poeticamente como imagens-abertas, sem significações. A partir desse pôster, o projeto de montar o *Subterranean Tropicalia* se desloca para o que era possível: publicar um álbum com os desenhos, fotos das maquetes etc. Seu desdobramento é a elaboração de um álbum derivado dos projetos para a montagem dos *Penetráveis* e, depois, todos os outros livros planejados em seqüência por Oiticica.

São diversos os comentários desencontrados sobre tais projetos de publicação ao longo de 1971 e 1972. Ora eles estavam prestes a ser publicados (como escreve para Daniel Más, colunista da época, afirmado que "meu álbum-livro sobre subterranean TROPICALIA PROJECTS já está pra ser impresso, produzido pela University of Rhode Island"[149]), ora eles precisavam ser engavetados ou repensados. Para cada pessoa, Oiticica repetia detalhadamente os planos, as possibilidades de execução, as decepções etc. A princípio, ele tentou um financiamento da própria Fundação Guggenheim, que oficialmente lhe respondeu não participar de projetos editorias dos seus bolsistas. No máximo, contribuiria com uma quantia caso ele conseguisse uma editora por sua própria conta.[150] Escrevendo para sua amiga Vera Pedrosa em outubro desse ano, ele relata todo seu investimento pessoal nesse projeto:

> Estas duas últimas semanas, tem sido demais: fiz uma maquete de um livro que estou propondo à Guggenheim: são os meus projetos novos, com ground plans, fotos dos modelos (maquettes), textos e foto-imagens; ficou muito simples e eficiente, e já entreguei ontem pra ver ser publicam lá; creio que qualquer julgamento de bom senso quereria, pois se trata de não só uma proposta absolutamente nova em contexto de arte,

[149] Projeto HO # 1210.72, carta de 16 de fevereiro de 1972.
[150] A carta oficial da Fundação Guggenheim encontra-se no acervo do Projeto HO # 1171.71

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

> como uma nova forma de publicação : pra evitar que a coisa vire "arte conceitual", o que seria bem trágico no meu caso; inclusive seria melhor para mostrar às pessoas, para 'apply' condições de serem levadas à luz do dia; o livro teria uma forma de álbum de disco: você abre, e entre as duas placas quadradas (nem tanto, pois a altura é alguns milímetros maior que a largura, exatamente como em discos) se desdobram os mapas do ground plans (quando estão abertos a folha fica o dobro do suporte quadrado); de um lado e outro, dentro do álbum, os textos relativos às plantas, e fotos das maquettes, com excerpts de haroldo de campo, guy debord ('society of spectable'), pound e fenollosa, augusto de campos, fotos imagens, etc; ficou muito bonito depois de paginado e tudo: caprichei como nunca; sinto-me tão feliz com esse projeto, que se não for possível na guggenheim, o farei por conta própria, ou ainda tentarei outros editores, como o segalov, que é marido da crítica de arte lucy lippard, especialista em coisas "diferentes", etc.[151]

Nesses primeiros planos, Hélio nos passa um raro pragmatismo relativo à execução de algum de seus trabalhos. Ele estava decidido em levar à frente seu projeto por motivos estéticos – fazer uma publicação com uma proposta absolutamente nova – e por motivos profissionais – obter uma melhor forma de mostrar seus trabalhos para as pessoas. Sua disposição incluía a possibilidade de publicá-la por conta própria. Nessas idas e vindas entre planejar e ter condições de publicar, Oiticica continuava produzindo seus textos, coletando imagens, indefinindo seu formato e conteúdo. No final do mesmo mês em que escreve a carta anterior (uma é de primeiro de outubro e a outra é de trinta e um), Hélio registra para Mário Pedrosa (pai de Vera) um depoimento do périplo que ele ainda estava percorrendo para tentar publicar seu álbum. É interessante destacar que nesses depoimentos sobre

[151] Projeto HO # 0759.71, carta escrita em primeiro de outubro de 1971.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

seu esforço em publicar algo, Oiticica desfilava uma série de contatos em uma bem-relacionada lista de nomes e conhecidos no meio cultural de Manhattan:

> dore ashton viu e gostou muito; ficou de me introduzir a gente do whitney; escrevi para jennifer licht, no museu de arte daqui, e vou mostrar a qualquer momento a ela; há um poeta, george quasha, amigo de augusto de campos, que iria me introduzir ao higgins, da somethingelse press, mas soube esta semana que a mesma fechou; em último caso, posso fazer algo: publico eu mesmo; (...) este é portanto, o plano mais em dia e viável: publicar os projetos, e inclusive ter uma maneira mais portátil e mastigada de introduzi-los a futuros promotores, financiadores e deus sabe mais o que.[152]

