

**OS SENTIDOS DA I-MATERIALIDADE:
O PENSAMENTO ESTÉTICO DE GUMBRECHT E OITICICA¹
Por EVANDO NASCIMENTO**

*Or, là où il y a un double parfait,
l'original est effacé, et même l'origine.
[Ora, ali onde há um duplo perfeito,
o original e até mesmo a origem se apagam.]*

Maurice Blanchot, Le Livre à Venir

*Our contemporary fascination with presence –
thus the concluding thesis of the book – is
based on a longing for presence that in the
contemporary context can only be satisfied in
conditions of extreme temporal fragmentation.*

*Hans Ulrich Gumbrecht, Production of
Presence*

O Tempo da Desmaterialização

Faz parte de uma certa doxa contemporânea falar de um processo de virtualização ou de desmaterialização do mundo. *Como se* (e trata-se, com efeito, de uma espécie de ficção ubíqua) todo o aparato tecnológico montado ao longo do século XX pelo capitalismo em sua fase avançada de desenvolvimento devesse resultar num progressivo desmantelamento das estruturas materiais e, por assim dizer, concretas do mundo. De maneira sutil, a grande automatização propiciada pelas novas formas de produção e de reprodução reforça essa desestruturação geral que chega a atingir o nível dos corpos. Se o entorno perde sua realidade, oferecida aos cinco sentidos humanos, ao se manipular os próprios corpos, através de inúmeras próteses, é também como se a realidade mais íntima, aquela que daria em princípio a suposta identidade ao indivíduo, se convertesse num engenho remodelável,

¹ Ensaio publicado originalmente nos Estados Unidos com o título de “The Senses of I-Materiality”, em Mendes, Victor K.; Rocha, João Cezar de Castro (Org.). *Producing Presences: Branching Out From Gumbrecht's Work*. Dartmouth: University of Massachusetts Dartmouth Press, 2007, p. 267-286. Agradeço aos editores pela republicação neste espaço.

sem essência real, configurando um feixe de possibilidades virtuais.² Em suma, nem o mundo nem o corpo humano parecem mais se apoiar na concretude das coisas, reduzidos que estão a uma meta-física onipresente.³ A multiplicação dos motivos do duplo, relacionados ou não à clonagem, reforça o apagamento de toda origem, como explicita a epígrafe acima de Maurice Blanchot.

Filmes como a trilogia *Matrix* (Andy e Larry Wachowski), *eXsistenZ* (David Cronenberg), *Inteligência Artificial* (Steven Spielberg), *O Sétimo dia* (Roger Spottiswoode), *O Homem Bicentenário* (Chris Columbus), *Eu Robô* (Alex Proyas), além do bem mais antigo *Blade Runner* (Ridley Scott),⁴ dentre outros, deixaram no espectador a sensação de que o desdobramento da fase atual da civilização dita ocidental (cujos limites geopolíticos, aliás, são cada vez mais difíceis de discernir) seria o advento de uma outra ordem cultural, em que os parâmetros minimamente consensuais de realidade se esboroam, seja pelo desaparecimento de qualquer juízo geral e universal, seja por um desejo niilista de desconfiguração da realidade tal qual a conhecemos até aqui. A primeira hipótese, a supressão do arbítrio universal, poderia se enquadrar nos sonhos de uma última utopia formatada pelas ideologias emancipatórias das décadas de 1960 e 70, como se enfim estivéssemos libertos de uma moral geral e coercitiva. Desejo bastante legítimo, mas que facilmente também pode se converter numa outra moral, bem mais perversa. Pois na ausência de Deus ou de ídolos tudo seria possível, e o Universo ficaria entregue a forças mais opressivas do que a moral teológica, progressivamente laicizada desde pelo menos o século XVIII iluminista, instaurando quem sabe uma nova ordem extremamente fascista, como encenou outra ficção científica recente, *A Ilha*

² A partir do ensaio de Haraway (1985, in Daring – 1999), e também em diálogo com Lyotard (1979 e 1988), toda uma discussão se desenvolveu nos últimos anos em torno da “refuncionalização” corporal, a partir dos ciborgues e dos clones em geral, por exemplo. Na impossibilidade do desenvolvimento desse assunto, fica uma alusão sobre sua importância para a questão que aqui interessa. Entender as formas do “inumano” hoje é um capítulo decisivo da história do mundo como desenvolvimento paradoxal de uma *ratio* que não é mais simplesmente ocidental, pelo menos em sentido clássico.

³ Signo pontual disso é o relato quase anedótico feito por Hans Ulrich Gumbrecht (1994) a respeito da confusão de um homem que assistia à sua palestra em torno das “*materialities of communication*”. O ouvinte o interrompeu para saber o que ele queria dizer com “*meta-realities of communication*”... Trata-se de um autêntico “ato falho auditivo”, já que a pessoa na plateia ouvia o que de fato queria ouvir, ou seja, uma palestra sobre as “metarrealidades da comunicação”.

⁴ Faço intencionalmente referência sobretudo a *blockbusters*, em sua maior parte de grande sucesso, com exceção da película de Cronenberg, pois esses filmes *para* a massa (e não *da* massa, para lembrar uma distinção de Benjamin) materializam um “espírito” dos tempos, que interessa justamente pôr em questão.

(Michael Bay). Esse pesadelo em que pode se converter o sonho libertário dos anos 60, não deslegitima contudo o desejo de desmobilizar, minimamente que seja, as forças hegemônicas. A segunda hipótese, que muitas vezes vem combinada com a primeira, supõe uma desreferencialização progressiva, como perda dos parâmetros de realidade.

