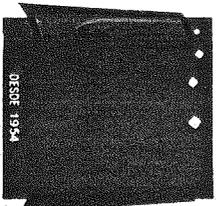


Não se trata, para a autora, de construir uma teoria do desenvolvimento arquitetural a partir de uma imagem fictícia (a cabana na floresta, a gruta ou mesmo o abrigo que a vestimenta proporciona), mas de ver e compreender os gestos de envolvimento, uma arte de envolvimento, que pertence antes de tudo ao universo da dança. Longe está a ideia de que essa arte do envolvimento seja simplesmente colocada de maneira teórica e abstrata para garantir uma gênese da arquitetura e um artista. Hélio Otიცica, que Paola Berenstein Jacques nos apresenta. Sua obra e sua vida mescladas, servem de modelo vivo para esta *estética da ginga* pela qual, dançando, cobrindo e desvelando seu corpo de dançarino, de artista, de favelado, Otიცica evoca ao mesmo tempo os sambistas das favelas, as próprias favelas, e nos mostra que a origem da obra de arte se modifica a cada instante na vida de uma cidade, de um grupo, de um homem, numa espécie de alegria efêmera. Que a arte seja a origem do desejo de habitar, isso finalmente cabe ao corpo escolher, nos diz a autora, invocando conceitos nômades que são o Fragmento, o Labirinto, o Rizoma, e nos dizendo ainda, que cabe à estética refletir esse desejo e a ele mostrar o espelho das palavras.

Anne Cauquelin

Estética da ginga

A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Otიცica



03305 1954
M Livraria
M Duas Cidades
(11) 2205-5154 www.duasidades.com.br

Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro
Cesar Maia

Secretário Municipal das Culturas
Ricardo Macieira

Presidente do Instituto Municipal de Arte e Cultura — RIOARTE
Fabio Ferreira

Diretor de Projetos — RIOARTE
Alberto Benzecry

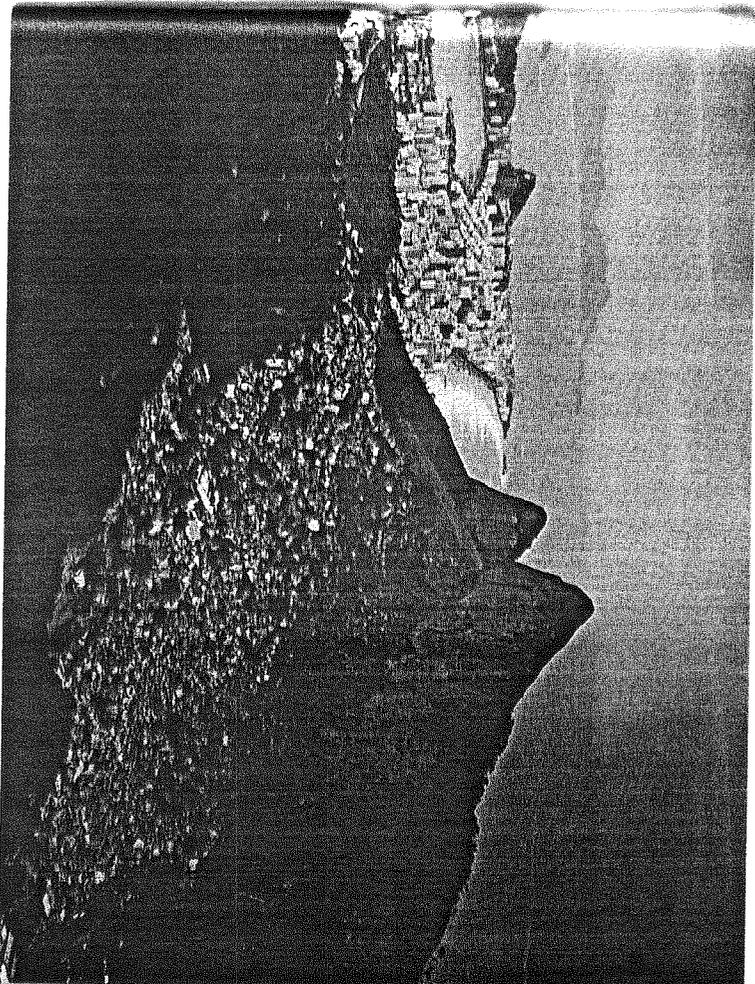


Este livro é resultado do Programa de Bolsas RIOARTE.

Estética da ginga

A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica

Paola Berenstein Jacques



RIZOMA

Este capítulo é consagrado à idéia de crescimento, à ocupação dos terrenos e, conseqüentemente, à formação de territórios urbanos. A partir da constatação simples de que o crescimento das favelas assemelha-se ao do mato que cresce nos terrenos baldios das cidades, examino os últimos trabalhos de Hélio Oiticica, em particular, *Éden e Barracão*, claramente marcados pelas propostas comunitárias (de territorialidade) do artista. Temo mostrar, teoricamente, com base no conceito de Rizoma, o que diferencia o processo de territorialização das ocupações naturais e “selvagens” dos terrenos vagos, das organizações territoriais impostas e modelizadas por especialistas.

O crescimento das favelas

Algumas favelas têm nomes de árvores, como a Mangueira, e o próprio termo *favela* vem do nome de um arbusto, cientificamente conhecido como *Jathobha phyllacantha*. As favelas, no entanto, se desenvolvem mais como o mato que brota nos terrenos baldios.¹ Os abrigos das favelas ocupam um terreno vazio da mesma forma que o mato que nasce discretamente nas bordas e logo acaba ocupando a totalidade do terreno. A invasão de terrenos pelos favelados – que quase sempre se mobilizam em grupo, imbuídos de espírito comunitário – se dá durante a noite; a cada manhã, enquanto a cidade tradicional dorme, diversos abrigos vão surgindo nas bordas dos terrenos abandonados. Esse tipo de ocupação gera uma situação oposta à da cidade dita formal, pois, nas favelas, a periferia dos terrenos ocupados é geralmente mais valorizada que o centro. As favelas são acêntricas ou, antes, excêntricas. A periferia, a linha que separa a favela do resto da cidade, torna-se o centro simbólico. E o centro não é mais um ponto fixo, é uma linha que se desloca.

O matagal que encontramos nos terrenos baldios de uma cidade faz parte das favelas do Rio, que, em sua grande maioria, brotam em terrenos abandonados da cidade, em todos os espaços deixados vazios pela “máquina imobiliária”, em lugares onde construir seria impossível ou caro demais: mortos em escarpas, terrenos inundáveis, terrenos em litígio judiciário etc. As favelas já apareceram em quase todas as partes da cidade, em espaços públicos inutilizados: debaixo de pontes e viadutos, na beira de canais, de certas ruas etc.² Os abrigos surgiam em meio à cidade, entre os bairros convencionais, exatamente como o mato que cresce entre as pedras do calçamento ou no meio do asfalto, formando enclaves, ou seja, micro-territórios no interior de outros maiores. A invasão de um terreno vago e sua ocupação por abrigos forma um novo território na cidade.

Ora, as favelas ultrapassam os limites dos terrenos que ocupam. No período da ditadura, quando muitas favelas foram removidas, era impressionante ver

a rapidez dessa deslocalização (ou “desterritorialização”). Num dia, a favela era completamente arrasada em determinado lugar; no dia seguinte, já renascia um pouco mais longe. Hoje, as favelas continuam a ir além de seus limites por meio das relações que estabelecem com a cidade, às vezes, culturais, coletivas, como o samba e o carnaval. Mas elas extravasam, sobretudo, por meio de los que se estabelecem de maneira mais sutil e penetrante, de um modo mais “subterrâneo”: em relações individuais, já que a maioria dos favelados trabalha nos bairros formais da cidade, às vezes, como empregados domésticos que moram, durante a semana, em apartamentos dos bairros ricos.

A ocupação das favelas se faz, portanto, em três níveis: ocupação propriamente dita de terrenos vagos na cidade; deslocamentos de favelas na cidade; relações dos favelados com a cidade formal. Esses três níveis de ocupação e de desenvolvimento seguem a lógica do matto, em oposição à lógica da árvore e do arbusto das cidades convencionais (lógica piramidal).

Christopher Alexander, em seu texto – quase um manifesto – contra o urbanismo moderno, *A City Is Not a Tree*, de 1965, faz uma aproximação entre as estruturas de planejamento das cidades e as estruturas arbórescentes do pensamento. Sua crítica visa as primeiras construções das cidades modernas, que ele chama de artificiais, e vai em defesa das cidades naturais, ou seja, das cidades vernáculos, não projetadas. Seu texto inerepanda, sobretudo, por tentar compreender a lógica que estrutura uma cidade: segundo ele, a lógica da árvore, para a cidade projetada, e a da semi-treliça (*semi-lattice*), para as cidades não projetadas (ou não totalmente planejadas). O texto começa assim:

A árvore à qual o título faz alusão não é uma árvore verde, com folhas; é o nome de uma estrutura de pensamento. Semi-treliça é o nome de outra estrutura, mais complexa. Para relacionar essas estruturas abstratas com a essência da cidade, formulei, a princípio, uma distinção simples. Chamarei de cidades naturais as que se desenvolveram de maneira mais ou menos espontânea e no decorrer de um longo período. E chamarei de cidades artificiais as cidades ou partes de cidades que foram criadas deliberadamente por arquitetos e urbanistas.⁴

Alexander tenta provar por meio de diagramas que as cidades ditas artificiais seguem efetivamente uma estrutura de árvore e que as ditas naturais seguem a estrutura em semi-treliça, mais complexa.

Qual é, então, a natureza íntima, o princípio organizador que distingue a cidade artificial da cidade natural? Vocês devem ter adivinhado pelo

meu título o que acho que seja o princípio organizador. Creio que a cidade natural se organiza em semi-treliça, ao passo que, quando organizamos uma cidade artificialmente, nós a organizamos como uma árvore.⁵

Para Alexander, os arquitetos e urbanistas organizam a cidade como uma árvore porque estão habituados ao sistema de pensamento que funciona no esquema da árvore. Essa forma de pensamento é bastante simples, binária, e os arquitetos se tornaram incapazes de refletir de forma mais complexa, múltipla, que seria a de um sistema de pensamento em semi-treliça.

Agora, por que tantos arquitetos conceberam cidades parecidas com árvores, se a estrutura natural é sempre a de semi-treliça? Foi deliberadamente, pensando que a estrutura em árvore serviria melhor aos habitantes da cidade? Ou foi porque eles não podiam fazer diferente, por serem prisioneiros de um hábito mental, prisioneiros talvez de uma maneira de funcionamento do cérebro, por não conseguirem conceber a complexidade de uma semi-treliça em nenhuma forma que seja mentalmente conveniente, uma vez que o cérebro tem uma predisposição esmagadora para ver, onde olhamos, estruturas em árvore e não pode escapar à concepção da árvore? Tentarei convencê-los de que é por essa segunda razão que foram propostas e construídas árvores-cidades, que é por isso que os arquitetos, limitados, como têm de ser, pela capacidade dos cérebros de formar estruturas intuitivamente acessíveis, não podem conceber em um só ato mental a complexidade da semi-treliça.⁶

As favelas são ainda mais complexas que as cidades ditas naturais, na lógica da semi-treliça de Alexander, uma vez que as favelas estão em constante formação, nunca terminam seu desenvolvimento, não cessam de crescer e, sobretudo, não são tão fixas como as cidades ditas formais, artificiais ou naturais, planejadas ou não. A complexidade espacial das favelas se mescla a de sua temporalidade. Trata-se também de uma diferença de enraizamento. A cidade projetada – a cidade-árvore, como a árvore e o pensamento em árvore – está fortemente enraizada num sistema-raiz, imagem da ordem; a cidade não completamente projetada, a cidade arbusto, funciona como um sistema-radícula mais complexo; e a favela, cidade sem projeto, a cidade-matto, segue o sistema-rizoma, que Alexander teria muita dificuldade para demonstrar em seus diagramas matemático-geográficos, que finalmente também são racionais, cartesianos, ou seja, arbórescentes.⁷

Em termos de botânica, o rizoma é o caule subterrâneo das herbáceas sob diversas formas (bulbo, tubérculo), e é diferente das raízes e radículas. Exis-

tem também plantas tropicais que têm rizomas aéreos (samambaias). O gengibre é um rizoma, por exemplo, que também o é a erva daninha.