Se o álbum com as maquetes e os projetos do *Subterranean Tropicália Projects* estava sem possibilidade de publicação (mesmo com a simpatia de outros artistas), por que não executar *outro* livro? Hélio já conduzia, em paralelo ao álbum, o projeto de outra publicação. Ela retomaria os planos de seu livro-chinês, pensado ainda em Londres. Agora, com mais material, era esse novo livro que seria montado ao longo dos próximos anos. Um livro que a princípio não traria muitos textos, contando com a colaboração da *Groovie Promotion* de Waly e de uma série de imagens e textos alheios que Oiticica pedia por carta aos seus amigos no Brasil. Ele anuncia detalhadamente para o próprio Waly essa nova frente editorial:

> Estou preparando a maquette de um livro (já que as outras dos projetos estão de quarentena esperando que voltem as pessoas-contactos pra que qualquer coisa surja) que quero propor à Guggenheim fazer: o problema é que

[152] Projeto HO # 0851.71, carta do dia 31 de outubro de 1971.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

> preciso de fotos de experiências suas : não tanto fotos pessoais, mas fotos-situação. (...) o livro seria assim : as dobras feito sanfona : um papel contínuo de 10 pés mais um menos, com 27 páginas, que se fossem esticadas fariam uma fita contínua: portanto são 54 lados, pois usarei dos dois, soltos; nisso é diferente de livro chinês, que as páginas tem avesso e ficam coladas, como em livro de criança; o que vou fazer é usar pouquíssimo texto, e quando aparece texto, vai por cima de uma foto.[153]

A partir de 1972 os planos para publicar seus trabalhos tornam-se "oficiais". Mesmo com seu intenso – e extenso – envolvimento com o cinema e suas filmagens em super-oito, Hélio elege o planejamento dessa publicação como foco de suas ações e energias. Passa a assumir para os amigos que a publicação "vai concentrar tudo o q realmente quero nesta fase aqui" (Carta para Miguel Rio Branco, outubro de 1973) e a situa como síntese fundamental de sua trajetória em um período de crise completa do artista em relação a categorias como "obra de arte" e de recusa à espaços como exposições e galerias. Para seu amigo-investidor João Hafers, ele diz que sua publicação "é não só o desenvolvimento de minha obra-pensamento nesse período novaiorquino (70/73) como uma extensão extrema dos problemas fundamentais q são essa obra".[154] Para Antonio Manuel, Hélio assume em carta de setembro de 1973 os seus dilemas em relação ao trabalho e sua expectativa pela publicação:

> Quanto as idéias, projetos e clarificação quanto ao q quero e faço, minha cabeça tem dado muitas voltas: mil e umas e há na verdade uma afluência enorme de decisões e posições cada vez mais claras e radicais: afinal já cheguei aos 36 e não tenho tempo a perder: a meu ver a importância de fazer esse livro, mais do q o fato de ser mais um trabalho, é o de síntese de tudo o q eu quis e do

[153] Projeto HO # 0911.71, carta de 27 de agosto de 1971.
[154] Projeto HO # 1367.73, carta de 6 de agosto de 1973.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

> sentido q porventura meu trabalho pudesse ter tido ou venha a ter: não há mais possibilidade de tolerar o q não interessa ou o q tenho q sintetizar.[155]

Nesse ano, 1973, Oiticica já havia desistido de viabilizar seu(s) projeto(s) através de grandes contatos e bolsas de arte norte-americanas. Ele consegue por conta própria novas parcerias para a produção. Aparentemente, seus problemas de editoração e financiamento poderiam ser equacionados com soluções "caseiras". Primeiro, Oiticica conhece dois vizinhos de seu prédio cujo loft contava com um equipamento de impressão. O artista gráfico argentino Leandro Katz e o escritor e crítico de arte norte-americano Ted Castle moravam juntos e, além de tornarem-se amigos de Hélio, se interessaram formalmente pelos seus projetos de publicação. Eles tinham uma editora – a Vanishing Rotating Triangle (VRT), fundada em 1969 – e faziam eles mesmos os seus livros. Já o financiamento também seria "caseiro" e viria do Brasil. O marchand Luiz Buarque de Hollanda tinha sido "escolhido" por Oiticica para financiar sua empreitada editorial. A partir daí, o livro não só passa a ser um "trabalho", como adquire, ao menos para Hélio, uma urgência em ser feito. Urgência essa que ao longo dos anos torna-se espera e, depois, ausência.