Em ambos os casos, é também como se (e o dado hipotético e ao mesmo tempo ficcional nos acompanhará até o fim deste percurso, mesmo quando não venha explicitado) o processo de cisão entre corpo e alma, em relação ao qual as *Meditações metafísicas* de Descartes teriam representado a configuração mais acabada, encontrasse sua última formulação na civilização hipertecnológica do século XXI. Em outras palavras, a tradição metafísica que remonta pelo menos a Platão, mas a história começou antes, teria chegado paradoxalmente a seu apogeu num mundo que pareceria em princípio liberado de toda espiritualidade. O aparato tecnológico, com seus recursos de digitalização e automatização de comportamentos e resultados, teria feito triunfar não a potência corporal e alucinatória de Eros, ou mesmo de Dionisos, mas a desfibrilação como proposta na dialética socrático-platônica e levada a seu paroxismo no dogma da ressurreição cristã. Em outros termos, através de um paradoxo que mereceria longas e diferenciais análises, o Espírito hegeliano teria triunfado ali mesmo onde parecia em definitivo banido, a *rendição*, *redenção* ou *superação* dialética (*Aufhebung*)⁵ sendo a matriz e a motriz da desmaterialização do real, enquanto faceta do que se convencionou chamar de pós-modernidade ou mesmo de hipermodernidade, como querem alguns.

A I-Materialidade do Projeto Hélio Oiticica

No campo das artes, o artista plástico brasileiro Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980) ajuda a pensar esses limites aporéticos da desmaterialização contemporânea, bem como aquilo que a ela pode ser contraposto, sem no entanto simplesmente inverter os sinais. Pois, afinal, não se trata de defender um novo “materialismo”, como tantos que passaram pela história moderna da cultura ocidental, dentre os quais apontaria evidentemente o materialismo dialético de extração marxista, vigente desde o século XIX, e o materialismo do

⁵ Desenvolvi alguns paradoxos da *Aufhebung* hegeliana, e seus efeitos na contemporaneidade, na introdução ao livro *Jacques Derrida: Pensar a desconstrução* (2005).

significante, de matriz estruturalista saussuriana, mas também com inspiração em Lacan. Quando se trata de reavaliar a questão da matéria e seus supostos atributos (forma, volume, densidade, gravidade, extensão, consistência, etc.), o primeiro item do protocolo de análise é a suspensão de todo recurso a um “materialismo” facilitador, pois este induziria a imaginar que sabemos de antemão o que seja a matéria em si mesma e a correlata concretude do mundo. Nada mais ilusório do que acreditar na matéria em si, como se ela pudesse se *apresentar* enfim sem nenhum tipo de mediação, num bloco monolítico isento de reapropriações.

O que é fascinante nesse artista, que começou a realizar suas atividades nos anos 1950, é ele efetuar uma passagem do construtivismo abstrato (corrente que no Brasil foi abrigada pelo grupo chamado “concretista” e, em seguida, pelo “neoconcretismo” que com ele rompe)⁶ para um tipo de arte que, como definiu o crítico Guy Brett,⁷ combina simultaneamente e de forma precoce os procedimentos e as estratégias de múltiplas vertentes da arte do século XX, que ainda estavam se desenvolvendo na virada dos anos 50 para os 60: a performance, a *land art*, a arte cinética, a arte política, o minimalismo, a arte ambiental, a arte conceitual, a *body art*, o monocromo, a poesia concreta, as instalações, etc.

Sabe-se que o construtivismo teve pelo menos duas faces, que, sem se oporem, implicam estratégias distintas. Por um lado, a tendência construtivista pode ser pensada como tendo uma vinculação direta com a escultura, com os objetos em geral e, sobretudo, com a arquitetura, cujas origens estariam no movimento iniciado na Rússia em torno de 1914 por Vladimir Tátlin. Por outro lado, existe o construtivismo pictórico ou gráfico, que tem suas origens no suprematismo de Kasimir Malevitch, criado entre 1913 e 1915, e não se destinava necessariamente a uma configuração escultórica, nem sobretudo arquitetônica, embora isso tenha também acontecido. Ambas as tendências são herdeiras do cubismo (pela tendência geometrizar) e do futurismo (pela

⁶ Na impossibilidade de explicar em detalhes a história desses movimentos, remeto à bibliografia crítica e assinalo que a ruptura proposta, no final dos anos 50, pelo grupo neoconcreto, ligado mais ao Rio de Janeiro, em relação ao concretismo, ligado mais à cidade de São Paulo, será determinante para a transformação do trabalho do próprio Hélio Oiticica. Observo, no entanto, que este vai além de qualquer movimento ou escola em sentido estrito. Como veremos, Oiticica funda seu próprio *movimento*.

⁷ Brett, “Note on the Writings” (in Oiticica, 1996), p. 223.

ideologia da modernidade e da automatização em curso). O construtivismo pictórico, na maior parte das vezes abstratizante, interessa-nos de modo particular. Ele se propunha a ser uma espécie de depuração das formas do real, implicando um grau de formalização que na maior parte das vezes produzia efeitos de cálculo e racionalização correlatos aos do referido construtivismo escultural e arquitetônico de Tátlin, ou de Le Corbusier, de Frank Loyd Wright ou de Oscar Niemeyer no plano arquitetônico. Um dos traços recorrentes desse construtivismo seria o da despersonalização, tanto do sujeito criador, que se apagaria na relação com a obra, quanto e principalmente do espectador, que se torna cada vez mais um mero receptor, não interferindo decisivamente no processo de elaboração artística, mesmo que este não esteja acabado em definitivo (e a meu ver, ele nunca está, até quando parece). Para além do suprematismo de Malevitch, que continha fortes elementos espirituais, nos construtivismos posteriores apenas o olho e a mente são convocados a participar da relação com a obra.

