

LABIRINTOS DE HÉLIO OITICICA E OUTROS LABIRINTOS BRASILEIROS

Todo o conjunto de proposições de Hélio Oiticica joga com antinomias e concentra grande tensão entre elementos opostos. Esta característica permitiu o surgimento de espaços entre uma coisa e outra, de interstícios, de interseções.

Entre estas, a principal é a que fez cruzar os terrenos da arte com os da vida cotidiana. A cada novo projeto, Oiticica apresentava elementos que falam de passagens, de percursos entre um ponto e outro, por vezes propondo caminhos tortuosos. Podemos reconhecer a forma labiríntica desde suas primeiras pinturas produzidas entre 1956 e 1959 até seus últimos trabalhos de 1979.

Labirintos por excelência, o Subterranean Tropicália Projects é uma série de projetos (como o próprio título indica) que Hélio Oiticica concebeu, sob forma de maquetes, durante a sua permanência em Nova Iorque, nos anos 70. O denominador comum mais importante destes projetos é a intenção do artista, que parece adotar aqui um caráter altamente político. Hélio Oiticica quis dar forma à sua preocupação em torno do problema da alienação face ao contexto brasileiro: a ditadura e suas conseqüências políticas e culturais.

Como todos os seus outros espaços penetráveis, o Subterranean Tropicália Projects foi constituído por elementos destinados a sensibilizar a percepção do espectador participante, a fim de estimular uma reação, uma atitude, um ato criativo.

Todos os projetos possuíam elementos característicos de um labirinto: corredores, claros ou sombrios, iluminações em cores diversas, portas, paredes de separações transparentes ou opacas (em tecido, em madeira, em plástico, em voal ou em grades metálicas), diversos tipos de passagens internas e externas do labirinto ou entre um compartimento e outro. Também estava previsto música, escadas, plataformas, cabines individuais, e ainda diversos tipos de plantas, para criar o que Hélio Oiticica chamava por “jardim-labirinto”.

Diferentemente de outros penetráveis, nós encontramos, nesses novos projetos, espaços reservados às performances, isto é, a acontecimentos programados para a participação ativa do espectador: “.. as performances serão diferentes conforme o local onde o projeto terá lugar. Minha primeira idéia seria a de fazer um comentário crítico, o menos literário possível, sobre os problemas de alienação diante do contexto brasileiro, procurando colocálos em relação com o contexto internacional”.

As performances deveriam se desenvolver em espaços específicos no interior do labirinto. Hélio Oiticica previu, por exemplo, um sistema de janelas ao longo de corredores por onde o espectador poderia debruçar-se e olhar o que se passava do lado externo do corredor, mas sempre dentro do circuito do labirinto.

Geralmente, os espaços de Subterranean Tropicália Projects eram previstos para receber vários visitantes ao mesmo tempo. A simultaneidade dos acontecimentos, Ato é, o deslocamento das pessoas que entravam e que saíam do labirinto, que iam e vinham pelos corredores, que subiam e desciam pelas escadas, bem como o som dos passos, das conversas ou mesmo da música tinha grande importância para a completa realização dos projetos.

A simultaneidade dos espaços externos e internos é também uma característica marcante de cada penetrável da série Subterranean Tropicália Projects, como na série “Magic Square” que ele desenvolvera até 1979. A visão total ou parcial dos espaços, as matérias que provocam os efeitos de transparência, uma ou várias cores impregnando os espaços, todos esses elementos contribuem para uma experimentação das relações dentro fora. Em-PN -30Magic Square nº7(1979) por exemplo, o penetrável era constituído por paredes em grades metálicas pintadas de azul (um mesmo azul total, dizia Oiticica) e o chão recoberto por cascalho muito fino, por vezes misturado com cristais minerais que provocavam cintilações e reflexos azuis. O artista previa ali uma noção de percurso onde o dentro e o fora eram considerados em uma certa simultaneidade. O homem vive, e disso sabemos, em permanente entrecruzamento de espaços externos e internos em seu próprio corpo.

A dança e a música também fazem parte da concepção dos projetos da série em questão. Elas intensificam o caráter do tempo simultâneo. O “PN 17 Stonia”(1974), por exemplo, apresentava em seu previsto espaço de 15 x 15m várias Mús de algodão bastante encorpadas, superpostas, deixando pequenos espaços entreabertos por onde poderia passar o visitante. Tudo isto ao som de Rolling Stones, pois em cada uma das peças tocava um fragmento de músicas diferentes deste grupo de rock. Em seus escritos, Hélio Oiticica indicava que a música de Rolling Stones em seu penetrável não significava nenhuma espécie de homenagem. Tratava-se, isto sim, de um convite à dança a partir do “máximo de simultaneidade intoxicante de rocker”.(2)

A estrutura prevista para suportar as telas de tecido separando os espaços possuía um sistema que permitiria montar e remontar a arquitetura do conjunto, como em um cenário de teatro. Hélio Oiticica previra, então, para este projeto, a retirada, em determinado momento, de todas as divisões, deixando apenas a música de cada peça definir a diferença dos lugares. O resultado seria o de um vasto espaço livre para dançar, onde diferentes artistas fariam parte da manifestação, misturando-se ao público, incentivando as pessoas a se juntar à dança, em um ritmo de música superposta.