Nesse ponto, a publicação era anunciada ainda sem um nome definitivo. Era apenas "publicação". Quando Oiticica a nomeava, era a partir do conceito – como "livro-objeto", "livro-documento" ou "livro-síntese". No ano seguinte, porém, ele a batiza com uma palavra-conceito que definiria sua publicação: *Newyorkaises.* Em uma tradução literal do seu inventivo francês, podemos ler como "as caixas de New York", se quisermos. Quem sabe o nome escolhido não era uma reminiscência das caixas de Duchamp? Hélio ainda pensou em outras possibilidades após uma escolha entre versões em português, inglês e francês, como vemos no trecho a seguir:

[155] Projeto HO # 1077.73

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

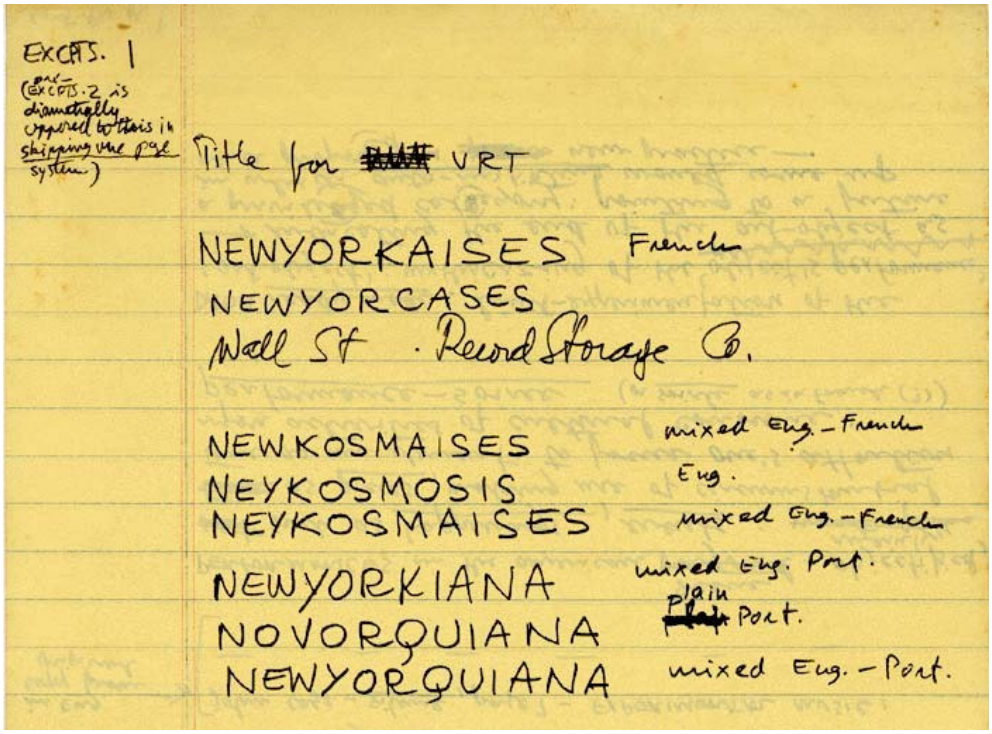


Figura 22: trecho de caderno com definição do título Newyorkaises

As conversas com os editores – e vizinhos – estavam adiantadas. A VRT era uma pequena editora com certo respaldo dentre os meios alternativos de Manhattan. A iniciativa de Katz e Castle foi descrita por Richard Kostelanetz (crítico e editor norte-americano desse período) como uma editora que investia na confluência entre literatura latino-americana e arte de vanguarda, ao lado de uma série de pequenas editoras independentes de Nova York durante o início dos anos setenta.[156] Assim como a Somethingelse press de Dick Higgins, a VRT ocupava um espaço pequeno, porém sólido nesse nicho editorial.