Em sua fase concretista-construtivista dos anos 1950, os *metaesquemas* de Hélio Oiticica,⁸ tanto quanto as obras de outros artistas que lhe são contemporâneos, de algum modo despersonalizam radicalmente a obra no que diz respeito ao criador e ao espectador. Eles estariam, num certo sentido, ao lado do processo de desmaterialização não exatamente dos materiais da pintura, do desenho ou da escultura (pois estes, com efeito, são até postos em relevo), mas sim de uma desmaterialização da *experiência estética*, em seus três momentos: do inventor, da obra e do público. Em outros termos, o abstracionismo construtivista implicaria, numa certa medida, a dessubjetivação relacionada ao processo geral de perda da referencialidade concreta, como um elemento fundamental da modernidade novecentista, elemento este que teria se exacerbado na contemporaneidade.⁹ Isso ocorrerá com o privilégio “oculocêntrico”, ou seja, o centramento no olhar em detrimento dos outros órgãos de sentido acionáveis para captura da proposta estética. Tudo se passa

⁸ Metaesquemas (designação posterior para obras de 1957) são compostos de uma série de guaches sobre papel, resultando em formas abstratas numa superfície bicromática. Ver em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4358.

⁹ Ainda que prevejam a participação do usuário-espectador, tanto o construtivismo arquitetônico de Tátlin, quanto o suprematismo de Malevitch ainda colocam esse ilustre participante numa situação de “destinatário-objeto”, que é tudo o que importa reavaliar na contemporaneidade.

como se, no âmbito das artes, o construtivismo concreto¹⁰ fosse a radicalização metafísica do estético, que teria no olho o órgão suplente da razão.

Devemos, todavia, ter o cuidado de não demonizar o construtivismo pictórico (ou o concretismo brasileiro), condenando-o por si mesmo, pois interessa de fato começar a desconstruí-lo enquanto imperativo categórico de abstratização das formas artísticas, que se fazia a partir de um “metaesquema” geral geometrizante. Ora, rapidamente a arte de Oiticica vai migrar dessa postura impessoal, até certo ponto mecânica, para uma outra atitude que provoca uma reflexão, a meu ver, como possível resposta ao que se passa hoje, na era do que chamaria das técnicas de *hiper-reprodutibilidade*, não só das artes mas da cultura em geral.¹¹

Na virada dos anos 50, os metaesquemas de Oiticica darão lugar aos *bilaterais*¹² e aos *relevos espaciais*;¹³ sobretudo estes últimos seriam como que formas geometrizantes não mais simplesmente na superfície clássica da tela, mas agora como desdobramento quase escultórico de composições geométricas em três dimensões, em madeira, e inseridas no espaço, com efeitos relativamente comparáveis aos móveis de Calder. Dois fatores provocam uma mudança em relação à atitude estética anterior: 1- não se trata mais de uma superfície chapada uni ou bidimensional (com os bilaterais, esta já tinha dado um passo de afastamento em relação à primeira), mas sim, como o nome diz, de *relevos* no espaço tridimensional (porém, como veremos, ambicionando a *quarta dimensão*, tais os dadaístas e Marcel Duchamp, no

¹⁰ O concretismo é de fato uma continuidade, na diferença, do construtivismo e do suprematismo, e, como assinala o crítico Amy Dempsey, “Na prática o termo [arte concreta] tornou-se sinônimo de abstração geométrica na pintura e na escultura” (2003), p. 160.

¹¹ Este estudo faz parte de um projeto maior que relê ensaios canônicos sobre arte no século XX até chegar ao XXI, tais como “Das Unheimliche”, de Freud, “A Origem da obra de arte”, de Heidegger, “A Obra aberta”, de Eco, dentre outros. Nesse sentido, aqui se desenvolve todo um diálogo “silencioso” com o ensaio de Benjamin “A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, pois me parece que tudo o que aí é dito em termos de reprodução pode ser repensado criticamente hoje em termos de hiper-reprodutibilidade, fazendo-se, é claro, uma série de adaptações contextuais e conceituais. Os paradoxos imensos desse ensaio já foram amplamente explorados pela fortuna crítica de Benjamin, e é também com seus efeitos aporéticos que conto aqui.

¹² Bilaterais são chapas monocromáticas, pintadas com têmpera ou óleo e suspensas por fios de nylon. Ver em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4468 .

¹³ Relevos espaciais são placas tridimensionais monocromáticas, suspensas por fios, que podiam ser manipuladas pelo espectador. Ver em <http://www.heliooitica.org.br/obras/obras.php?idcategoria=9> .

começo do século XX). 2- por isso mesmo, a experiência estética não se reduz mais ao simples olhar, nem ao cérebro comandado por este órgão privilegiado pelo logos ocidental. De maneira sutil, o espectador, para ver o conjunto da obra, precisa se deslocar, ou seja, movimentar seu corpo em torno do objeto exposto, além da possibilidade de igualmente tocar e alterar a posição dos relevos. Sublinhe-se desde logo que é também o estatuto mesmo do *objeto* como fetiche máximo da modernidade artística que será posto em causa nas estratégias de Hélio Oiticica a partir dos anos 60. Esse simples detalhe do movimento, que é “quase” nada, está na verdade efetuando uma transformação radical a caminho. À diferença da desmaterialização do abstracionismo construtivo, que se reduz a uma experiência praticamente impessoal do olhar (embora gerando também de modo paradoxal uma “tatilidade” da cor), a necessidade de deslocamento em torno dos relevos espaciais importa num investimento corporal do espectador, investimento este que vai ser toda a aposta nos anos seguintes, não só por parte de Hélio Oiticica mas também de sua contemporânea e coirmã Lygia Clark, bem como de outros artistas brasileiros e internacionais, tais como Lygia Pape, Bruce Nauman, os participantes de Fluxus e Joseph Beuys, cada um com suas estratégias singulares.

Os *penetráveis*,¹⁴ os *bóldes*¹⁵ e principalmente os *parangolés*,¹⁶ como enfatiza o próprio Hélio Oiticica, trazem um fator que permanece absolutamente contemporâneo ao que interessa hoje, e que eu chamaria de *i-materialidade*. Justifico o in- e o hífen desse quase neologismo. O projeto construtivista e mesmo o pictórico (“retiniano”, para recorrer a uma categoria de Duchamp) jamais desaparecerão do trabalho artístico de Oiticica. Basta lembrar que uma

¹⁴ Penetráveis são instalações em forma de labirinto, com paredes-telas em cores que sucediam num ritmo cromático previsto, além de incorporarem elementos adicionais, como plantas e sonoridades. Ver em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4398 .