O “sistema de pensamento”⁸ da erva/rizoma é o oposto do da árvore/raiz, enquanto o sistema arbusto/radícula, por conservar a estrutura arborescente, se caracteriza por uma falsa multiplicidade. O sistema erva/rizoma é o pensamento da multiplicidade, em oposição ao pensamento binário; é uma cultura acentrada e instável, em oposição à cultura arborescente e enraizada. Por outro lado, o sistema erva/rizoma não tem modelo; e não se trata simplesmente de substituir a imagem da árvore pela imagem do mato no espírito das pessoas ou de substituir a busca das raízes e das origens pela busca do rizoma e do meio. O rizoma não tem imagem precisa. O que importa é mais o processo que a imagem formal, é o próprio movimento, o germinar, o crescimento, o impeto.

O desenvolvimento do pensamento de Hélio Oiticica

*Sinto que não estou mais no processo de digerir as coisas e que já posso tornar fecundo o ambiente e o mundo no seu todo através das forças criativas, como se as idéias fossem sementes capazes de germinar e crescer, ganhando forma e se desenvolvendo como uma planta complexa sobre a topologia da terra.*⁹

O desenvolvimento das idéias de Hélio Oiticica após a descoberta das favelas – e, conseqüentemente, da criação dos *Parangolés* – leva o artista a realizar um trabalho cada vez mais conceitual, em que a idéia de obra de arte vai desaparecendo gradualmente em proveito da idéia mais ampla de experiência artística. Oiticica cria conceitos, multiplica-os e os torna complexos, relacionando-os entre si, até constituir um vocabulário próprio: antiarte, aproximações, supra-sensorial, crelazer etc. Mas ele não se considera, por isso, um artista conceitual:

*Detesto arte conceitual, nada tenho a ver com arte conceitual. Pelo contrário, meu trabalho é algo concreto, como tal. Para mim o conceito é uma etapa, como o sensorial, ambiental, etc. que no fundo são conceitos também; o que acho ruim é quando o conceito é tratado como objeto-fim artístico, e passa a ser redundante fechando-se em si mesmo.*¹⁰

Ademais, Oiticica nega sua participação não somente na arte conceitual, mas em todo e qualquer movimento artístico internacional do qual seu trabalho possa ser aproximado – e várias vezes o foi – como, por exemplo, a Arte Povera. Oiticica considerava a “dita povera arte italiana”¹¹ a própria capitali-

zação da idéia de pobreza, a sua transformação em consumo, a sublimação da pobreza, que na realidade era feita de forma bem rica.

Guy Brett afirma que a obra de Oiticica comunicou-se com muitas correntes da arte contemporânea: Arte Minimalista, *Earth Art*, Arte Cinética, *Environmental Art*, Poesia Concreta, *Body Art*, Arte Conceitual, *Performance*.¹² O crítico de arte chega a considerar Oiticica como precursor da *Body Art* e da *Earth Art*, mas Oiticica nega essas duas paternidades. Ele considera que suas propostas diferem das da arte corporal, pois são “a descoberta do próprio corpo, e não do corpo como suporte” e que “a *Body Art* se tornou um preciosismo”. Nessa entrevista, Oiticica nega ter sido “precursor dessa coisa: *Earth Work*”.¹³ A arte de Oiticica pode até ter se relacionado com esses movimentos da época (*Zeitgeist*), mas o artista brasileiro não participou efetivamente de nenhum movimento artístico desde o fim do Neconcretismo no Brasil. As propostas e os novos conceitos de Oiticica eram cada vez mais abertos e jamais poderiam se enquadrar num movimento predeterminedo – cada vez mais ele se aproximava da fórmula de seu amigo Mário Pedrosa: “o exercício experimental da liberdade”.

Para Oiticica, essa busca da liberdade passa forçosamente pelo desenvolvimento da idéia de participação ativa do espectador: o artista, menos que aquele que cria, é quem propõe, motiva e orienta a criação. O artista não é mais o que assina a obra, mas o que desencadeia experiências coletivas. Da participação do espectador, Oiticica passa para a criação coletiva; o que ele faz e seu próprio estatuto como artista se tornam cada vez mais difíceis de classificar.

*Isso é genial. A maneira como as pessoas se referem a mim é ótimo. Alguns me chamavam de pintor, outros de escultor. E, pior ainda, me chamavam de arquiteto! E isso chegou ao máximo no programa do *Chaorinha*, que me chamou de costureiro. Ninguém acha uma definição. Ah, Ah, Ah!*¹⁴

Oiticica se classificava como inventor e não como artista plástico; ele se dizia “declanchador de estados de invenção”.

*O artista, o papel dele, é declanchar no participante, que é o ex-espectador, o estado de invenção. O artista declancha no participante o estado de invenção [...] Eu declancho o grande estado de invenção [...] as pessoas normais se transformam em artistas plásticos [...] eu declancho [...] eu não me transformei num artista plástico, eu me transformei num declanchador de estados de invenção.*¹⁵

Em seus textos de 1966 – *Propostas 66 e Posição e Programa* – Oiticica já fazia uma releitura muito pessoal do conceito de antiarte baseado na participação do espectador:

*A participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio que se poderia chamar “proposições para a criação”, que culmina no que formuli como antiarte. Não se trata de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador; mas de procurar pela descentralização da arte, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual nacional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de experimentar a criação, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possa significar.*¹⁶

*Antiarte-compreensão e razão de ser do artista, não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do espectador, agora considerado participante. Antiarte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam portanto invalidadas as posições metafísicas, intelectualistas e esteticistas [...] é pois uma realização criativa o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas – a antiarte está isenta disso –, é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. O “não achar” é também uma participação importante.*¹⁷

A idéia do achado casual (de “achar” ou de “não achar”) que aparece aqui pela primeira vez vai se tornar frequente nos últimos trabalhos do artista, sobretudo em suas propostas urbanas. São verdadeiras “apropriações”: Oiticica vai se apropriar dos objetos que encontra na cidade ou dos pedaços da cidade, até mesmo de regiões inteiras, como o morro da Mangueira. Ele começa se apropriando dos latões-tochas-de-fogo que sinalizavam as obras na cidade do Rio de Janeiro durante a noite:

*Na minha experiência, tenho em programa e já iniciei o que chamo de apropriações: acho um objeto ou conjunto-objeto formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer; isto é, transformo-o em obra: uma lata contendo óleo, ao qual é posto fogo: declaro-a obra, dela tomo posse: para mim, adquiriu o objeto uma estrutura autônoma [...] Essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma premissas de diversas ordens: morais, estéticas etc.*¹⁸

*A experiência da lata-fogo está em toda parte servindo de sinal luminoso para a noite – é a obra que eu isolei no anonimato de sua origem – existe aí como que uma apropriação geral: quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma “obra” ao ver, na cidade da noite, as outras espalhadas como sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sóis, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno.*¹⁹

Oiticica faz também apropriações ambientais. Apropria-se, por exemplo, durante algumas horas, de um cantinho no meio de uma rua do Rio de Janeiro, e o cantinho torna-se obra. A manifestação e a criação de ambientes é o que ele chama de “obra-obra”. Ele trabalha ainda no sentido inverso, criando “ambientes” inspirados no que viu nas ruas; esse é o caso da sala de bilhar, apresentada no MAM do Rio de Janeiro em 1966 (inspirada no quadro *Le café de nuit*, de Van Gogh), em que reproduziu a ambiência de um jogo de bilhar comum e popular, muito presente nas favelas, até mesmo a céu aberto, nas ruas.

*Tenho também algo que considero vital para o desenvolvimento de meu pensamento: uma sala de bilhar – uma sala de bilhar onde a cor dá o ambiente e os participantes do jogo vestirão camisas coloridas e jogarão bilhar normalmente [...] Já aqui a manifestação está no extremo oposto da outra obra-obra: aqui eu criei o ambiente preconcebido que desejava – na outra, acho algo que se revela aos poucos e não preconcebo. Tanto uma posição como outra são de máxima importância nesse setor de experiência ambiental.*²⁰

A influência das manifestações populares foi marcante em Oiticica. Pensou em criar, depois do bilhar, a ambiência de uma partida de futebol, o que nunca realizou. Disse mesmo que a “descoberta de manifestações populares organizadas – escolas de samba, ranchos, fevros, futebol, feiras, festas de toda ordem, e as espontâneas ou os casos (arte das ruas ou antiarte surgida do acaso)”²¹ era responsável por sua tendência à arte coletiva e anônima.

Um exemplo dessa idéia de obra coletiva é a experiência feita, à época, pelo crítico de arte Frederico de Moraes, na Universidade Federal de Minas Gerais. Moraes criou obras de Oiticica, sem sua presença, mas com seu consentimento, buscando na paisagem urbana elementos suscetíveis de corresponder às propostas do artista, para realizar uma espécie de *happening*.²² A idéia e a experiência da obra se tornam mais importantes que o objeto produzido, embora a produção (busca, achado) de objetos não desapareça completamente.

*O que seria então o objeto? Uma nova categoria ou uma nova maneira de ser da proposição estética? A meu ver, apesar de também possuir estes dois sentidos, a proposição mais importante do objeto, dos fazedores do objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética. Para mim, na minha evolução, o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participante: faço questão de afirmar que não há aqui a procura de um novo condicionamento para o participante, mas sim a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas.*²³

A partir de 1967, Oiticica desenvolve de forma cada vez mais radical as idéias já expressas no *Esquema geral da nova objetividade*,²⁴ quando da exposição do mesmo nome, onde *Tropicalia* foi apresentada. É a própria idéia de “nova objetividade” que vai engendrar novos conceitos como o “supra-sensorial”.

*O conceito de “nova” objetividade não visa, como pensam muitos, diluir as estruturas, mas dar-lhes um sentido total, superar o estruturalismo criado pelas proposições da arte abstrata, fazendo-o crescer por todos os lados, como uma planta, até abarcar a idéia concentrada na liberdade do indivíduo, proporcionando-lhe proposições abertas ao seu exercício imaginativo, interior – esta seria uma das maneiras, proporcionada neste caso pelo artista, de deslestrar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-espacial. O próprio fazer da obra seria violado, assim como a “elaboração” interior, já que o verdadeiro “fazer” seria a vivência do indivíduo. Cheguei então ao conceito que formulei como supra-sensorial.*²⁵

O conceito de “supra-sensorial” pode ser comparado às experiências com drogas alucinógenas, essa busca da “supra-sensação” e de uma percepção total do indivíduo.²⁶ Oiticica propõe novas formas de comportamento ligadas ao cotidiano para liberar os indivíduos do que reprime suas possibilidades. Seu trabalho fica, nesse momento, muito próximo da dimensão clínica e das propostas-terapias de sua amiga Lygia Clark, com quem mantinha correspondência em que narrava suas próprias vivências e as reações dos espectadores/participantes às novas propostas.²⁷

Oiticica procurava conduzir o espectador, por sua participação, à “pura disponibilidade criadora, ao lazer, ao prazer, ao mito de viver, onde o que