Com o compromisso de uma editora, faltava para Oiticica um financiamento, já que a ousadia gráfica do projeto e a produção quase artesanal da VRT encareciam o trabalho. Antes de consultar Luiz Buarque de Hollanda, responsável pela compra de uma série de obras de Oiticica nesse período (*Metaesquemas* em sua maioria) e

[156] Conferir o esclarecedor artigo "Alternative book publishers", escrito por Kostelanetz em 1974 e disponível em seu sítio eletrônico no endereço http://www.richardkostelanetz.com/examples/altpub.php

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

pessoa fundamental com quem ele sempre contava para financiar projetos ou salvá-lo finaceiramente, ele tentou também a colaboração de seu amigo João Hafers, já citado no primeiro capítulo. Além de ter indicado Hélio para a bolsa Guggenheim, Hafers era marchand, comprava trabalhos de Hélio e, assim como Luiz Buarque, era uma pessoa com quem ele "contava". Só Luiz, porém, aceita o risco do investimento. Hélio mandava periodicamente cartas para ele, dissertando sobre questões financeiras e possíveis *business*. Quando falava sobre o livro, ele dizia que a idéia "continua de pé e do modo que tínhamos em mente só q muito maior como projeto". Em novembro de 1973, anunciou entusiasmado estar próximo do fim, apenas aguardando a mudança de endereço da editora para um lugar maior, com melhor produção. Afirmava ainda que

> o q seria um projeto mais limitado se tornou algo mais heavy: as traduções para o inglês estão ficando ótimas e dão um tremendo trabalho ainda mais com a sucessão de invenções q venho sempre introduzindo; creio q até dezembro devo ter tudo pronto: ao menos o suficiente pra bolar com LEANDRO a produção do livro-objeto em si.[157]

Em todas as cartas dessa época, as "invenções q venho sempre introduzindo" eram um tema. Elas eram cada vez mais abertas, mais ousadas. Aqui é o momento em que Oiticica passa a dialogar com livros experimentais como *Galáxias* de Haroldo de Campos ou *Notations* de John Cage com os olhos de um editor, interessadíssimo em suas paginações abertas, em suas formas indefinidas. Os BLOCOS-SEÇÕES começam a ganhar forma. Oiticica vislumbra uma publicação já bem diferente do livro chinês, sanfonado, com folhas duplas etc. Agora as *Newyorkaises* tornam-se esse espaço de compilação de blocos de idéias, cujo crescimento de tamanho acompanhava o crescimento obsessivo de seu autor por mais uma página, mais um Bloco-seção, mais um tema.

[157] Projeto HO #1069.73, carta de 9 de novembro de 1973.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Na mecânica dessa concepção de livro, cada Bloco funciona como uma proposta aberta dentro da proposta aberta da publicação. Em cada um, testemunha-se um universo particular de reflexões teóricas, exercícios poéticos e registros biográficos. Afirmando a potência de cada fragmento frente ao corpo da publicação, Oiticica passa a não enxergar mais capítulos ou espaços formais de editoração. A leitura das *Galáxias* e seu formato fragmentário e aberto foram decisivos nesse sentido. Deu a ele um exemplo de obra literária aberta, em que o leitor podia interagir com o texto para além do movimento mecânico de virar as páginas. Hélio uma vez se referiu a elas elogiosamente como "camadas que se superpõem como mapas regionais, sem limite preciso de significado" e o seu "sistema de colisões-deslizamentos". Os BLOCOS-SEÇÕES, assim como as páginas sem numeração do livro de Haroldo de Campos, são mapas que demarcam o território autônomo de cada texto. Blocos com sentidos próprios, porém nunca fechados, sempre abertos, se remetendo a outros Blocos, deslizando e colidindo com outros textos, com outras frentes de trabalho ou vivências. Um livro sem começo nem fim, onde a abordagem do leitor poderia ser errática, alternada, aleatória. Era a construção de um livro não-linear cujos Blocos funcionariam como *simultaneidades* que abrem e expandem ao invés de definirem ou limitarem a fruição do leitor. Era uma forma de escrita em que "tudo tem q ver com tudo mas não constituem capítulos de um todo: são blocos distintos e contiguados: whatever!" (carta para Antonio Risério, novembro de 1974)[158]. A forma do livro, portanto, passou a atormentá-lo.

Quando planejava em seus cadernos a formatação de dois dos seus principais Blocos-seções – *Bodywise* e *Mundo-Abrigo* –, Oiticica demonstrava toda sua preocupação com essa forma inovadora. Segundo suas instruções, os Blocos deveriam ser "mais assintóticos" que o resto do livro, de uma forma que eles fossem "jutted down notes pra abrir a participação do leitor".[159] "Assintótico" é uma palavra que deriva de "Assíntota". E a reta assíntota não é um neologismo, está lá nos dicionários. Reta que é tangente a uma curva no infinito. É sintomático pensar que

[158] Programa HO # 1406.74
[159] Programa HO # 0189.73 p.26, 21 de julho de 1973