¹⁵ Bóldes são pequenas peças de vidro, contendo pigmentos puros, que podiam ser manipulados. Ver em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4297 .

¹⁶ Parangolés são capas feitas com diversos materiais, como tecido e plástico, cuja utilização pode envolver dança, movimentos e performances realizadas pelo espectador ou por alguém designado para tanto. O uso, individual ou coletivo, dos parangolés pode se transformar num happening. Ver em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4382 .

de suas últimas atividades, nos anos 70, será nomeada como “kleemania”, indicando que o diálogo com o construtivismo e mesmo com a Bauhaus nunca se perdeu de todo, embora se dê numa formulação tão distinta da anterior aos anos 1960 que praticamente “desfigura” o abstracionismo de Klee. Desse modo, importa marcar, por um lado, o aspecto construtivista-concretista como um traço permanente do “Projeto HO”.¹⁷ Em contrapartida, o abstracionismo *stricto sensu* será *deslocado* e transmutado em “construções” e atitudes que nada mais têm de uma experiência totalmente abstratizante, “logocêntrica”, pois nem o olho nem o cérebro comandarão mais de modo exclusivo a atividade artística. Esta se transformará num *jogo* em duplo sentido: trata-se de uma *brincadeira* do artista que deverá ser convertida, através de mil estratégias de sedução, numa outra brincadeira muito a sério do espectador-participante. A tela será substituída por uma multiplicidade de materiais: a madeira, o tecido, o plástico, a terra, as plantas, mas sobretudo o corpo do artista e o corpo do espectador. À desmaterialização construtivista se contrapõe a “materialidade” relativa (ou a *i-materialidade*) das produções realizadas por Oiticica a partir dos anos 60, colocando os corpos no centro da experiência estética. A atividade artística se transforma cada vez mais num imenso *corpus* feito de corpos.

Por que não nomear essa atitude simplesmente como um novo “materialismo” artístico, filosófico, literário, ensaístico (Oiticica deixou vários escritos-depoimentos)? Por dois motivos fundamentais: primeiro, como dito, os diversos materialismos, a despeito da crítica que traziam embutida à tradição metafísica, sempre representaram um outro tipo de idealismo histórico. Isso pelo simples fato de que inverter a posição dos termos da equação não muda necessariamente a natureza da equação mesma: os componentes continuam idênticos, só que com lugares trocados. Pregar uma nova materialidade ou uma nova *presentificação* tem tudo a ver com o que Heidegger nomeou como metafísica da presença, a qual na verdade re-funda um novo tipo de ontologia clássica da natureza.¹⁸ Não esqueçamos que a história do pensamento

¹⁷ Nomeio assim, doravante, o conjunto dos trabalhos de Hélio Oiticica, que vai dos esboços e projetos originais até as realizações artísticas efetivas (as “obras”), incluindo os ensaios que escreveu como reflexão e desdobramento do fazer artístico. Trata-se, é claro, de um conjunto em aberto, relacionando intensamente arte e vida.

¹⁸ Discuti amplamente essas questões relativas às reflexões heideggerianas, em conexão com o pensamento de Jacques Derrida, no livro *Derrida e a literatura* (2001), p. 201-270. Economizo, portanto, essa parte da argumentação, que exigiria longos desenvolvimentos.

ocidental se fez de neoplatonismos e de antiplatonismos sucedendo-se uns aos outros, sem mudar na essência o projeto platônico como remissão a uma presença original, a um *eidos* primeiro ou à coisa em si kantiana. Noutras palavras, os materialismos em si mesmos *configuram* uma nova versão da tradição metafísica, pois em vez de proporem, em alguns casos, uma presentificação última da essência no mundo das ideias, colocam-na no plano empírico, na referência única, fixa, “concreta”, sem que o centramento essencialmente se perca. Segundo motivo, no caso de Oiticica, o “materialismo” poderia levar a supor uma ruptura com o construtivismo, quando não se trata mais, depois dos anos 60, nem de ruptura nem de simples continuidade; e esse é, a meu ver, seu salto decisivo para a atualidade do século XXI. A diferença do Projeto HO é, indecidivelmente, ser neoconstrutivista (concretista/neoconcretista) e ir mais além.

Do lado construtivista-concretista, não só Klee, mas Max Bill, toda a Bauhaus e tantos outros estão lá, passo a passo e até o final da proposta artística. Porém, isso se dá de maneira tão inovadora que em si mesmo o construtivismo se vê “outrado” – para utilizar um verbo caro ao poeta português Fernando Pessoa. E esse “outro” do projeto HO é também duplo. Ele é tanto a diversidade dos materiais empregados (da madeira até chegar ao corpo do artista), quanto, e mais radicalmente, esse outro sujeito sem o qual a obra jamais existiria, o espectador. A i-materialização do Projeto se dará por um motivo e por outro: pela diversidade do modo como os materiais são escolhidos e apresentados e pelo fato de que sem o espectador esses materiais seriam relegados a uma mera “abstração”, a uma nula ou no mínimo meia existência. Enfatizo neste ponto o recurso ao quase neologismo: construtivista em sentido estrito evidentemente o Projeto HO não é mais, pelo menos não mais *apenas*; portanto, há um distanciamento, ou melhor, “estranhamento” (para lembrar o termo caro a Brecht, *Entfremdung*, que fez fortuna no século XX) em relação ao construtivismo histórico, abstrato ou não. Do mesmo modo, não se trata tampouco de um novo materialismo ou de uma defesa radical da materialização ou da presentificação como experiência exclusiva da arte, recaindo num empirismo ingênuo. Com Oiticica, toda *presença* é mediada, porque ela nunca está somente, enquanto forma-valor, nem do lado do artista, nem do lado da atividade artística e seus materiais, nem do lado do