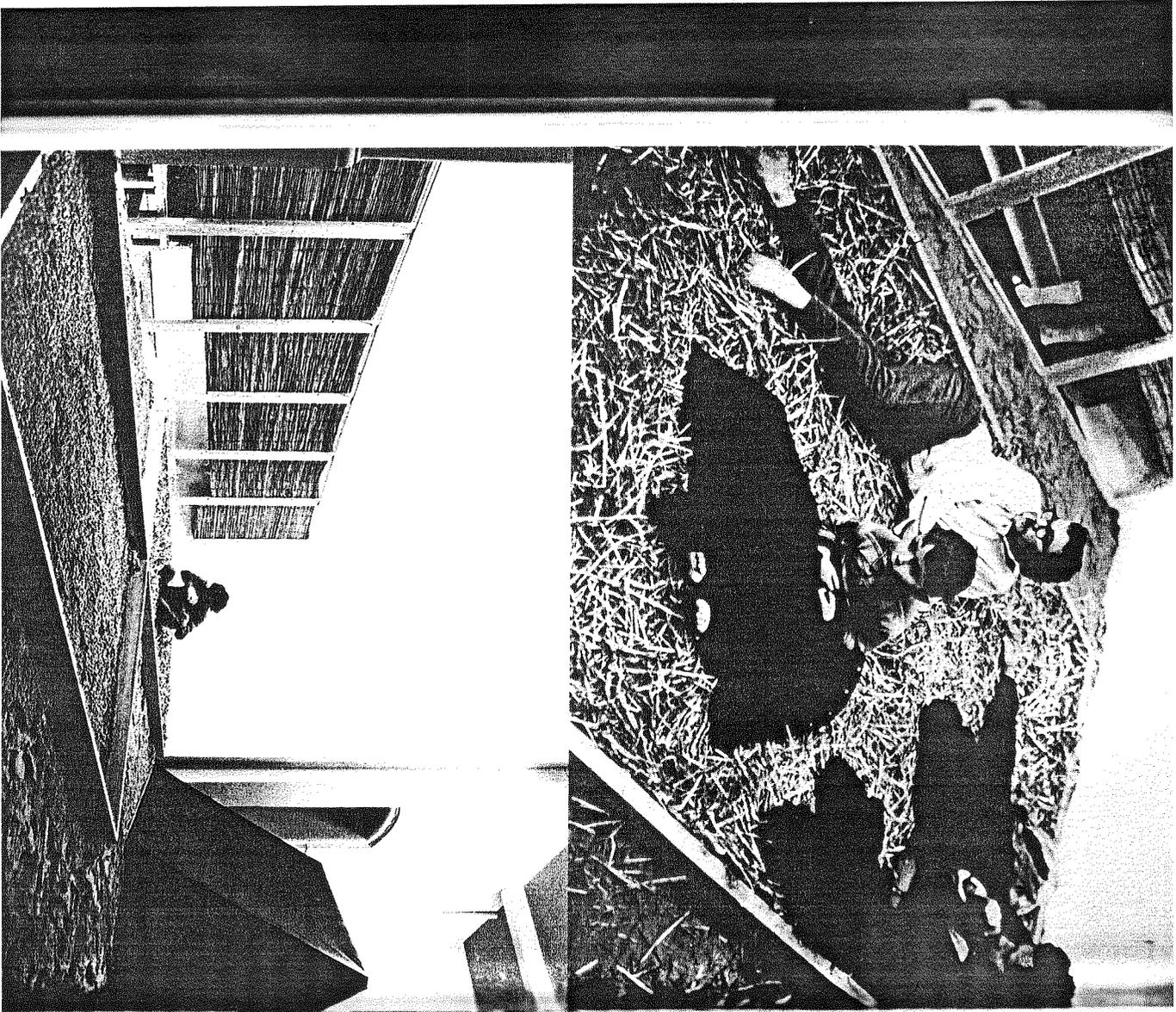
agora é secreto possa se revelar em sua própria existência, no dia-a-dia”,²⁸ o que vai levá-lo a um novo conceito – o “crelazer”, mistura de criar, criar e lazer.

*Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um “criador”. [...] Os que não se deformam com o Crelazer não o podem saber, nem crer que se possa viver sem um “pensamento” que vem a priori sempre e que foi a glória do mundo ocidental. O Crelazer é criar do lazer ou crer no lazer? – não sei, talvez os dois, talvez nenhum.”*²⁹

A proposta do “crelazer” é uma consequência do “supra-sensorial”, proposta ainda mais aberta de um “lazer-prazer-fazer”, ou seja, de um lazer criador, não repressivo, um verdadeiro exercício da experiência da liberdade total. Seus conceitos vão ser postos em prática quando da exposição da Whitechapel Gallery, de Londres, em 1969, no que ele chamou de *Whitechapel experience*.

É nessa experiência em Londres que Oiticica vai construir seu *Éden*, um conjunto de cabines, penetráveis, tendas e ninhos: *Caetano e Gil* (tenda sonorizada com a música desses cantores-compositores, então exilados em Londres); *Cannabiana* (palha no chão); *Lololiana* (folhas no chão); *Lemania* (penetrável de água, pois Lemania é a divindade das águas no candomblé); *Tia Ciata* (cabine com incenso – o samba nasceu na casa de Tia Ciata, na pequena África do Rio, a antiga Praça XI); *Ursa* (penetrável com colchões no chão); *A área aberta do mito* (tapete no chão) etc. *Éden* é um ambiente aberto a muitas vivências e experiências sensoriais. Para nele entrar, é preciso estar descalço para sentir o chão das cabines e a areia disposta entre os diferentes espaços, circundados de um lado apenas por uma estrutura em palha chamada *Taba* (como o conjunto de ocas indígenas na floresta tropical).

Na experiência Whitechapeliana as sementes do Éden propunham “visões” ao Crelazer: o Bólide-cama onde se entra e se deita sob a estrutura de juta: a concentração do lazer, que se tende a fixar. O trajeto do pé nu sobre a areia, que se interrompe com as sucessivas entradas nos penetráveis de água: Lemania, de folhas, Lololiana, de palha, Cannabiana [...] os Ninhos, no fim do Éden, como a saída para o além-ambiente, isto é, a ambientação não interessa como informação para indicar algo: é a não-ambientação, a possibilidade de tudo se criar das células vazias, onde se buscaria “aninhar-se”, ao sonho da construção de totalidades que se erguem como bolhas de possibilidades – o sonho de uma nova vida, que se pode alternar entre o auto-fundar e o supra-fundar nascido aqui, no



*ninho-lazer, onde a idéia de Crelazer promete erguer um mundo onde eu, você, nós, cada qual é a célula-mater.*³⁰

Éden é a consequência direta das propostas anteriores inspiradas nas favelas, *Paramolés* e *Tropicália*. Aracy Amaral considera que a habitação da favela está na origem de todos esses trabalhos: “É nessa arquitetura orgânica, fundada no comunitário, que se pautava toda a exposição Oiticica na Whitechapel”.³¹ Oiticica conserva a idéia de abrigo dos *Paramolés* e a do percurso de *Tropicália*, mas passa para outra escala. Guy Brett diz que Oiticica passa de maneira muito sutil da metáfora da dança/música/corpo à da arquitetura/urbanismo e, depois, à da paisagem/território.³²

A reflexão principal de Oiticica em *Éden* gira em torno da idéia de comunidade ligada à da liberdade do indivíduo, inspirada certamente em sua experiência na Mangueira, mas também em sua breve estada em Londres, entre os *hippies* dos anos 1960. O artista dizia que se integrava completamente ao ambiente onde estava – tinha aprendido muito com as pessoas do morro mas também com os *hippies* de Londres.³³ É preciso acrescentar a isso outras influências sobre Oiticica, principalmente suas leituras, explicitadas em seus textos, de livros em voga na época como: *Eros e civilização*, de Herbert Marcuse; *Le journal de Californie*, de Edgar Morin, ou *Understanding media*, de Marshall McLuhan. Oiticica também teve fascinação pela experiência de vida comunitária de um grupo de artistas de Londres: o *Exploding Galaxy*, dirigido por David Medalla. *Éden* se fundamenta efetivamente em sua experiência comunitária na Mangueira, mas é impressionante observar as semelhanças entre a maneira de viver dos favelados e a de muitas comunidades ditas alternativas ou utópicas dessa época, sobretudo no que concerne aos princípios de liberdade, de coletividade, de prazer, de marginalidade etc. A diferença, entretanto, se mantém: os favelados vivem assim mais por necessidade, por uma questão de sobrevivência, que por filosofia de vida ou qualquer outra ideologia. No catálogo da exposição em Londres, elaborado pelo próprio artista, podemos encontrar, as fotografias da Mangueira, das rodas de samba, do carnaval e de outras referências: nele está publicada a fotografia de uma cabana Kiridi do livro *Architecture without architects*, de Bernard Rudofsky, e uma citação do *Tristes tropiques* de Lévi-Strauss, a propósito das ocas, além de uma foto de um funeral indígena do mesmo livro, uma vez que *Éden* se apresenta como uma taba.

O *EDEN* é um campo experimental, um tipo de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas. É um tipo de lugar mítico para sentir, para agir, para fazer coisas e construir o cosmos interior de cada um, então, para tal, proposições abertas são feitas, e mesmo algum material

*para se fazer coisas, o que o participante pode fazer. Eu nunca estive tão feliz quanto com EDEN. Eu me sinto completamente livre, de tudo, mesmo de mim mesmo. Isto me veio desde as novas idéias a respeito do conceito de supra-sensorial que resultou em um sentido supra-sensorial da vida, de se transformar processos artísticos em sentimentos de vida.*³⁴

A *Whitechapel Experience* é um momento importante no percurso artístico de Hélio Oiticica: é a primeira exposição internacional e também a última vez que ele realiza um projeto da amplitude de *Éden*. É preciso frisar que esse tipo de experimentação artística, nessa época, não tinha espaço no Brasil por causa do endurecimento progressivo da ditadura militar. Oiticica, então, partiu para Londres, e depois vai exilar-se em Nova York.

O exílio levou-o à radicalização de suas propostas, desencadeada por diferenças culturais, ainda mais evidentes que aquelas que ele experimentava ao entrar com seus amigos da Mangueira no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Éden* foi construído em Londres, para o espaço da Whitechapel, onde, diz Oiticica:

*O comportamento se abre, para quem chega e se debruça no ambiente criado, do frio das ruas londrinas, repeditas, fechadas e monumentais, e se recria como de volta à natureza, ao calor infantil de se deixar absorver, no útero do espaço aberto construído, que, mais que “galéria” ou “abrigo”, era esse espaço.*³⁵

A propósito dos elementos constitutivos de *Éden*, Celso Favaretto escreve que são “receptáculos, abertos às vivências, à produção de novos significados, são lugares que multiplicam comportamentos, à imagem da reprodução celular”.³⁶ Oiticica fala deles efetivamente em termos de “estruturas germinativas”, de “células-comportamento” ou ainda de “comunidade germinativa”. Trabalha as idéias de reprodução, de multiplicação e de crescimento, até porque a experiência da Whitechapel foi para ele o germe de um projeto muito mais vasto: o *Barracão*.

O *Éden* não está submetido entretanto a uma forma acabada, mas à *proposição permanentemente* do Crelazer. As proposições nascem e crescem nelas mesmas e noutras – a idéia de construção do Barracão se ergue mais uma vez como uma possibilidade urgente, como a consolidação de um pensamento torre, espinha dorsal do que chamamos Crelazer.³⁷

O *Barracão* é um projeto comunitário utópico que Oiticica jamais conseguiu realizar completamente. A proposta era bastante vaga: consistia em propor diferentes ambientes, como em *Éden*, porém mais abertos e mais

complexos, para experiências livres e coletivas. Via nesse novo projeto uma evolução natural de seus antigos trabalhos, *Parangolés* e *Tropicália*, e do que ele chamou a partir de então de “raiz-Brasil”, raiz aberta, estrutural, mas não-opressiva, uma raiz não demasiadamente enraizada, mas transformável, cambiante e aberta, contra uma imagem fixa, congelada e fechada.

Barracão – *Formulação da idéia de Parangolé em 1964: raiz raiz brasileira ou a fundação da raiz Brasil em oposição à folclorização desse material raiz – a folclorização nasce da camuflagem opressiva: “mostrar o que é nosso, os nossos valores...” – a afilência da arte primitiva, etc. – Parangolé se ergue desde 1964 contra essa folclorização opressiva e usa o mesmo material que seria outrora folc-Brasil como revelação de uma realidade minha-raiz – Jerônimo, na foto vestindo a capa, revela toda uma síntese: é inexplicável o que se passa aí: o modo com que se veste na planta e veste a capa é dado pela posição gestual/facial que expressa mais do que um simples “posar”: é Brasil-raiz, intransfereível, mas não se limita a uma “imagem Brasil”: é raiz-estrutura e é não-opressiva porque revela potencialidade viva de uma cultura em formação: digo cultura em formação como a possibilidade aberta de uma cultura.*³⁸

Oiticica diversas vezes faz alusão à foto de Jerônimo que foi utilizada na capa de seu catálogo da Whitechapel, foto essa que resume a idéia de raiz/planta que ele tenta desenvolver.