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Oiticica define um dos formatos do seu livro por uma *linha em direção ao infinito*, por uma geometria do escrito-e-lido. Já a expressão "jutted down" é relacionada à ocupação do espaço vazio, a algo que se prolonga, que se arremessa para além de um ponto definido. Essas duas "qualidades" serviam para indicar que esses Blocos-seções deveriam ter um manejo distinto do resto do livro. Suas páginas deveriam ser editadas de forma que o leitor percebesse seu destaque sutil, assintótico, com as outras páginas. A forma da sua publicação, portanto, não envolvia apenas a quebra do suporte formal da "página-livro", mas também a quebra do formato do objeto livro. Era necessária a criação e indicação de uma série de manuseios criativos, de operações que estavam ligadas ao universo do *chance-operation* de Haroldo de Campos/Mallarmé. Para Hélio, as *Newyorkaises* eram fruto direto desse procedimento. Nas suas palavras,

> Na verdade MALLARMÉ é o avô-pai de tudo o q se origina como chance-operation estruturalmente: a idéia de BLOCOS q já é usada por HAROLDO DE CAMPOS como estrutura formativa das GALÁXIAS dele é o fundamento desse livro não-linear e q prescinde da sucessão unívoca desses BLOCOS: eles pelo contrário se enriquecem com o embaralhar e com shifts: BLOCOS e GALÁXIAS são simultaneidades e não sucessão conclusiva de uma pra outra.[160]

Chegar ao formato de um livro, portanto, deixava Oiticica em permanente questionamento. Ele propunha um "livro aberto", mas o que se abria cada vez mais eram as possibilidades, as opiniões, as idéias. Hélio conversava constantemente com diferentes interlocutores sobre os seus projetos de livro e seus escritos, ouvindo opiniões e acumulando propostas alheias (como as de Quentin Fiore, Neville de Almeida, Carlos Vergara, Andreas e Thomas Valentin ou Silviano Santiago). Durante um tempo, Oiticica anunciou as idéias sugeridas pelo teórico da

[160] Projeto HO # 1387.74, carta para Andreas Valentin, 28 de abril de 1974.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

comunicação como o formato definitivo. A proposta de Quentin, porém, era cara demais, sofisticada demais. Já em 1974, Hélio descreve uma proposta de capa feita por Neville (a partir de um catálogo da ITT companhia telefônica) que diz ser a boneca definitiva. Essa, tampouco foi feita.

Suas idas e vindas com o formato da publicação eram tão constantes quanto suas indecisões em relação aos textos. Confrontava novas leituras com o que já existia escrito e tornava complexo o jogo de escrita e tradução, com textos ora bilíngües, ora escritos apenas em português e inglês. Oiticica passou boa parte de seu projeto fazendo e refazendo as traduções dos seus termos e conceitos, muitas vezes inventados especificamente para seus textos. Suas influências criativas espalhavam-se em cada bloco, em cada parágrafo, em cada frase. Reclamava do trabalho das traduções, buscava perfeições com cada palavra.

Todo esse trabalho, essa afirmação vitalista de seu desejo em publicar seus textos, fez com que Oiticica refletisse sobre o ofício de se fazer livros. Já vimos aqui que livros passam a ser um de seus temas prediletos. É realmente intrigante o fato dele não ter conseguido dar cabo de algum de seus projetos, já que, ainda em 1971, afirma o prazer que ele sentia em planejar essas publicações.

> você sabe de uma coisa: publicações são coisas tão confortáveis de fazer, fascinantes e portáteis, que dá vontade de não fazer outra coisa ; pode-se comunicar coisas de um modo rápido (quando não há grilos e delays, é claro; como aconteceu com Joyce & others; mas ali, já era caso de literatura-obra, etc.; aqui, são invenções, como no caso do catálogo da whitechapel, livros neo-concretos, concretos, etc.) mass-avalability.[161]

Nesse trecho vale destacar dois aspectos: além desse "conforto" visto por Oiticica na produção de publicações e na sua eficiência em comunicar uma idéia, ele situava seu livro não no paradigma "literatura-obra", mas sim no paradigma dos