espectador, o qual aí se torna mais do que receptor. *Presença*, se há, estaria *entre* os três: a experiência artística se dá como interseção de presenças (e conseqüentemente de ausências também, com a intertroca de papéis), distribuídas em momentos distintos do processo inventivo. A invenção ora “presentifica” o artista e suas matérias-primas, ora a chamada obra e seus materiais elaborados, ora finalmente o espectador que penetra, adere, *experimenta* a solução ou a proposta estética que lhe é passada em determinado instante, em tal ou qual circunstância de tempo e lugar. Desse modo, a experiência de “presentificação da ausência” em Oiticica e em outros artistas modernos e contemporâneos seria, com efeito, a *quarta dimensão* da matéria, nem mais temporal nem espacial exclusivamente, mas como resultante da fusão de tempo e espaço na memória dos corpos. E, nunca esquecer, nessa arte são sempre no mínimo três corpos estéticos em jogo: artista, obra, público.

De tal forma que em determinado momento sempre um dos fatores está ausente para que o outro compareça, “presentificando-se” de maneira relativa para se ausentar em seguida e deixar vez e lugar ao participante seguinte do processo artístico, o qual se torna assim uma elaboração coletiva, com três tipos de intervenção experiencial. Daí a *i-materialidade* assinalada do Projeto HO: este é tanto projeto mental, cálculo abstrato do sujeito inventor (Oiticica deixou vários projetos para serem realizados), quanto experiência triádica, multiparticipativa, coletiva mas também *diferida*. Real e virtual, presentificador e desmaterializante, o complexo projeto-atividade-experiência assinado por Hélio Oiticica é da ordem de uma *i-materialidade* que *desconstrói* num só lance as visões limitadoras do construtivismo clássico e do materialismo idealizante. Ambos se vêm contaminados por algo *irredutível* a um simples polo da oposição. Nesse sentido, a experiência como um todo detém a força de uma *desmaterialização radical*, como fator inerente a todo construtivismo abstrato, e a força correlata de uma *hipermaterialidade*, marcadas ambas pelo corpo presente-e-ausente do artista, pela concretude evanescente da obra ou atividade proposta e pela participação efetiva do espectador sem a qual nada ocorre. Pois é o *efeito* obtido que conta a partir de agora: não mais apenas a

decifração do significado da obra previamente realizada, acabada.¹⁹ Não mais a criação como simples fenômeno autoral, nem a recepção como atitude passiva, mas os efeitos que se podem aferir na passagem de um ponto a outro do processo artístico.

A obra aqui é *in progress* não somente porque está inacabada e por isso o autor pode retomá-la num outro momento, mas sim porque perdeu seu estatuto de fixidez para se tornar uma experiência inalienável de todos os que com ela têm contato. Talvez por isso o melhor termo fosse não o de *work in progress*, de fatura modernista, mas sim o de *work in process*, para marcar o aspecto experiencial da relação artista-obra-espectador, num drama em três atos. Trata-se de presenças evanescentes porém efetivas, pois provocam efeitos constatáveis, a um só tempo reais e virtuais, efetivamente bem *atuais*. É toda uma *pragmática* da atividade artística que se põem em marcha, abrindo a cena para o outro da representação clássica, seja ela materialista, construtivista, abstrata ou concreta. São forças agenciadas não como potencialidades metafísicas, mas através da concretude dos corpos que se desdobram em presença-ausência. Corpos a corpos: do artista à obra, da obra ao espectador, sob o modo que eu chamaria de *interversões*, de versões que se dão no intervalo entre um corpo e outro do processo estético geral. Em cena, com efeito, o corpo da matéria que se spectraliza para em seguida se rematerializar, noutra tempo e lugar, *alhures*. O empirismo radical é deslocado pelas inúmeras teorizações que acompanham o trabalho de Oiticica, em diálogo inclusive com a tradição filosófica, sobretudo com Kant. No Projeto HO, o *corpus* da obra está sempre em aberto, teórica e praticamente.

Surge então o *transobjeto* que é o modo como se redimensiona o antigo objeto modernista (e houve inúmeros: *ready-made* ou *objet trouvé*, objeto específico, não-objeto, objeto quase, etc.) como um todo e não mais em partes. “What emerges in the continuous spectator-work contact will therefore be conditioned

¹⁹ Como Gumbrecht observa, no primeiro capítulo de seu livro *Production of presence: What meaning cannot convey* (2004, p. 1-20), não é o caso de ser simplesmente “*against interpretation*”, como prescreve o famoso título de Susan Sontag, mas de procurar escavar um espaço de reflexão que vá além do horizonte hermenêutico. Em se tratando de um pensador oriundo da Alemanha, cuja cultura no século XX teve como uma de suas linhas de força justamente a hermenêutica de Gadamer, isso implica uma tarefa essencial para evitar a reincidência de esquemas teórico-analíticos a esta altura já esgotados. Porém, como veremos em seguida, as armadilhas da tradição filosófica são demasiado traiçoeiras para que se tenha a certeza de que se está isento de antemão de cair numa delas.

by the character of the work, in itself unconditioned. Hence, there is a conditioned-unconditioned relationship in the continuous apprehension of the work. This relationship could constitute itself into a 'trans-objectivity', and the work into an ideal 'trans-object'. This is not the place to develop the theory in detail, but only to seek to propose a generalized definition of this point-of-view".²⁰