*3 - contexto-vida: eu sou a raiz/não-folk/não-out/que é a raiz senão o que ergo/de mim/mo mundo!/: à sucessão de formas, modos-das, não pertencço: nem pop-op – (popular, talvez) partes soltas-ôcas, mas à loucura de viver – por que não se dança mais nessa terra? dia e noite, o corpo no corpo: sempre quis que parangolé fosse a alegria no corpo, o corpo na dança, pra se viver (não ver, mas fazer), como Jerônimo num dia de sol, no parque, vestindo-se na planta, na capa, no senso do mundo!*³⁹

Jerônimo, morador da Mangueira, era um amigo próximo, passista da escola de samba, como Oiticica. Quando Oiticica voltou ao Rio, vindo de Londres, no início de 1970, em visita à favela soube, com grande pesar, que Jerônimo fora assassinado.⁴⁰

Parangolé é a descoberta da raiz-aberta pela primeira vez – Tropicália (a imagem-estrutura) e Barracão (comportamento-estrutural) são as evoluções naturais disso ou o do próprio projeto da raiz-Brasil, a busca imediata do que denominei Parangolé; propor propor era a condição primeira



*de tudo: Tropicália foi a proposição de uma condição aberta e descoberta dessa natz-estrutura-proposição de um completo ambiente-comportamento – a ideia de Barracão absorve, como um super-mata-borrão, estrutura e participação-proposição, no que chamam de comportamento-estrutura: a descoberta do Crelazer como essencial à conclusão da participação-proposição: a catalização das energias não-opressivas e a proposição do lazer ligado a elas.*⁴¹

O *Barracão* é, então, uma consequência natural do desenvolvimento das ideias já enunciadas desde os *Parangolés*; Oiticica diz que gostaria de “estender para um contexto arquitetônico vivencial o problema da capa”.⁴² Em outro texto, intitulado “Mundo-Abriço”, Oiticica relaciona a ideia do *Barracão* com o que ele chama de mundo-abriço, numa interpretação tropical da aldeia global de Mc Luhan. Oiticica não esconde essa influência e até diz que o capítulo “Housing” do livro *Understanding media* deveria ser inteiramente citado para demonstrar os seus argumentos.⁴³ O capítulo começa assim:

*Se a vestimenta é um prolongamento de nossa pele individual, para armar-zenhar e canalizar nosso calor e nossa energia pessoais, a habitação é um meio coletivo de obter, para a família ou para o grupo, o mesmo resultado. A habitação, como abriço, é um prolongamento do sistema termo-regulador do corpo – uma pele ou uma vestimenta coletivas. As cidades prolongam ainda mais os órgãos do corpo para responder às necessidades de grupos numerosos.*⁴⁴

Essa progressão em mudança de escala da ideia de abrigar de Mc Luhan – corpo / vestimenta / habitação / cidade – é claramente observável na evolução da obra de Oiticica, mesmo que os limites entre os termos nem sempre sejam muito bem definidos. Poderíamos dizer, retomando a ideia de Guy Bret, que Oiticica passa de uma escala corpo/dança, sobretudo com os *Parangolés*, para a escala da arquitetura/urbanismo, especialmente com *Tropicália*, para chegar à escala ligada ao paisagismo/território com *Éden* e mais ainda com o *Barracão*. Essa última proposição contém também a ideia de multiplicação e de reprodução celular, baseada no que ele chama de células-comportamento, células que podem germinar em qualquer lugar, à imagem do desenvolvimento das favelas, num terreno vago e na própria cidade.

Célula-comportamento – a impossibilidade das camadas de “representação” emergem como algo vivo – a coisa viva em si, na sua célula-ela, que se manifesta no comportamento que é criador da vida e do mundo – célula de quê? célula, o que se multiplica no desconhecido, no não for-

*mulado, pois como posso formular o comportamento individual? se a célula é o aí estar no mundo, que é ser, viver – vida-mundo-criação, são velhas distinções que são uma célula: o comportamento, que realmente agora, nisto, cria a multiplicação ou expansão celular – faço a célula-matriz do Barracão; mas o comportamento e o crescimento dela é que formam a célula-mãe, insubstituível – gente+tempo-na possibilidade de expansão – a ideia de forma e estrutura não existirá: o passado de necessidade estrutural cresce para o agora de existência ou não: algo espera a possibilidade de se manifestar e aguarda – ultraguarda.*⁴⁵

O projeto *Barracão* está explicitamente ligado às favelas, como seu nome indica: os favelados chamavam seu abrigo de barracão, como se vê em muitas letras de sambas.⁴⁶ A proposta de estruturas orgânicas abertas às experiências não-opressivas é diretamente baseada na experiência comunitária, alternativa e marginal que Oiticica viveu na Mangueira. O artista se inspira nas favelas para propor ambientes onde se possam viver experiências parecidas com as que viveu e reconhece o urbano como experimentalmente mais apto às experiências coletivas.

BARRAÇÃO: o uso do nome q me vem da moradia na FAVELA é o q eu queria como “algo q nasce da casa estruturada nos modelos conhecidos”; BARRAÇÃO não seria “mitar estrutura-espaco do BARRAÇÃO do morto”: isso seria burtice por não possuirnos o tipo de experiência igual à do morador do morto mas semelhante à dele; o q me atraiu então era a não-divisão do BARRAÇÃO na formalidade da CASA mas a ligação orgânica entre as diversas partes funcionais no espaco interno-externo do mesmo: a FAVELA q é comunidade formada de BARRAÇÕES é de igual modo organizada mais tribal q o q McLUHAN chama de “casa de espaco quadrado” urbana com espaco dividido e com funções especificadas etc. e na FAVELA a seqüência de BARRAÇÕES é às vezes chamada de trem q numa identificação com o espaco do trem q condiz enclosure a enclosure de maneira mais orgânica do q a da casa de espaco quadrado – McLUHAN aponta como o fanning visual da casa de espaco quadrado é visual-linear ao contrário da moradia de povos não-letrados etc. – há portanto na minha ideia de BARRAÇÃO essa exigência inicial sobre espaco-ambiente: criar espaco-ambiente-lazer q se coadune a um tipo de atividade q não se fragmente em estruturas precondicionadas e q em última instância se aproxime de uma relação corpo-ambiente cada vez maior.⁴⁷

Oiticica chamou seu *Barracão* de “projeto-comunidade para meu grupo do Rio”. Para ele, a ideia de grupo não tinha nada a ver com a de família, pois

o grupo é algo “mutável”; dizia que queria realizar esse projeto no seu país porque “é no Brasil que o projeto deverá ter seu verdadeiro caráter”, mais particularmente perto do Rio:

o objetivo seria o de construir uma casa em madeira como as das favelas, onde as pessoas a sentiriam como se fosse o lugar delas, talvez nas montanhas perto daqui, onde o meu grupo iria para fazer coisas, conversar, conhecer pessoas [...] Toda a minha experiência na Mangueira, com pessoas de todos os tipos, me ensinou que são as diferenças sociais e intelectuais que causam infelicidade.⁴⁹

Evidentemente o projeto utópico e idílico de Oiticica não poderia vir à luz no Brasil sob a ditadura militar, que obrigou o próprio artista a se exilar. Mas, finalmente, essa impossibilidade de concretizar o *Barracão* resultou em uma abstração do projeto, que passou a ser então uma “circunstância aberta” ou um “programa para a vida”.

BARRAÇÃO não seria algo q se pudesse reduzir a “arquitectura experimental” mas como q estrutura transformável segundo as atividades experimentais de um determinado grupo ou mesmo de um indivíduo (o q seria uma suprema ironia); BARRAÇÃO seria modelo experimental do lazer como atividade positiva: essa atividade estaria ligada na origem à necessidade de assumir e tomar de assalto o comportamento como elemento principal atuante na experimentalidade, esse grupo é o q de mais variável e hipotético se possa prever: na verdade como eu pensava e quisera não o foi: a situação geral de desintegração do q é experimental no BRASIL tornou impossível e suicida a experiência: e me fez ver algo: q o sentido e a natureza do projeto-BARRAÇÃO é a de estrutura adaptável e cujas origens e direções podem dar origem e erigir a experiência em outras circunstâncias não limitadas a lugar ou tempo: se o q houve no BRASIL castrou a experiência ainda em projeto ela como semente q é não se limita a essa circunstância-limite: ela é circunstância aberta: projeto circunstancial: q é a natureza mesma dela: se o lazer tomado como experimentalidade está submisso a circunstâncias de ordem social-ético-política ao dia-a-dia na própria situação de vida dos indivíduos q nela se envolvem e q nem sabem se é sequer possível ser experimentado mesmo nos princípios gerais e mesmo q de modo superficial seja abordado então não se pode querer limitá-lo a programa limitado a deadlines mesmo q amplias: é programa pra vida.⁵⁰

A partir da experiência da Whitechapel, Oiticica mistura cada vez mais sua arte e sua vida, até confundí-las totalmente e viver efetivamente sua arte

no cotidiano, quando de seu exílio em Nova York. Depois da temporada em Londres, foi convidado pela Sussex University (Brighton, Inglaterra) para uma estada no *campus* da universidade, onde construiu com os estudantes a *célula-Barracão n.º 1*. Retoma aí sua idéia e a estrutura dos *Ninhos* – já apresentada no fim de *Éden* –, criando um ambiente de lazer coletivo para os estudantes, um refúgio durante os intervalos entre os cursos, uma espécie de sala de convívio.

Depois de curto período no Rio, partiu então para Nova York, onde montou a *célula-Barracão n.º 2*, no MOMA, para a exposição coletiva *Information*, no verão de 1970. Seus 28 *ninhos* chamaram a atenção, sobretudo depois do escândalo mediático que suscitaram, quando Nelson Rockefeller, na abertura da exposição, visitando os *Ninhos*, abriu uma das “células-comportamento” e se deparou com um casal fazendo amor. A propósito desse episódio, Oiticica o considerava o máximo em termos de participação do espectador.⁵¹

Em 1970, Oiticica ganhou também uma bolsa da Fundação Guggenheim e se instalou em Nova York. Alugou um *loft* na 2ª Avenida, onde construiu seus *Ninhos*. Ali ele morava, trabalhava e hospedava seus amigos. Passou a chamar seu apartamento de *Babylonists* (*ninhos de Babilônia*). Escritores e críticos do círculo do artista – Décio Pignatari e Silviano Santiago – assim descreveram o *Babylonists*:

Em sua casa, em torno de um beliche, montou um penetrável ambiente de ninho parangolé – uma teia-labirinto bricolada de todas as colagens, acrescida de toda uma parafemália informacional ao alcance da mão: do lápis ao arquivio, do aparelho de som à televisão, um sempre ligado, outra sempre sem som; frases-lemas pelo teto.⁵²

[...] uma espécie de beliche de navio, acortinado de filó, que ao mesmo tempo dava a sensação de aconchego materno e levava a ver o ao-redor como que esfumaçado. Nessa época Hélio era praticamente eletrônico. Ali, nos ninhos, ficava dias inteiros, com sua indispensável televisão, câmara fotográfica, projetor de slides, gravador, fitas cassete, telefone. Eterno tintinar.⁵³

O ponto de partida para Oiticica criar os *Ninhos* ainda era sua experiência na Mangueira: foram as “observações barracos minhagem mangueira q deu ignição”.⁵⁴ Os *Ninhos* propõem não somente um outro espaço, mais orgânico, mais aberto e também mais vivo que os construídos pela arquitetura tradicional, mas também, e sobretudo, uma idéia de vida própria desses espaços, como se eles fossem capazes de se reproduzir, de se multiplicar e de se desenvolver independentemente, como os abrigos das favelas do Rio.