[161] Projeto HO # 0759.71, carta para Vera Pedrosa, escrita em primeiro de outubro de 1971.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

livros de artistas, livros-concretos etc. Daí talvez seu prazer em produzir livros como "coisas tão confortáveis de fazer". Dois anos depois, porém, era justamente a montagem dos textos, isto é, a montagem de uma literatura-obra, que o preocupava. O livro de imagens com poucos textos, leve e breve, torna-se aos poucos uma extensa lista de Blocos-Seções, uma compilação de textos-imagens contendo escritos e mais escritos. Na seleção dos Blocos-seções que formariam as *Newyorkaises,* os nomes dados a cada parte se intercambiavam e se sucediam nos cadernos ao longo dos anos, com novos Blocos acoplados a antigos, Blocos já prontos abrindo-se para dividir-se em dois novos etc. Em um documento de 1974, sem data específica, Hélio anota o que ele chama de *Imprescindíveis para Newyorkaises.* Como se fosse um sumário imaginário do livro, ele enumera quatorze Blocos-seções que ainda faltavam para montar a publicação. Ou seja, esses eram os Blocos que ainda teriam de ser feitos ou montados. No próprio documento, porém, ele muda os Blocos de lugar, puxa setas indicando conexões, cria sub-blocos, subseções etc. A produção e as mudanças não tinham fim. Abaixo, as sete primeiras *imprenscindíveis*:

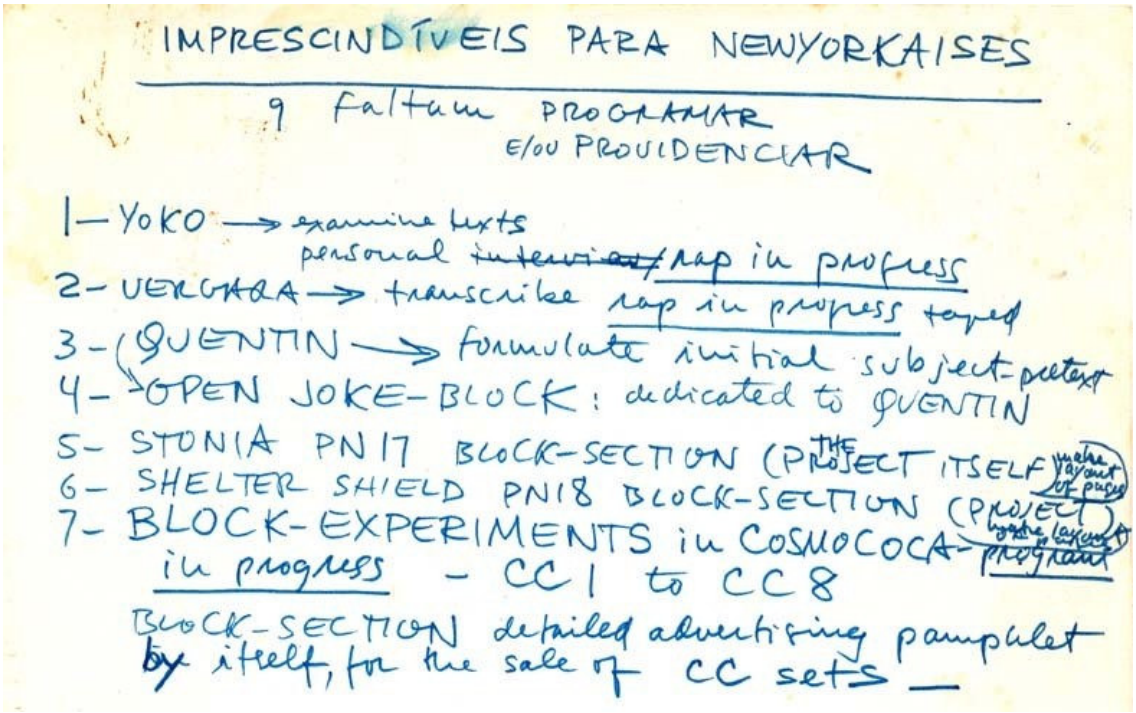


Figura 23: trecho de Imprescindíveis para Newyorkaises, *1974.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Os Blocos, por tratarem de uma série de assuntos, textos e imagens, tornavam-se aos poucos *pastas* que Oiticica ia separando cuidadosamente em sua casa, em seu arquivo. Com o passar do tempo, esses *pastas* tornam-se um arquivo de textos para serem publicados, mas eles se acumularam cada vez mais. Aqui, inicia-se a transição das *Newyorkaises* para outra etapa – uma etapa em que tudo se acumula na moldagem de um novo espaço. Mesmo com o investimento adiantado e a disposição de Luiz Buarque em lançar a publicação no Brasil, Oiticica não conseguia organizar-se a ponto de determinar um fim na criação dos textos, um formato final ou o que fosse. Em novembro de 1973, ele indica para a cunhada Roberta Oiticica sua perplexidade frente ao material produzido ao afirmar, no melhor estilo mallarmaico, que seu "livro" era "infinito". Sua produção de textos e idéias permaneceu durante todos os anos de 1974 e 1975 em ebulição, proporcionando novos desdobramentos e indicando esse infinito como único horizonte possível para a publicação.