Sabe-se que Hélio Oiticica construiu maquetes para muitos penetráveis inteiramente brancos, com implicações decisivas para o processo deste artista. Deteremo-nos agora em um penetrável totalmente preto, o “PN 16-Nada”(3) que também fazia parte da série Subterranean Tropicália Projects. Este projeto foi concebido a partir de um convite para expor em uma galeria de São Paulo. Não estando muito interessado em uma idéia de exposição convencional ou de retrospectiva, Hélio Oiticica decidiu preparar um projeto de um espaço penetrável ao ar livre, para ser colocado em um parque ou um jardim. O penetrável de 11 x 11 x 3m era dividido em várias peças conectadas. Em uma das salas, o público seria confrontado a uma série de microfones pendurados a partir do teto, e com uma indicação escrita, explicando que cada participante poderia escolher um microfone e falar algo sobre o “NADA”: “No PN, quando as pessoas se encontrarem diante do microfone, já terão atravessado os corredores escuros e pretos: o primeiro conduz a uma primeira zona: nesta zona uma luz é projetada através do espaço, de um lado a outro, para iluminar a parede que se encontra em frente; quando as pessoas entram, elas são violentamente surpreendidas pela luz e, quando elas movem-se, suas sombras são projetadas na parede e no chão pintado de preto (todas as paredes são pretas no PN16) atravessando o corredor seguinte em forma de, eles penetram em uma zona iluminada a partir do centro do teto sobre um chão metálico, emitindo um reflexo opaco, como se tratasse de sombras refletidas que atravessam o chão e que se distanciam através do terceiro corredor escuro, que conduz à sala dos microfones”(4) .

Neste penetrável de Oiticica, a questão não é a de falar sobre um assunto qualquer. Era preciso falar sobre o nada, ou talvez, nada dizer. Era preciso se confrontar com uma imagem vazia de sentido, como dizia Hélio Oiticica. Nós poderíamos dizer também que aquele ambiente com salas escuras, com chão metálico, com o barulho seco de passos, as sombras, a luz violenta que surgia de repente, eram uma alusão à situação de perseguição política e de tortura na qual o Brasil estava mergulhado.

CONSTRUÇÃO/DESCONSTRUÇÃO: UM PROGRAMA

À imagem do Merzbau do artista alemão Kurt Schwitters (a moradia mesma do artista), os Anhos de Hélio Oiticica poderiam também ser vistos como ambientes autobiográficos. Hélio Oiticica sempre considerou seus apartamentos em Nova Iorque como obras, para as quais ele dava nomes: “Babylonests”de 1971 a 1974 ou “Hendrixsts” de 1974 a 1978, ou como “work in progress” onde todos os materiais eram suscetíveis de servir para alguma coisa. Para citar Ponge (que pensava em Schwitters): “desta forma lhe acontece, como para a andorinha a palha, qualquer coisa pode ser útil para construir seu ninho: papéis colados, fios de ferro, restos de conversas, lugares comuns...” (5) . Os ninhos de Oiticica tinham uma certa divisão de espaços bastante singular, não convencional: tinham forma labiríntica. As peças eram divididas em compartimentos, onde o visitante experimentava sensações e percepções diferentes. Em cada um dos espaços, era possível encontrar materiais de variadas origens e finalidades, para que o visitante pudesse manipular e criar suas formas próprias. Esta idéia de abrigo, de ninho, é encontrada explicitamente no trabalho “Éden”, apresentado pela primeira vez em Londres, em 1969.

“Mundo Abrigo”é um texto programa de Hélio Oiticica, escrito em 1973. Um escrito que é obra ao mesmo tempo, ele faz parte de uma série de projetos dentro da idéia de um “work in progress”. O título nos conduz já às verdadeiras proposições gerais de Oiticica: o mundo é um abrigo, ele pode ser uma morada, ele pode ser construído coletivamente a partir de um exercício experimental da liberdade, consagrada fórmula de Mário Pedrosa. Neste texto, várias palavras nos ajudam a formular a seguinte idéia: a arte é uma espécie de criação de um lugar. Vejamos a seqüência: mundo, abrigo, guarida, éden, ambiente, playground, barracão, favela, casa corpo ambiente. O ambiente toma lugar de obra. Bem como o “Merzbau” de Kurt Schwitters, as proposições ambientais de Hélio Oiticica propõem o mesmo ideal. Dadá de abolição das fronteiras entre arte e vida cotidiana. A obra vem a ser um espaço para receber o espectador. Ali é possível estar. Seja um espaço em freqüente transformação, um “work in progress” seja uma obra que não é facilmente transportável nem vendável, que não é pintura nem escultura, nem arquitetura como estamos tradicionalmente acostumados a conceber, estes são projetos de lugares concebidos especialmente para receber o espectador de corpo inteiro. O percurso e as reações provocadas pelos materiais “fazem” a obra. O “habitante visitante” faz o quadro, isto é, assim como em Marcei Duchamp, o estatuto do artista é colocado em questão. Percorrer alguns dos labirintos de Hélio Oiticica, analisando o contexto da arte brasileira contemporânea, configura-se como possibilidade de experimentação de nossa realidade em vertiginosa e constante mutação.

1 Helio Oiticica. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1992 p.143

2 Notas de Há& Oiticica escritas em 31/01/74. Material inédito, consultado nos arquivos da Fundação Hélio Oiticica

3 Hélio Oiticica escolheu a Praça da República, centro da cidade do Rio de Janeiro, como local definitivo para a construção de seu labirinto. Como muitos outros, este projeto nunca foi realizado.

4 OITICICA, Hélio. In: Hélio Oiticica Galerie Nationale du Jeu de Paume, op.cit.p.154 (original em inglês).

5 PONGE, Francis. Lepeintre à l'étude, Paris: Gallimard, 1948, p.130.