*A idéia dos Ninhos surgiu na Whitechapel Experience e com ela eu cheguei quase ao limite de tudo: a necessidade de desenvolver cada vez mais algo que seja e que será além da exposição, além da obra, alguma coisa a mais que um objeto participativo, um contexto para o comportamento, para a vida; os Ninhos propõem uma idéia de multiplicação, de reprodução, de desenvolvimento para a comunidade.*⁵⁵

A partir do momento em que Oiticica começa a morar na sua casa/obra *Babylonests*, os críticos o comparam a outros artistas do início do século que também transformaram sua casa/ateliê em obra de arte. Oiticica, entretanto, não considerava mais seus trabalhos como obras de arte, mas como propostas abertas, e *Babylonests* era uma proposta de outra maneira de habitar. Oiticica dizia que a diferença entre ele e os artistas com os quais o comparavam era que ele não procurava mais esconder o espaço; pelo contrário, queria o espaço como uma base neutra para as mais diversas experiências. Explica as diferenças de seu trabalho em relação à idéia de obra-casa dos artistas modernos Mondrian e Schwitters, com os quais era constantemente comparado:⁵⁶

*De Mondrian em diante, passando pelo problema da absorção ambiental das velhas categorias de arte, para o da proposição aberta, o caminho foi grande e chegamos como que ao oposto do que ele se propunha: na verdade Mondrian e Schwitters, com seu Merzbau, propunham a casa-obra como a realização estética da vida, ou seja, a aplicação de uma determinada estrutura, que seria a mais universal possível (ortogonal de Mondrian); levando a um comportamento adequado ao adquirido; ou que fosse resultado de um comportamento estético na vida (o bricolage das coisas achadas fazendo o Merzbau do Schwitters) [...] Há então, longa e paulatinamente, a passagem desta posição de querer criar um mundo estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano, para a de descobrir os elementos desse cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo por suas próprias leis, por proposições abertas, não-condicionadas, único meio possível como ponto de partida para isso.*⁵⁷

Muitos críticos, participantes e amigos utilizaram a metáfora psicológica do retorno ao útero para explicar a experiência dos Ninhos. Oiticica jamais contestou essa aproximação em relação ao que podemos considerar como um grau zero da idéia de abrigo. Ele queria se aproximar do que chamou de “mundo-abrigo”, “mundo-*shelter*” ou ainda “mundo-*playground*”. Durante sua estada em Nova York, nos ninhos do *Babylonests* (ele se mudou em 1974 para o *Hendrixsis*), o artista fez uma espécie de auto-análise. Foi um período intrus-

pectivo, durante o qual leu muito – sobretudo James Joyce –; passou a escrever de forma cada vez mais fragmentária – freqüentemente misturando diversas línguas –, para realizar o que chamou de *Conglomerado*, jamais publicado. A idéia era aglomerar vários blocos de textos para formar um livro, misturando seus textos teóricos, críticos e seus projetos – uma forma de livro mais ou menos como a do *Mille plateaux* de Deleuze/Guattari, publicado alguns anos mais tarde, em 1980, mas com blocos no lugar dos plátos.

*Nesse meu negócio do conglomerado, quer dizer, é um livro que não é um livro, é conglomerado. Nele, em vez de ter seções ou partes de um livro, eu chamo de blocos.*⁵⁸

*Nos anos 1960 eu produzi muito no Brasil e senti necessidade de dar direção a tudo aquilo. Essa ordenação de idéias, o Conglomerado, com o título geral Newyorkaises é dividido em blocos.*⁵⁹

*Eu trabalhei com muitos projetos feitos, delineados. A maioria das coisas são feitas no papel. Quer dizer, eu estou querendo publicar essa coisa toda que eu chamo de Conglomerado, porque isso aí foi uma coisa intencional, de não ficar criando objetos.*⁶⁰

Oiticica aproveitou também sua estada em Nova York para começar um processo de desmitificação de seu trabalho, através da reflexão teórica sobre suas obras antigas, tais como *Bólidos*, *Parangolés* e *Tropicália*. Esse processo de desmitificação era, para ele, um prelúdio ao novo: tudo o que veio antes desse processo de desmitificação só era “um prelúdio ao que estava por vir”.⁶¹ Voltando para o Rio em 1978, Oiticica declarou: “Tudo o que fiz até hoje era o prólogo. O importante está começando agora”.⁶² E insistia também em dizer que, ao retornar ao país, não voltava às raízes: “as raízes foram arrancadas e queimadas há muito tempo.”⁶³

Quando de sua volta ao Rio, Oiticica perseguiu ainda mais assiduamente seu processo de desmitificação de tudo o que antes havia mitificado: as manifestações populares, o samba e o carnaval e, sobretudo, o espaço urbano – a cidade do Rio e, evidentemente, o morro da Mangueira. Propôs como instrumento de desmitificação o que chamou de *Delírio ambulatório*. Em sua primeira participação num evento artístico nacional, em São Paulo, em *Mitos vazios*, numa tentativa de “poetizar o urbano”, Oiticica chega com “fragmentos-tokens”: terra do morro da Mangueira (fáveia mítica), areia da praia de Ipanema (bairro mítico da Zona Sul) e um pedaço de asfalto da avenida Presidente Vargas (antiga Praça Onze, berço mítico do samba).

Eu descobri o seguinte, a relação da rua com o que eu faço é uma coisa que eu sintetizo na ideia de Delírio ambulatório. O negócio assim de andar pelas ruas é uma coisa, que a meu ver, me alimenta muito e eu encontro, na realidade da minha volta ao Brasil, foi uma espécie de encontro mítico com as ruas do Rio, um encontro mítico já desmitificado. Antes nos anos 1960 foi a construção da mitificação da rua, mitificação da dança, da Mangueira, agora é um processo de desmitificação, junto com a mitificação, uma coisa já vem junto com outra: então eu peguei assim pedaços de asfalto da avenida Presidente Vargas, antes de taparem o buraco do metrô... Quando eu apanhei esses pedaços de asfalto, eu me lembrei que CAETANO uma vez fez uma música, que disse até que pensou em mim, que falava o negócio da “escola de samba primeira de Mangueira passa em ruas largas, passa por baixo da Presidente Vargas”.⁶⁴ *Aí eu pensei assim: esses pedaços de asfalto... soltos, que eu peguei como fragmentos e levei para casa... agora, aquela avenida estava esburacada por baixo, e na realidade a estação primeira de Mangueira vai passar por baixo da Presidente Vargas... uma coisa que era virtual quando CAETANO fez a música, de repente se transformou em um delírio concreto... o delírio ambulatório é um delírio concreto.*⁶⁵

Oiticica juntou esses pedaços de asfalto a outros pedaços de calçada no banheiro de seu apartamento, para realizar o que chamou de jardim, o “jardim Presidente Vargas-Kyoto-Gaudi”. O jardim de entulhos no banheiro é explícito em sua relação com a estética dos jardins. Num texto antigo ele já dizia que:

*terrenos baldios da cidade são bem mais belos que os parques tipo o Aterro da Glória no Rio, a chamada estética dos jardins é uma praga que deveria acabar, os parques são bem mais belos quando abandonados porque são mais vitais.*⁶⁶

Sua reflexão sobre os parques públicos e os jardins da cidade mostra um interesse particular pelo espaço público urbano, que ele (re)descobria com seu *Delírio ambulatório*, ou seja, com a experiência do espaço urbano, com a desmitificação do mito, com o simples andar a pé pelas ruas.

O andar é a descoberta que o andar para mim não é só... Quando eu ando eu proponho que as pessoas andem dentro de um Penetrável com areia e pedrinhas... eu estou sintetizando a minha experiência da descoberta da rua através do andar... do espaço urbano através do detalhe, do andar... do detalhe síntese do andar. O Delírio ambulatório, quando

*não é patológico é uma coisa altamente gratificante. Todos os pedacos do Rio de Janeiro têm para mim um significado concreto e vivo, um significado que gera essa coisa que chamo de “delírio concreto”: a pedra do açúcar Pérola, a antológica Central do Brasil, as ruas em volta da Central do Brasil, no centro, os morros do Rio: São Carlos, Favela, Mangueira, Juramento, esses lugares assim que conheço mais de perto. Para mim primeiro o Rio era um mito, eu tinha mitificado ele de tal maneira que eu tive que sair dele e passar esses anos todos fora, para descobrir que depois do processo de mitificação vem o de desmitificação (não confundir desmitificação com desmistificação, apesar do segundo fazer parte do primeiro). *Aí eu descobri que o processo de mitificação é muito importante, mas ele tem que vir acompanhado com o de desmitificação.**⁶⁷

Em 1979, Oiticica constrói no Hotel Méridien do Rio de Janeiro um ambiente penetrável que chama de *Riaviviera*, nome inspirado no livro de James Joyce *Finnegans Wake*, misturando Rio de Janeiro e Riviera, como o artista passa a chamar a cidade do Rio. A obra é uma mescla de *Tropicália* e *Éden* (e de materiais dos *Ninhos*), uma síntese, segundo ele, onde não restam espaços entre os diferentes locais propositos: passamos de um a outro diretamente, sem limites precisos. No dia da abertura da exposição, estavam reunidos, num mesmo espaço, muito refinado, seus amigos sambistas da Mangueira, as amigas prostitutas do centro da cidade e os amigos intelectuais ou artistas da elite da Zona Sul do Rio. A desmitificação da cidade levou Oiticica a uma extinção de fronteiras entre territórios normalmente fechados; o artista não somente passa de um território a outro, mas também faz uma ponte entre eles através de seus amigos. As pessoas da Mangueira – Dona Zica, Dona Neuma, Paulo Ramos, entre outros – vieram ao Hotel Méridien e conheceram seus amigos dos bairros mais ricos da cidade. Todos dizem que a cidade cresceu depois que conheceram Oiticica.⁶⁸ Assim também foi com os amigos da Zona Sul, que visitaram a favela aproveitando a filmagem de *HQ*, curta-metragem de Ivan Cardoso sobre Hélio Oiticica, rodado, em grande parte, na Mangueira, em 1979.

No final desse mesmo ano, em relação aos deslocamentos na cidade e à supressão dos limites espaciais, Oiticica faz seu primeiro “evento poético urbano” ou “contra-bólide”, com a ação *Kleemannia*, chamada *Devolver a terra à terra*, que teve a participação de muitos artistas.