Nesse momento, quando um "livro" torna-se mais do que qualquer livro poderia dar conta, no momento em que seu autor não consegue – ou não precisa – fazer a passagem entre o rigorosamente planejado e o materialmente acabado, não há mais nada a fazer a não ser assumir uma nova condição para o Programa não parar. Agora, o livro é um espaço lotado de pastas e fotos selecionadas, etiquetas, anotações, manuscritos e versões datilografadas. Hélio chama esse espaço pelo nome que define ao mesmo tempo um amontoado de coisas desordenadas e a união acionária de empresas na condução de grandes empreendimentos: *Conglomerado*. De certa forma, é escolhido um nome que remete à idéia de uma "desorganização organizada", como os planos de Hélio para seu livro. É um nome que também nos remete a uma espécie de reminiscência do período inicial de sua arte – pautada no princípio construtivista da organização estética do espaço – e a esse ponto limite da ausência do objeto transformado em conceito-metáfora.

Em fevereiro de 1975 (carta para Mary e Mário Pedrosa) Oiticica já assume o nome de *Conglomerado* e admite que não conseguiria publicar todo o material

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

produzido em uma mesma publicação.[162] Seu projeto se desmonta e novamente se desloca para uma nova etapa de planejamento (a última), em que os Blocos poderiam ser lançados separadamente, *in progress*. Essa foi uma das últimas vezes que Oiticica se referiu a sua publicação como um objeto concreto a ser lançado no mercado editorial. Nos seus últimos dois anos em Manhattan, ao falar da compilação de textos e Blocos-seções produzidos em todo aquele período, o longo percurso do seu trabalho visando uma publicação tornava-se, enfim, pura palavra: *Conglomerado*.

Após mais de cinco anos de planejamento, seu desejado álbum de imagens e projetos tornou-se livro, seu livro tornou-se as "caixas de New York" e as "caixas" tornaram-se um conglomerado de pastas que deveriam ser publicadas *in progress*. Sem a publicação de qualquer Bloco-seção, essas pastas fundaram um espaço em que não há editora, não há páginas, não há forma, não há nem mesmo um objeto. O que nos resta nesse espaço, caso quisermos definir de forma provocativa, é justamente um *não-objeto*: o livro apenas como conceito-metáfora, como simulação de um objeto que não sabemos ao certo sua definição. Como outros trabalhos de Hélio, *Conglomerado* passa a ser um nome relativo a uma definição espacial, a um recorte estratégico dentre uma massa de documentos guardados pelo seu autor.

Na "Teoria do não-objeto", de 1959, Ferreira Gullar define o não-objeto, entre outras propostas, como algo relacionado ao "renascer permanente da forma e do espaço". Além disso, o não-objeto "não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal".[163] Mesmo que tais conclusões tenham sido formuladas para obras como os *Bichos* de Lygia Clark ou as esculturas de Amílcar de Castro, elas poderiam ser definições precisas para o *Conglomerado*: um *não-livro* em permanente transformação da sua forma e do seu espaço, um não-livro cujo entendimento não se esgota na sua referência objetiva de uso e sentido. É um não-livro porque após tantos esforços para publicá-lo, seu resultado infinito "não se insere na condição de útil" do objeto proposto.

[162] Projeto HO # 1411.75
[163] FERREIRA, G (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

Se aproximarmos esse espaço fundado a partir da ausência do objeto a alguns dos princípios da teoria de Ferreira Gullar, podemos enxergar no *Conglomerado* de Oiticica, na culminância desse processo de rejeição do produto final e da "obra acabada", a constituição desse único livro possível: o *não-livro*. Em sua apropriação voraz e prazerosa da idéia de "livro" como estrutura criativa, ele explode a publicação em todos os seus limites, a ponto de radicalmente não termos mais um livro, e sim um espaço conceitual de textos. E mais: é esse espaço de textos que, durante sua breve volta ao Brasil (Oiticica chega ao Rio em 1978 e morre em 1980) é defendido como *obra*, como o único manancial de informação de seu trabalho durante seu período em Manhattan. Em entrevista para Jary Cardoso, concedida logo em sua volta ao país, Hélio anuncia que o *Conglomerado* "é um livro que não é livro, é conglomerado".[164] Em sua última entrevista, feita pelo pintor Jorge Guinle Filho, em 1980, uma semana antes de seu derrame solitário em seu apartamento no Leblon, Hélio se refere novamente ao *Conglomerado* ao tentar mostrar o quanto de trabalho ele havia feito e acumulado em Manhattan. Sua explicação é que "a maioria das coisas são feitas no papel" e que ele queria "publicar essa coisa toda que eu chamo de Conglomerados porque isso aí foi uma coisa intencional, de não ficar criando objetos".[165] A única entrevista em que ele expressa uma possibilidade palpável de publicação é para a revista *Arte*, em outubro de 1978. Nessa entrevista, Hélio dá uma descrição detalhada de seu *Conglomerado,* descrito pela repórter como "uma síntese de tudo que fizera antes" e uma "formulação escrita, um livro que não é livro".[166]