Os *parangolés* informam um instrumento operatório do Projeto HO como um todo, designando mais do que as capas-vestimentas.²¹ Constituem a busca de uma fundação objetiva (a ser revertida numa subjetividade), uma pesquisa da estrutura dos objetos e seu modo de inserção no espaço, orientando-se para a perspectiva do espectador-participante. Trata-se de uma "arte ambiental" (sem se reduzir a um conceito óbvio de ambiente): núcleos, ninhos, penetráveis, bólides. A estrutura da obra em processo participa de determinado ambiente, passando a exigir igualmente a "participação ambiental" do espectador. A obra só existe "em ambiente": parangolé, tropical sem nacionalismo, em comunhão com o espaço labiríntico dos casebres nos morros. A organicidade dos parangolés é exemplificada pela arquitetura da favela, em que há uma continuidade entre as divisões normais e normativas da casa. É antes de tudo uma proposta de "interference in the spectator's behaviour".²² Oiticica cita explicitamente os "'shacks' used on construction sites. Likewise all these popular cubbyholes and constructions, generally improvised, which we see everyday, also, fairs, beggars' homes, popular decorations of traditional, religious and carnival feasts, and so on. One could call all these relations 'imaginative-structural', being ultra-elastic in their possibilities, and in the pluridimensional relation between 'perception' and 'productive imagination' (Kant) which derives from them, inseparable and feeding off one another".²³ Os transobjetos seriam um sujeito-objeto quase transcendental que põem em crise a fenomenologia do olhar, o oclocentrismo que comparece ainda num teórico

²⁰ Oiticica (1996), p. 86.

²¹ Como assinalado anteriormente, são tendas, estandartes, bandeiras, mas sobretudo capas de vestir, que envolvem elementos como multiplicidade dos materiais (tecido, plástico, etc.), cor, textura, música, dança e poesia, importando também numa manifestação cultural que ocorra coletivamente.

²² Oiticica (1996), p. 88.

²³ Oiticica (1996), p. 87.

do neoconstrutivismo brasileiro, o poeta Ferreira Gullar, este sim preso ao idealismo de Merleau-Ponty.²⁴

A presença do espectador na e perante a obra é sempre *impura*, ensinam-nos os penetráveis e as *cosmococas* de Oiticica (que passaram por museus de diversos países),²⁵ porque cada experiência ou vivência é única, pessoal e apenas parcialmente transferível, jamais redutível à Presença absoluta, previamente calculada e materializada no Projeto. Este, enquanto projeto, deve prever modos de presentificação, mas deve também supor presentificações imprevisíveis, aleatórias, fugazes. Pois mais do que nunca, no momento atual, nenhuma presença está garantida de antemão, por bem ou por mal, o espectador sempre pode falhar ao encontro ou recodificar o experimento a seu modo, muito além do que poderia desejar o construtivo e denodado autor. Como diz um dos penetráveis (n. 2): “A PUREZA É UM MITO”. Na seção que presenciei numa das cosmococas, no Centro Hélio Oiticica, em outubro deste ano, um casal estava inteiramente abstraído da projeção nas telas e paredes, aproveitando o escuro da sala para aprofundar o conhecimento mútuo dos corpos. Não seria essa experiência amorosa semipública, semiprivada, uma autêntica vivência estética à la Oiticica? Afinal era a obra deste que fornecia o ambiente, em todos os sentidos, ao ardoroso par, imerso numa mais que sensível viagem corporal: i-material, real e projetiva, fantasmática e concreta, em todos os sentidos *cinematográfica*.

²⁴ Cf. Gullar “Manifesto Neoconcreto” (de 1959) e “A Teoria do Não-Objeto”, este publicado pela primeira vez no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 1960. A fenomenologia de Merleau-Ponty é um dos elementos-chaves a serem re-vistos e desconstruídos nas relações tradicionais entre espectador e obra, pois, como bem o percebe Gullar no segundo ensaio citado, sem todavia se dar conta da extensão do problema, a fenomenologia está presa a uma visibilidade essencial das aparências, num gesto que começa com Platão, n’A *República*, dentre outros diálogos.

²⁵ Planejadas em 1974, em parceria com o cineasta Neville d’Almeida, as cosmococas são instalações projetadas para diversos ambientes, envolvendo sobretudo a projeção de imagens, em que o pó de cocaína serve para delinear contornos e perfis. A música tanto quanto o recolhimento próprio a uma sessão de cinema fazem parte da situação ambiental. Nesse sentido, a cosmococa articula o anti-oculismo à mais delirante visualização, pois é um *cinema* para se assistir de “olhos bem fechados”: como Oiticica deixou indicado, é um *quasi-cinema*. Uma Exposição itinerante com as cosmococas passou pelo Wexner Center for the Arts of the Ohio State University (2001), pela Kölnischer Kunstverein de Colônia, Alemanha (2002), pela Whitechapel Gallery, de Londres (2002) e pelo New Museum of Contemporary Art, de New York (2002). Foram montadas no Centro Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, em setembro de 2005. Cf. Basualdo (2001). Ver em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pequisa=simples&CD_Verbete=4329 .

Vê-se assim que Oiticica estaria totalmente à vontade num mundo cujos contornos se evaporam com as técnicas de hiper-reprodução, sem descambar no dogma antirreferencial. Ele decerto estaria propondo não exatamente máquinas cibernéticas nem arte interativa ou *ciberarte*, como foram banalizadas nos últimos tempos, mas uma combinação dos meios mais hiper-reprodutivos com a mais consistente das matérias: a i-materialidade da experiência artística, virtual mas muito real.

Para Além da Experiência Fenomenológica

Minha proposta neste ponto seria, com Oiticica e em diálogo com Hans Ulrich Gumbrecht, deslocar a idéia de *sentido* como interpretação (que nesse caso se reduz aos *significados* da obra, do evento, etc., dentro da tradição hermenêutica ocidental), para o de *sentido* como relação com os *sentidos* do corpo e com a quarta dimensão da experiência própria ao transobjeto do Projeto HO. Os “sentidos da i-materialidade” querem então dizer a interação, ou a *interversão* de todos os sentidos corporais mais um: os cinco “clássicos” e mais aquele igualmente clássico, que se relaciona à verbalidade e à utilização da linguagem verbal, o sentido-significado.²⁶ No espaço artístico da contemporaneidade, que Oiticica junto com outros artistas do século XX antecipa, a experiência estética pode ser um acoplamento desses seis fatores, evitando três possibilidades que travariam o processo: a desmaterialização do real tão característica de nossos tempos, o materialismo idealista e o empirismo ingenuamente revolucionário.