Para comemorar o centenário de Klee eu fiz o contra-bólide, que chamei assim porque é exatamente o processo inverso do bólide. Peguei terra em Jacarepaguá, e em vez de encerrar a terra numa caba, peguei a terra e

*Levei lá para o Aterro de Lixo do Caiu. Num lugar onde tinha um marinho rasteiro, coloquei uma forma de 80x80x10, e coloquei a terra dentro do molde quadrado, depois tirei a forma e ficou aquele quadrado de terra lá. Chamo essa experiência de Devolver a terra à terra. Foi um ato poético.*⁶⁹

A idéia de devolver a terra à terra tem relação direta com as favelas, talvez mesmo uma defesa das favelas pelo artista.⁷⁰ A fronteira territorial mais precisa entre a cidade convencional e a favela é justamente a passagem do asfalto para a terra; com seu “contra-bólido”, Otíccica toca a questão do andar sobre a terra das favelas e também a da propriedade da terra, que não pertence aos favelados, além de trazer a idéia do efêmero das construções sobre a terra batida. Seu “evento poético-urbano” nada tem a ver – como ele mesmo confirmou – com o que se chamava *Earth Art* ou *Land Art*, que, segundo ele, tornava a terra neutra e disponível, uma espécie de volta à natureza. O segundo “evento poético-urbano” ou “contra-bólido 2” – que confirma essa relação entre os “contra-bólidos” e as favelas – começou na Mangueira logo antes do carnaval de 1980, e se chamava *Esqueleto para o carnaval*. Foi o último trabalho – inacabado – de Otíccica antes de sua morte.⁷¹

*Agora estou me preparando para a Mangueira. Um evento onde vários artistas participarão. Para mim é melhor levar a descoberta do urbano à favela do que ir lá para fazer um filme. Tenho uma tábua de 60x60. Vou colocar uns ladrilhos nela e a área vai funcionar como área para maquete e área local. Uma coisa mini e maxi ao mesmo tempo. Quero colocar esse quadrado ladrilhado num determinado local e deixar lá por um determinado tempo. Depois transfiro para um outro lugar. Em seguida trago para casa no fim do dia. Mas adiante ele vai servir para outra finalidade. Fica assim como um espaço limitado-ilimitado.*⁷²

Em vez de levar terra – material que representava as favelas – para algum terreno abandonado da cidade, Otíccica trazia ladrilhos – material da cidade – para a favela. Em lugar do quadrado de terra, propunha agora um quadrado de ladrilhos. A possibilidade de deslocamento desse quadrado leva a uma não-fixação do “contra-bólido”, que passa da favela à cidade e assim por diante. Infelizmente, é impossível saber aonde iam chegar essas experiências urbanas: a morte prematura do artista deixou questões como essa sem resposta. Por outro lado, uma obra enigmática de 1978-1979, o *Ready-Constructible n° 1* (ele realizou também uma série de *Topological ready-made landscape*), é muito significativa quanto a suas ambições estéticas, além de ser também premonitória da não-finalização de seu próprio trabalho. É, como escreveu

Guy Brett, “no limite entre o acabado e o inacabado”.⁷³ Como os abrigos das favelas, eternamente em obras, que trocam as placas de madeira por tijolos, o *Ready-Constructible n° 1* é, ao mesmo tempo, aberto e fechado, interior e exterior, abrigo e percurso. Sem escala particular, demonstra um método de construção, um “esqueleto”, como diz Otíccica: “esqueleto-esqueleto, esqueleto-favela e Favela do Esqueleto”.⁷⁴ É efetivamente o esqueleto de um pensamento, uma síntese do dever do trabalho inacabado de Otíccica.

O READY CONSTRUCTIBLE/ substitui-herda o conceito/ de READY MADE/ INOVA- O/ ele instaura/ FUNDA ESPAÇO/FUNDA ESPAÇO/ (EM) ABSOLUTO/ herd o IN-OUT/ o dentro e o fora/ hui-clos/ aberto-fechado/ aberto-aberto/ fechado-fechado /.../ esse READY CONSTRUCTIBLE N.1/ é o exercício meu extremo entre/ o READY e o INACABADO/ estrutural determinada sem começo-meio-fim/ impossibilidade/ e total declaração de q a existência de umal possível escultura, possa ter sentido/ nos dias de hoje/ escultura/ monumento-arquitetura gratuita/ são todos conceitos fracos e ultrapassados/ por essa proposta/ q me faz pensar em/ ESQUELETO (esqueleto-esqueleto e esqueleto-favela e FAVELA DO ESQUELETO são 3 coisas-estruturas distintas) /.../ um exercício de concreção do não concluído, ou a proposta de estruturas determinadas do exercício do indeterminado. /.../o READY CONSTRUCTIBLE N.1/ q funda espaço/ se ergue num terreno/ (mini-maxi terreno já q é algo sem escala)/ barroto como se fora algo- molhado todo da mesma massa. como/ se fora (e o é) algo indeterminado/ não sabendo onde começa/ (ou por onde se começa)/ o sólido e o arenoso/ e quem sabe o q / poderia vir a ser/ lama-liquida!/ o pedregoso/ exercício del não-paisagismo/ aquilo q funda espaço está não só além/ como imune ad/ paisagismo/ é a incorporação/ (in-corporação) total/ daquilo q se vislumbrava/ antes como ambiental!⁷⁵

O conceito de Rizoma

*Pobres das flores nos canteiros dos jardins regulares.
Parecem ter medo da polícia...
Mas não boas que florescem do mesmo modo
E têm o mesmo sorriso antigo
Que tiveram para o primeiro olhar do primeiro homem
Que as viu aparecidas e lhes tocou levemente
Para ver se elas falavam...*

Fernando Pessoa (Alberto Caetano), *O guardador de rebanhos*, 1911/1912.

Gilles Deleuze e Félix Guattari transformam a metáfora vegetal do rizoma em conceito filosófico, em *Rizome*, de 1976, retomado mais tarde em *Mille Plateaux*, de 1980. Eles se opõem ao modelo arborescente e unitário do pensamento (piramidal), ao sistema árvore-raiz ou radícula, e propõem outro sistema, baseado na multiplicidade, chamado Rizoma.

*Estamos cansados da árvore. Não devemos mais crer nas árvores, nas raízes, nas radículas; já sofremos muito. Toda a cultura arborescente está fundada nelas, da biologia à linguística. Ao contrário, nada é belo, nada é amoroso, nada é político, a não ser os caules subterrâneos e as raízes aéreas, a adventícia e o rizoma.*⁷⁶

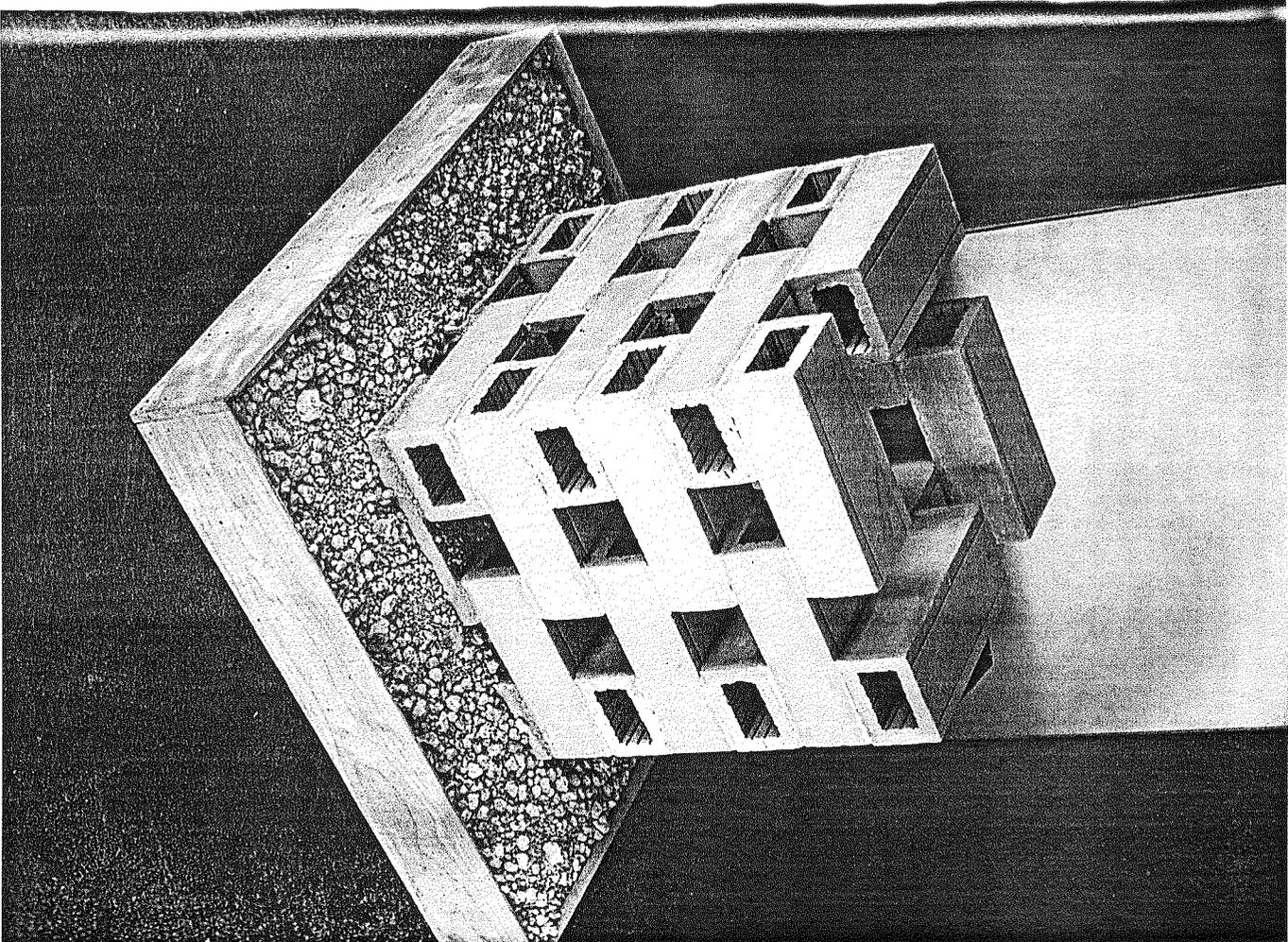
O Rizoma, ao contrário da árvore e do arbusto (semi-treliça de Alexander), não é um modelo formal, não é um verdadeiro sistema; é, antes, um processo que pode ser distinguido por certas “características aproximativas”, dos princípios enumerados por Deleuze e Guattari:

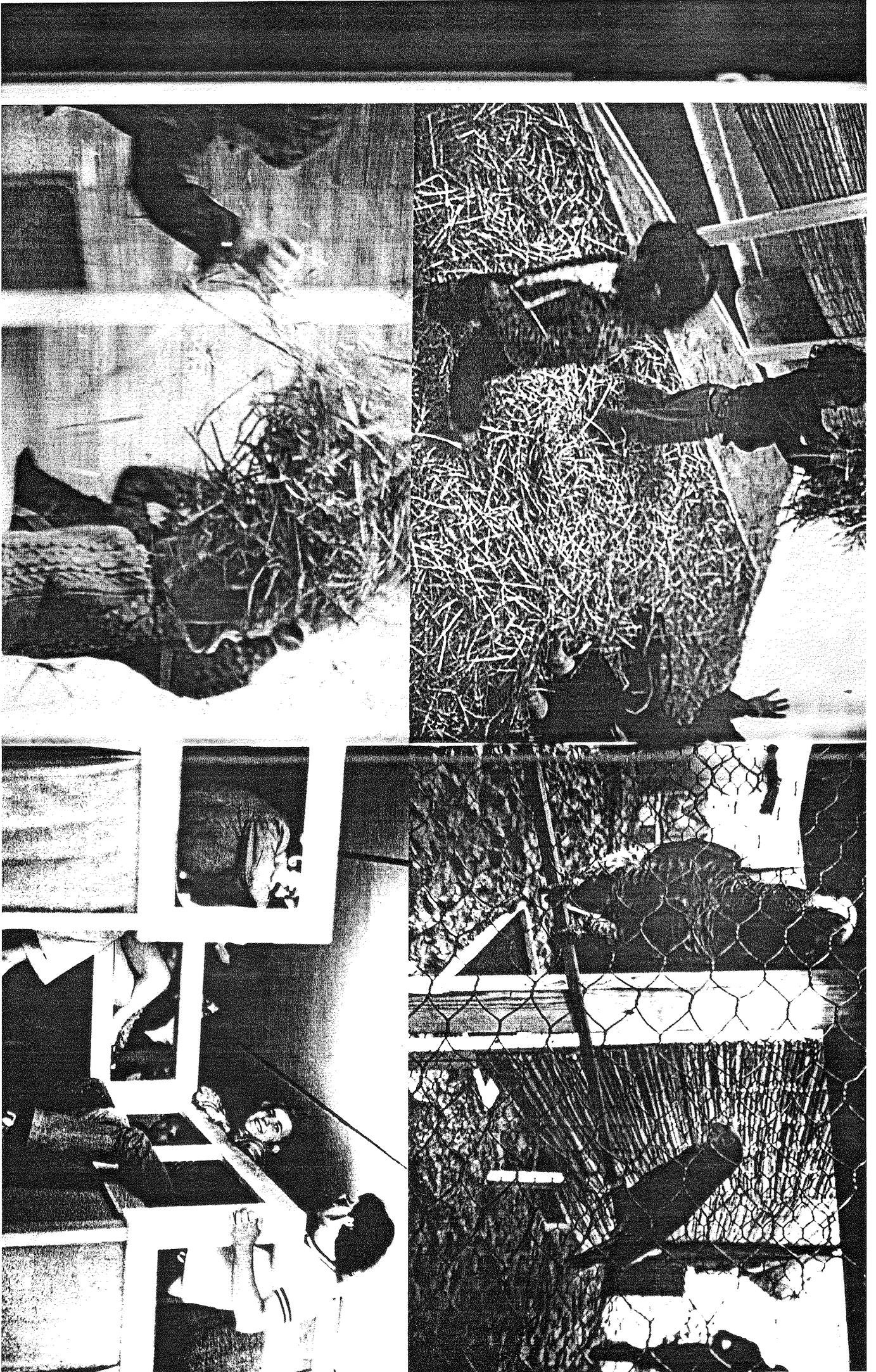
*1º e 2º – Princípios de conexão e heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com qualquer outro, e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz, que fixam um ponto, uma ordem.*⁷⁷

O Rizoma constitui, portanto, uma rede; com ele se quebra a ideia – própria árvore – de ordem e de hierarquia. Mas, diferentemente de outros tipos de redes, o Rizoma não é simétrico, é heterogêneo, visto que as conexões se fazem por acaso, na desordem. Os pontos de um rizoma não são fixos, deslocam-se, formando linhas, “linhas de fuga” ou de “desterritorialização”. O Rizoma funciona por descentralizações em diferentes dimensões. Ao contrário da árvore, não se preocupa com origens (ou raízes), é “anti-genealógico”.