Um livro "que não é livro". Há na *Navilouca* um pequeno texto de Oiticica sobre os *Gibis* de Raymundo Colares, produzidos pelo artista no início da década de setenta. Colares foi um dos artistas dentre vários que passaram uma temporada no Loft 4 da Second Avenue. O texto escrito por Hélio data desse período de convivência entre eles (1972). No texto, ele tenta dar conta dos pequenos livros de

[164] Projeto HO # 0944.78, entrevista feita em São Paulo no dia 5 de novembro de 1978.
[165] Projeto HO # 1022.80, entrevista publicada na revista *Interview*, s/d
[166] Projeto HO # 1020.78, entrevista publicada na revista *Arte,* outubro de 1978. Nessa entrevista é anunciado inclusive que o livro de Oiticica seria publicado pela editora Pedra q Ronca (que publicara livros de Waly e de Caetano Veloso). Como podemos ver nas entrevistas dos anos seguintes, esse projeto não se consolidou.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

cores e páginas cortadas e montadas de Colares com idéias que se aproximam da proposta de um *não-livro*. Os *Gibis* eram brochuras feitas por camadas de páginas de cores diferentes, cuja idéia fez Hélio primeiro os aproximarem em um parentesco "sadio-longínquo" ao "NÃO OBJETO LIVRO DA CRIAÇÃO (GULLAR PAPE)". Hélio enxerga em um dos trabalhos de Colares, o "Livro-Modrian", as "skylines de não-livro" e seus "eixos multidirecionais no fio-corte". O não-livro, portanto, já era uma possibilidade desde 1972. Era pensado como um livro que no fundo, para usarmos novamente a máxima de Mallarmé, no máximo *simula.* Simula ser um objeto, simula ser um livro, simula ser algo que poderia ter um fim material.

Partindo do artista homenageado por Colares, aprofundo mais um pouco essa dimensão negativa do "livro". Se Mondrian limpa o quadro e o reduz até a harmonia silenciosa das retas horizontais e verticais, Oiticica, em uma analogia a esse movimento fundador do seu pintor preferido, *limpa* o livro de todos os seus ornamentos, de todas as suas lógicas e todas as suas necessidades. Ao limpar o livro disso tudo, o que fica são apenas os textos e as palavras em sua solidão plena, articulados uns aos outros apenas por um sopro definidor de seu autor. O objeto editado, materialização do desejo desse autor, esse permanecerá como livro por vir, obra aberta e, até hoje, em progresso para seus novos leitores.

Retomando a expressão que utilizo como título para a tese, Oiticica *livrou-se* de seu projeto mesmo sem um *livro.*[167] O *Conglomerado* garantiria para a posteridade que, mesmo sem o livro, "nunca tanta coisa foi feita". Livre ou *leave me*, em seu preciso jogo de palavras, elas não formam uma contradição, mas sim um complemento: seu autor se viu livre através da elaboração de um livro infinito e planejou um interminável livro por ser livre. Quanto maior o rigor, maior a liberdade. Ao contrário do que pode se pensar, esse *não-livro* como resultado de sua longa empreitada não foi desperdício de energia ou de tempo. Planejá-lo foi, isso sim, a forma que ele encontrou para "manter teso o arco da promessa". Uma prova de que,

[167] Essa frase encontra-se em carta para Carlos Vergara, Projeto HO # 1071.73

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA

mesmo sem a realização final do projeto, o trajeto criativo foi a própria INVENÇÃO de sua idéia. Palavras em movimento. Programas em progresso. Livre em livro.

Figura 24: foto do Conglomerado publicada em entrevista para a revista Arte*, outubro de 1978.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410450/CA