Assinalaria, todavia, que há convergências mas também divergências entre a proposta estética de Oiticica (que para mim é também um *pensamento estético*, sem se reduzir a uma filosofia da arte) e as reflexões de Gumbrecht. Creio que a maior convergência está na necessidade que ambos manifestam de enfatizar os *meios* pelos quais se processam as experiências artísticas. Não se trata tão somente da mera atitude contemplativa, característica da tradição aristotélica, consignada, por exemplo, no valor da *catarse* (fundada numa

²⁶ Tiro todo o proveito do fato de nas línguas neolatinas a palavra *sentido* se referir tanto aos cinco órgãos de sentido (empírico) quanto ao sentido como significado (abstrato). Essa interseção dos “sentidos” começou já no título deste ensaio. Enfatizo que nenhum dos sentidos da palavra “sentido” vale mais do que os outros, senão não haveria propriamente *interversão*, mas sim relação hierárquica entre os sentidos, com o predomínio tendencial do *significado* sobre os órgãos sensoriais.

relação de empatia, mas que resulta em certa purgação do estímulo, o *pathos* gerado pela cena trágica). Porém, aquilo que, a meu ver, distancia a arte de Oitocista da reflexão de Gumbrecht é a caracterização por este da experiência (nomeada como *Erleben* e não como *Erfahrung*) como um fator fenomenológico e sobretudo como uma “epifania”. Uma longa citação, para explicitar o problema:

[...] I prefer to speak, as often as possible, of ‘moments of intensity’ or of ‘lived experience’ (*ästhetisches Erleben*), instead of saying ‘aesthetic experience’ (*ästhetische Erfahrung*) – because most philosophical traditions associate the concept of ‘experience’ with interpretation, that is, with acts of meaning attribution. When I use the concepts *Erleben* or ‘lived experience’, in contrast, I mean them in the strict sense of the *phenomenological tradition*, namely, as a being focused upon, as a thematizing of, certain objects of lived experience (objects that offer specific degrees of intensity under our own cultural conditions – whenever we call them ‘aesthetic’). Lived experience or *Erleben* presupposes that purely physical perception (*Wahrnehmung*) has already taken place, on the one hand, and that it will be followed by experience (*Erfahrung*) as the result of acts of world interpretation, on the other.²⁷

O fato de Gumbrecht ainda tratar a vivência estética (*lived experience*, *ästhetisches Erleben*), em termos de um sujeito receptor relacionado a um “objeto” (vocábulo que comparece diversas vezes nos ensaios de *Production of presence*) *tout court* já caracteriza essa oposição metafísica clássica que a fenomenologia do século XX incorpora irrefletidamente, seja na vertente de Husserl, seja na de Merleau-Ponty: a distinção pontual entre sujeito e objeto da percepção. E não me parece, como quer a citação acima, que “experiência” (*Erfahrung*) seja um termo mais propenso aos mecanismos de interpretação do que a simples vivência (*Erleben*). Tudo na verdade depende do modo como se agenciam as palavras *experiência* ou *vivência*, se reduzidas ao Significado ou se relacionadas a mas não subsumidas em última instância por ele. Ambas as palavras podem ser incorporadas integralmente à hermenêutica clássica, a depender dos valores que se mobilizam no discurso ou para além deste; a depender igualmente do grau de exacerbação ou de diminuição da potência verbal que se imprima ao próprio texto crítico, que se converte ou não num

²⁷ Gumbrecht (2004), p. 100.

pensamento-ação, ou seja, aquele que não se prende mais a uma mera reflexão logocêntrica. Nesse sentido, a fenomenologia da percepção detém um viés inapelavelmente reinterpreativo, desde seu enraizamento no *phainos* grego (indicador da aparência, da visibilidade, da verificação pelo olhar), que em última instância será subsumido pelo logos, pelo instrumento verbal por excelência, a *palavra* representada (escrita ou falada) na cultura dita ocidental. Ora, o caráter processual da arte de Oiticica, o fato de nunca se dar como objeto acabado, no máximo como “*transobjeto*” (tudo menos um objeto empírico ou transcendental simples), implica que o suposto sujeito vai-se deparar com algo que o desafia e põe a pensar em sua disposição igualmente transobjetal. Há algo “operando” nesses dispositivos estéticos (nomeados precariamente como “obras”) que já carrega um investimento subjetivo problematizador justamente da separação entre sujeito e objeto, ou entre espectador e obra. A fenomenologia elabora conceitos que ainda remetem a essa separação (já manifesta no *Crátilo* de Platão, dentre outros textos da tradição filosófica) entre objeto e sujeito do conhecimento, este como senhor do olhar sereno e absoluto que avalia aquele. Se o que hoje chamamos de arte tanto incomodava a Platão, era por ser irreduzível ao olhar, por propor uma experiência que perturbaria a alma contemplativa, tornando-a presa das desvirtuadoras paixões. Daí a falta de generosidade do filósofo com os “mimetizadores”, ao contrário de seu discípulo Aristóteles. Esse privilégio do olhar, é tudo o que o Projeto HO põe abaixo – daí, como dito, o grande salto qualitativo que ele opera muito além do ideólogo do construtivismo neoconcretista brasileiro, Ferreira Gullar (embora em aparência ainda a ele tenha desejado se alinhar, traindo-o todavia, a meu ver), ainda demasiado preso aos esquemas conceituais de Husserl e de Merleau-Ponty, e toda a família fenomenológica (cada um evidentemente com sua formulação específica e singular, de extrema complexidade). O *evento* ou *acontecimento* que pode se dar a partir de Oiticica não é mais redutível a um fenômeno. Nem muito menos à ordem simples do conhecimento, pois o cognitivo rapidamente é subsumido pelo interpretativo, daí a uma redução ou mesmo destruição da “experiência vivida” é um passo. Essas conversões “re-interpretativas” são até inevitáveis, mas toda aposta do artista atual é numa dificuldade de tais “reduções fenomenológicas”, reduções estas que a reflexão de Gumbrecht