*3º – Princípio de multiplicidade: o múltiplo, só quando é efetivamente tratado como substantivo, como multiplicidade, deixa de ter qualquer relação com o Um como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudo-multiplicidades arborescentes.*⁷⁸

É precisamente essa multiplicidade que não pára de mudar de natureza, multiplicando suas conexões num movimento perpétuo (mesmo se às vezes ela pareça imóvel), que transforma os pontos em linhas. A partir do momento em que a noção de unidade é substituída pela de multiplicidade, o sistema passa a ser aberto, voltado para o exterior. As linhas de fuga ou a desterritorialização definem as multiplicidades pelo lado de fora. Um “plano de consistência” define o exterior de todas as multiplicidades, que se transformam seguindo as linhas.





O rizoma constitui-se de “anéis abertos” de diversas dimensões, ao contrário das interioridades fechadas, formadas pelas divisões binárias do sistema em árvore.

4º – *Princípio da ruptura assintótica: contra os cortes muito significantes que separam as estruturas, ou atravessam uma delas. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em qualquer lugar, que, em seguida, ele retoma essa ou aquela de suas linhas e, em seguida, outras linhas.*⁷⁹

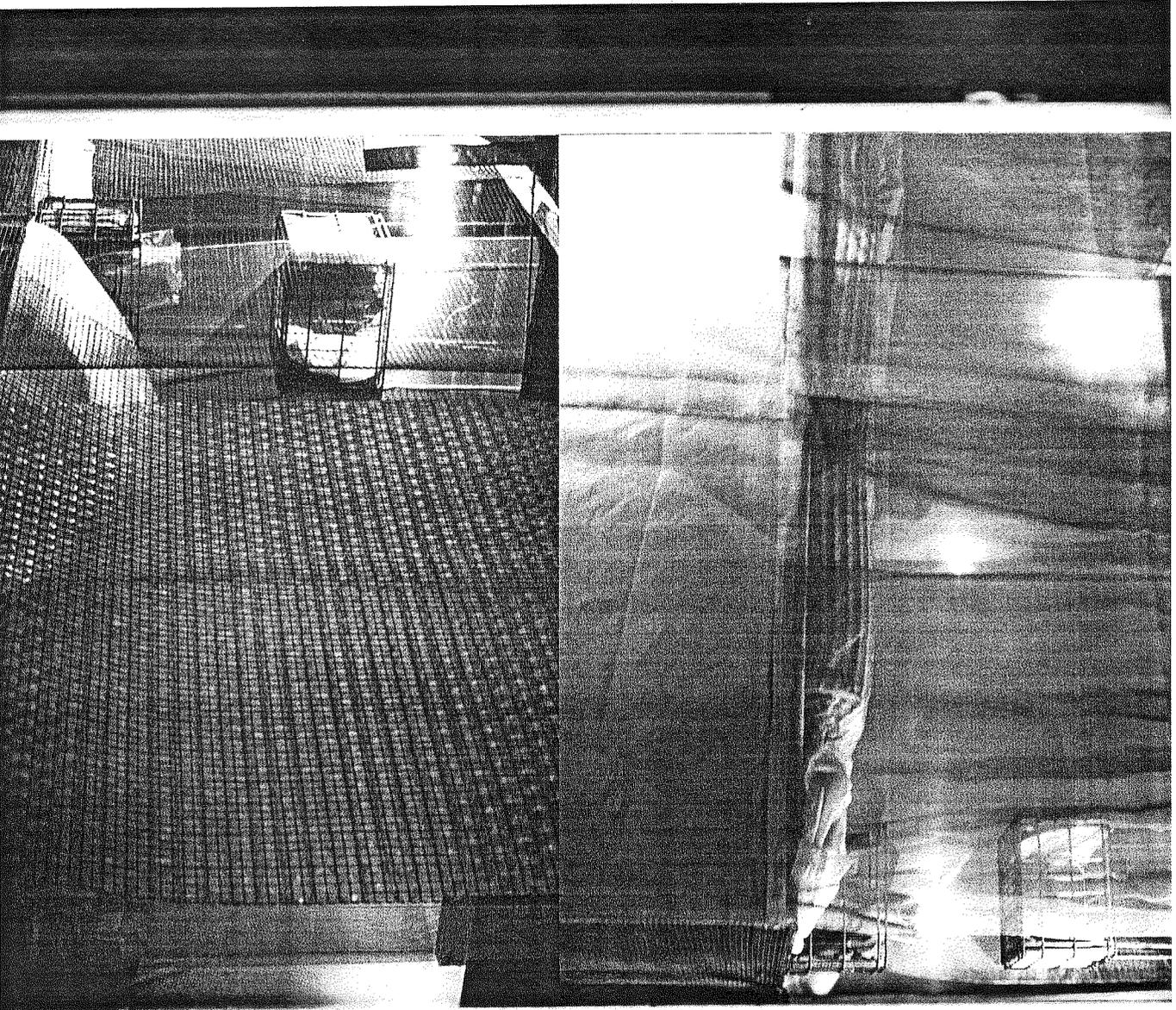
O Rizoma está sempre prestes a se constituir e, portanto, a se reconstituir depois das rupturas. Isso é possível por ele ser formado, ao mesmo tempo, de linhas de segmentaridade, territorializadas, e de linhas de desterritorialização, sempre em fuga, por onde ele foge incessantemente. A desterritorialização é sempre seguida de uma reterritorialização que, por sua vez, se desterritorializará, e esses processos, independentes, não cessam. Fazer Rizoma significa desenvolver seu território por desterritorialização, desenvolver a linha de fuga até cobrir o plano de consistência.⁸⁰

5º e 6º – *Princípio da cartografia e da decalcomania: um rizoma não está sujeito à ação de qualquer modelo estrutural ou generativo. É estranho a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda.*⁸¹

Toda idéia estrutural de eixo generativo remonta a um sistema ou modelo arborescente, que segue a lógica do (de)calque, ou seja, a lógica da reprodução sem fim (repetição do mesmo). O calque está também fortemente ligado à idéia de projeto, sobretudo em arquitetura e urbanismo, por meio da utilização de papel vegetal (*calque*, em francês). Ao contrário do calque, ou da decalcomania da árvore, existe a carta ou a cartografia do Rizoma: “Fazer a carta, e não o (de)calque”. O calque volta sempre “ao mesmo”, ao contrário da carta, que segue as diferenças; é uma repetição diferente. O calque é um modelo, como a árvore, enquanto a carta faz parte do Rizoma: é processo. A carta é aberta, modificável, adaptável, conectável. Tem “entradas múltiplas” e também múltiplas saídas pelas linhas de fuga. O calque organiza, ordena, estabiliza, quebra as multiplicidades e, dessa forma, cessa o movimento.

No conceito de Rizoma, a questão principal é o movimento. O mató, a parte mais visível do rizoma, mostra isso bem. O brotar é o transbordamento. Deleuze cita Henry Miller:

*O mató só existe entre espaços não cultivados. Ele preenche os vazios. Cresce entre, no meio de outras coisas. A flor é bela, o repolho é útil, a papoula enlouquece. Mas o mató é transbordamento, é uma lição de moral.*⁸²



O transbordamento implica também a idéia de infiltração, de um escoamento que preenche os vazios, de caminhos subterrâneos e de possibilidades de erupções. O matro, já vimos, não tem começo nem fim; ele é sempre o meio e brota pelo meio, assim como brota no meio de outros territórios e em meios adversos.⁸³ É o caso do matro que cresce entre as pedras do calçamento, no meio do asfalto ou entre os revestimentos das construções, num esforço heróico.

El arribal es el reflexo de nuestro tedio./ Mis pasos claudicaron/ cuando iban a pisar el horizontal/ y quedé entre las casas/ cuadrículadas en manzanas/ diferentes e iguales/ como si fueran todas ellas/ monótonos recuerdos repetitivos/ de una sola manzana./ El pastito precario./ desesperadamente esperanzado./ salpicava las piedras de la calle [...]

*[O subirbio é o reflexo de nosso tédio./ Meus passos claudicaram/ quando iam pisar o horizontal/ e fiquei entre as casas/ fechadas em blocos/ diferentes e iguais/ como se fossem todas elas/ monótonas lembranças repetitivas/ de um só bloco./ O matinho precário/ desesperadamente esperanzado/ salpicava as pedras da rua [...]]*⁸⁴

O matro sempre escapa ao projeto; ele cresce onde não se espera, instaura a surpresa. Ao contrário do calque – que reproduz, repete as formas ou os espaços conhecidos –, o matro cria outros novos, formando carras sempre mutáveis. Uma cartografia da desterritorialização, do transbordamento, do escoamento ou da infiltração. O matro forma encraves, territórios vegetais, como é o caso das ervas ditas daninhas.

O paisagista Gilles Clément propõe criar “jardins em movimento”, utilizando exatamente essa característica móvel, ou desterritorializante, do matro e das plantas chamadas de “vagabundas”. Os jardins tradicionais, e sobretudo os jardins à francesa, estão fortemente ligados à noção de ordem e, antes de tudo, à ordem estética. A própria idéia de jardim impõe essa luta perpétua contra o movimento natural, contra a desordem “biológica”, isto é, contra o estado “selvagem”. O trabalho do jardineiro reside precisamente nessa manutenção da ordem através da contensão artificial dos fluxos naturais: tudo o que transborda o projeto inicial do jardim deve ser cortado, podado ou erradicado, assim como devem ser arrancadas as plantas “espontâneas”, que não tenham sido previstas. A idéia tradicional do jardim baseia-se no domínio ou “domesticção” da natureza. Clément propõe outra concepção de jardim, baseada no movimento e inspirada pelo oposto do que é o jardim: o terreno baldio, inculco, abandonado. Ele faz o “elogio do terreno baldio” (*éloge de la friche*) e realiza a experiência de transformá-lo em um jardim seguindo seu

movimento natural. Às vezes propõe, criar um jardim como um terreno baldio, onde o matro cresce naturalmente, de forma espontânea.

*Oportunidade: o terreno baldio já existe. Intenção: seguir o fluxo dos vegetais, se inscrever na corrente biológica que anima o lugar e orientá-la. Não considerar a planta como objeto acabado. Não a isolar do contexto que a faz existir. Resultado: o jogo de transformações desordena constantemente o desenho do jardim. Tudo está nas mãos do jardineiro. É ele quem concebe. O MOVIMENTO é sua ferramenta, o matro sua matéria, a vida seu conhecimento.*⁸⁵

Para Clément, um terreno abandonado não é um terreno desvalorizado, ao contrário, é um terreno muito rico, “um lugar de vida extrema – até de acesso ao climax”. Em sua proposta de transformar o terreno baldio em jardim, há uma aceitação do acaso, da invasão (transbordamento), da desordem. Não se trata de um projeto preciso de paisagista: é o jardineiro quem vai desenhando o jardim, paulatinamente; ele aproveita o estado dinâmico e orgânico de um terreno inculco, em princípio abandonado a ele mesmo, em estado de desenvolvimento espontâneo e involuntário. Seu método é simples: fazendo intervenções mínimas, seguir o movimento e ao mesmo tempo orientá-lo.

*Ali, onde se andava ontem, não se anda mais: ali, onde não se passava mais, hoje se passa. É a perpétua modificação dos espaços de circulação e da vegetação que justifica o termo movimento, e é o fato de gerenciar o movimento que justifica o termo jardim.*⁸⁶

O que diferencia o jardim em movimento do terreno abandonado é o gerenciar o movimento, ou seja, orientar segundo uma vontade estética ou funcional, mesmo sem projeto preestabelecido. O que Clément propõe, em resumo, seria fazer das carras vegetais uma cartografia aberta do jardim e da paisagem, em lugar do decaique dos modelos bem enquadrados dos jardins tradicionais. O terreno baldio é o jardim-rizoma em devir. Clément o valoriza transformando-o realmente em jardim, conservando sua estrutura rizomática; segue suas linhas de fuga e aproveita as desterritorializações. Para preservar o rizoma, é preciso, portanto, preservar o movimento, seguir os fluxos. Além dessa idéia de jardim, Clément apresenta concepções singulares de paisagem, num sentido ampliado, seguindo o que ele chama de “arte involuntária”:

Para quem quer ver, tudo é arte. A natureza, a cidade, o homem, a paisagem [...]. De minha parte, considero como arte involuntária o resultado feliz de uma combinação imprevista de situações ou de objetos organi-

*zados entre si segundo regras de harmonia ditadas pelo acaso [...] Essa arte, é claro, é privada, de autor identificável. Sem o peso da assinatura, uma obra logo fica leve, se oferece sozinha e propõe a quem quer endossá-la uma paternidade de estimação.*⁸⁷

A ideia de arte involuntária é paradoxal, na medida em que substitui, de início, a noção de vontade ou a intenção estética pela de acaso; é bastante discutível, embora possa funcionar no âmbito da paisagem, sobretudo se considerarmos que o acaso sempre foi constitutivo de uma paisagem, natural ou artificial. Mas a vontade (não do acaso) existe sempre: quando se escolhe o enquadramento de uma paisagem ou se determina e classifica (através de fotos, desenhos ou relatos) a arte dita “involuntária”, já se exerce, pelas escolhas, uma grande parte de intenção estética. Na realidade, Clément repertoria no seu *Traité succinct de l'art involontaire (Traité succinct da arte involuntária)* marcas ou traços – marcas de presenças – sobre o território, em sua maior parte produzidos pelo homem, fabricações “involuntárias” de paisagens.

Por outro lado, o conceito de Rizoma é mais uma questão de território que de paisagem, embora sempre se possa afirmar que uma paisagem faz parte de um território, ou que fazer um jardim é também uma forma de organizar um território, de transformá-lo. O importante, todavia, é a transformação de um território, a territorialização, que torna possível a desterritorialização e a reterritorialização, e assim por diante; fazer Rizoma é precisamente aumentar seu território através de múltiplas e sucessivas desterritorializações.

A partir do momento em que o mato invade um terreno abandonado, forma um território vegetal, demarca sua própria presença e o aumenta por meio de seu movimento e de seu transbordamento natural. Se um passarinho vem apanhar pequenas hastes secas para fazer um ninho, ele, por sua vez, também demarca um território, animal, e não é por acaso que Oiticica fazia ninhos, formando, assim, territórios. A nidificação é uma forma de territorialização. E, portanto, a demarcação que constitui, que desenha um território. As marcas territoriais podem assumir múltiplas formas: o odor da urina para certos animais, o som de um canto, a coreografia de uma dança ou, ainda, a própria cor. Segundo Deleuze e Guattari, essas marcas são como assinaturas expressivas, modos de expressão, e têm um caráter estético.

O fator T, o fator territorializante, deve ser buscado em outra parte: precisamente no deus-expressivo do ritmo e da melodia, ou seja, na emergência das qualidades próprias (cor, odor, som, silhueta etc.). Poderemos chamar de Arte esse deus, essa emergência? O território seria o efeito da arte.
*O artista, o primeiro homem que levanta um limite ou faz um marco...*⁸⁸

A arquitetura e o urbanismo seriam as disciplinas por excelência, como práticas, da consolidação desses marcos territorializantes, da consolidação das formas de expressão por muros ou telhados.⁸⁹ Mas, ao contrário de outras práticas artísticas efêmeras (música e dança, particularmente), a demarcação torna-se fixa, não há mais fugas, as linhas de desterritorialização estão congeladas em seu movimento, o plano de consistência está limitado por fronteiras materiais. Pela consolidação, o rizoma se transforma inevitavelmente em árvore, assim como o labirinto se transforma em pirâmide.

Por outro lado, as marcas territorializantes podem ser rizomáticas se elas conservam os fatores ou as linhas desterritorializantes, mesmo que não desterritorializem. A própria ideia de território não tem escala; é da ordem do que consideramos o “estar em casa”. Pode variar: território do próprio corpo, casa, corpo social, um grupo específico (comunidade), bairro e assim por diante. Podemos territorializar o que bem entendermos. Traçar um território seria, então, “marcar suas distâncias” ou demarcar-se dos outros. O mais territorializado não é o mais consolidado, ao contrário, as consolidações demonstram, sobretudo, falta de certeza em relação à constituição de um território.

*Um território está sempre em vias de desterritorialização, ao menos em potencial, em vias de passagem a outro arranjo (agencement), mesmo que o outro arranjo opere uma reterritorialização (qualquer coisa que “valha” o “estar em casa”).*⁹⁰

A recusa à desterritorialização, uma marca do modelo arbórescente, traria a consolidação que está presente no encerramento como fim essencial. O processo rizomático, ao contrário, aceitando a desterritorialização potencial, demarca-se pelas aberturas. No modelo da árvore, há sempre a ideia forte de raiz, ideia de fundação, de sedimentarização, que pede adesão, pertinência a uma terra (e não mais a um território), a um solo preciso. O rizoma, ao se desterritorializar, não está mais ligado a uma terra precisa, mas a um território que passa a ser móvel. Assim como o território depende de um ato de criação, no sentido de que criamos nosso próprio território, a noção de terra depende de um ato de fundação.

Deleuze e Guattari citam Paul Klee, a quem Oiticica já havia rendido homenagem em *Devolver a terra à terra*:

Klee diz que “para decolar da terra, exercemos um esforço por impulsos”, que “nos elevamos sobre ela sob o império das forças centrifugas, que triunfam da gravidade”. Acrescenta que o artista começa por olhar em volta dele, para todos os meios, a fim de apreender o sinal da criação

no criado, da natureza naturada; e depois, instalando-se “nos limites da terra”, ele se interessa pelo microscópico, pelos cristais, pelas moléculas, pelos átomos e partículas, não pela conformidade científica, mas pelo movimento, nada mais que pelo movimento imamente.⁹¹

Volamos sempre ao que diferencia de maneira efetiva o processo do Rizoma do modelo da árvore: o movimento. O movimento, definido geralmente por uma mudança de posição no espaço em função do tempo, é imamente a uma situação espaço-temporal. É responsável pelo potencial de transformação da situação, de seus possíveis devir.

A diferença, portanto, entre os territórios urbanos das cidades convencionais e as ocupações “selvagens” dos terrenos pelas favelas é o caráter móvel das linhas de fuga, a desterritorialização. Oiticia nos mostrou, sobretudo com *Barracão*, o quanto essas linhas são sutis e profundamente ligadas à idéia de criação de uma comunidade. São as células comunitárias (que brotam e se reproduzem) os verdadeiros vetores da abertura e do movimento (territorialização-desterritorialização). Por outro lado, toda organização territorial não espontânea se baseia na demarcação fixa (e frequentemente materializada), no fechamento e, em consequência, no cessar dos movimentos preexistentes.

Para ir ao encontro da suposta intenção da prefeitura do Rio de Janeiro, de “preservar” as favelas, o que seria necessário preservar é seu próprio movimento. Poder-se-ia, por exemplo, seguir o método dos “jardins em movimento” de Clément, propondo “territórios em movimento”, ou, melhor ainda, “bairros em movimento” (para retomar o nome do programa oficial: *Favela-Bairro*). Seria o caso de proceder através de quase não-intervenções, ou seja, de intervenções mínimas que seguissem os fluxos naturais e espontâneos, as linhas de fuga e as linhas de desterritorialização das favelas já existentes. Tratar-se-ia de passar à ação respeitando não somente o caráter rizomático, mas também labiríntico e fragmentário das favelas, ou seja, seguindo o processo e a estética das favelas iniciados pelos favelados, a despeito da lógica preconizada por arquitetos, urbanistas e planejadores em geral.

Notas

¹ Cf. Paola Berenstein Jacques, “Déconstruction tropicale”, in *Terras des Signes* n° 4, éd. LHarnattan, Paris, automne-hiver, 1996/1997.

² Para um histórico do desenvolvimento das favelas no Rio, ver Paola Berenstein Jacques, *Les favelas de Rio, un enjeu culturel, op. cit.*

³ O objetivo dos órgãos oficiais de remoção de favelas (CHISAM/COHAB) era de remover cem famílias por dia, principalmente das áreas consideradas nobres da cidade. Segundo fontes oficiais, entre 1964 e 1974, foram removidas oitenta favelas, 26, 123 barracos foram destruídos e 139.218 pessoas foram levadas à força para conjuntos habitacionais na periferia longínqua da cidade.

⁴ Christopher Alexander, “A City Is Not a Tree”, in *Architectural Forum*, abril de 1965, (T.d.a.)

⁵ Idem.

⁶ Idem.

⁷ Ver as polêmicas da época em relação a esse texto e, particularmente, o texto de 1966 do “pai espiritual” dos arquitetos do grupo Archigram, Cédric Price: “Não tenho nada contra a idéia de propor uma espécie de estenografia da concepção operatória, mas é preciso distinguir uma estenografia que se limita a esclarecer ou a reforçar os processos de pensamento em relação a uma interação necessária de uma estenografia que, levada demasiado longe, começa a tornar-se um indicador supersimplificado do planejamento ou da forma física desejável. É aí que está a fraqueza inerente à proposta das semi-relações ou até de qualquer fórmula matemática...”, in *Archigram* n° 3. Ver também a crítica de um dos primeiros arquitetos modernos a revalorizar a arquitetura vernácula, Aldo Van Eyck: “É por isso que as cidades não devem e não podem ser como um ordenamento que, inopertunamente, sugere a árvore. Inopertunamente porque uma árvore, ao fim e ao cabo, não é uma árvore sem seus habitantes. Habitantes – os pássaros, os bichos, os insetos – que fazem com que um árvore seja também uma semi-relação. De resto, uma cidade é tão pouco uma árvore, que ela, decididamente, não é uma árvore. Isso dispensa palavras e matemáticas”, in *Le sens de la ville*, Paris, Seuil, 1969, p. 111. (T.d.a.)

⁸ Tomamos o termo “sistema” de Alexander, mas veremos, sobretudo com o conceito de Rizoma, que a expressão mais apropriada seria “processo de pensamento”.

⁹ Hélio Oiticica, extrato de carta endereçada a Guy Brett, datada de 02/04/1968, reproduzida no catálogo do Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 135. (T.d.a.)

¹⁰ Hélio Oiticica, carta a Aracy Amaral (13/05/1972), citada in *Colóquio Artes* n° 11, Lisboa, fevereiro de 1973.

¹¹ Hélio Oiticica, carta a Lygia Clark, in *Hélio Oiticica-Lygia Clark, Cartas 1964/1974*, Rio de Janeiro, ed. UFRJ, 1996.

¹² Guy Brett, “Hélio Oiticica: Reverse and Revolt”, in *Art in America*, janeiro de 1989.

¹³ Entrevista para Jorge Guinle Filho, “A última entrevista de Hélio Oiticica”, in *Interview*, abril de 1980.