também tenta evitar recorrendo contudo ao vocabulário da fenomenologia... Assim, quem pratica as reduções com certa regularidade são os críticos, para entender o que não se explica de maneira simples, acabando inadvertidamente por provocar regressões ao cognitivo, à tradição fenomenológica, hermenêutica, etc. Nunca esquecer que a interpretação é, antes de qualquer outro sentido, uma arte do olhar, do ver e do contemplar, bastante enraizada no *theorein* grego.

Multissensorial, articulando inseparavelmente as dimensões de espaço e tempo, a arte de hoje vive o seguinte impasse (nessa perspectiva, Oiticica é um artista absolutamente *atual*): ela se propõe das mais diversas maneiras a frustrar o aparato hermenêutico tradicional, que é tanto teórico quanto crítico (das formas mais insuspeitas), mas sabe que a armadilha transcendental se encontra em cada escrivadinha que registra o que se passa em estética. Cabe, assim, neste ponto, levar a expressão *work in process* às suas últimas consequências. É a noção tradicional de obra que está em processo, é a dívida que ela tem para com a oposição metafísica entre sujeito e objeto que se vê fundamentalmente abalada. Em outras palavras, o que vim nomeando como Projeto HO encena o processo do sujeito-artista, da obra-objeto e do espectador-receptor, nenhum destes encontrando mais aí os valores de completude, identidade e acabamento que os sustentavam. Nenhum dos termos sobrevive mais em sua pureza originária.²⁸

Por esse motivo, a múltipla dimensão espaço-temporal do Projeto HO nada mais tem a ver com uma “epifania da forma”, defendida por Gumbrecht como o outro da representação, da *mímesis* clássica, e exemplificada (para meu grande espanto) com o fenômeno católico da eucaristia:

²⁸ Algumas destas reflexões sobre *work in process* foram inspiradas, em parte, na ênfase dada por Roland Barthes à categoria de *texto*, para deslocar a noção tradicional de obra, sem a ela se opor de maneira simplista. Embora Barthes ainda esteja lidando com o campo da linguagem verbal (que em outro nível ele mesmo porá em questão), vale conferir o que diz, por exemplo, no final do ensaio “De l’Oeuvre au texte”: “une Théorie du texte ne peut se satisfaire d’une exposition méta-linguistique: la destruction du méta-langage, ou tout au moins (car il peut être nécessaire d’y recourir provisoirement) sa mise en suspicion, fait partie de la théorie elle-même: le discours sur le Texte ne devrait être lui-même que texte, recherche, travail de texte, puisque le Texte est cet espace *social* qui ne laisse aucun langage à l’abri, extérieur, ni aucun sujet de l’énonciation de juge, de maître, d’analyste, de confesseur, de déchiffreur: la théorie du Texte ne peut coïncider qu’avec une pratique de l’écriture” (1994), p. 1217.

But what could ‘the other of mimesis’ possibly be? In principle, this question opens up the space for an infinity of phenomena to be imagined or to be pointed to (if we could only identify them so easily). The one possible answer that I want to develop here – based on the example of team sports – introduces the ‘production of presence’ as an elementary gesture which, without being confined to contemporary Western culture, seems to have recently wrested much space from forms, genres, and rituals of representation. The notion of ‘presence’, in this context, refers primarily to the dimension of space. Based on the Latin verb *producere* (‘to bring forth’) ‘producing presence’ means to put things into reach so that they can be touched. An obvious reference for a further illustration of the production of presence within Western culture is the medieval (and, until the present day, Catholic) understanding of the eucharist as providing the ‘real presence’ of Christ’s body and of Christ’s blood. From an anthropological point of view, transubstantiation as the central event in every celebration of the mass is an act of magic because it is supposed to conjure up material objects into spatial closeness.²⁹

O problema (isto é apenas mais uma hipótese) é que talvez não se deveriam criar “novos” conceitos, a partir de noções muito antigas como “produção” e “presença”, para dar conta das experiências estéticas, sejam elas estritamente artísticas, esportivas ou mesmo políticas. Afinal a história da metafísica está repleta de conceitos “novíssimos” que mais adiante desaparecem ou são refundidos em mais “novos” conceitos ainda. Quando se trazem de volta conceitos aparentemente “renovados” como os de “presença”, “substância” e “forma” não há como evitar o retorno d“a” metafísica que se deseja *conjur*ar. Pois conjurar, em português como em outros idiomas neolatinos, é também convocar, chamar para perto de si, juntar: expulsar *mas* trazer de volta, inelutavelmente, os espectros da tradição. “Presença” como equação entre substância emergente e forma, referida explicitamente a Aristóteles,³⁰ não tem como não ser remetida à oposição entre significado e significante, conteúdo e

²⁹ Gumbrecht (1999), p. 355-356.

³⁰ Ibid. Na p. 365, sintomaticamente é a palavra “truth” que será intertrocada com a palavra “form”, num contexto em que apenas de modo aparente se distingue a experiência estética como processo daquela outra experiência referida a um objeto estável. O retorno à verdade acaba por ser, de fato, uma recaída no valor filosófico por excelência, como denunciado por Nietzsche, a Verdade, como substância, identidade, manifestação da presença (ideal ou empírica, teo-teleológica em todo caso): “The eventness of the forms produced by a football game, we could therefore say, and the specificity of aesthetic experience both illustrate what the theological discourse calls ‘epiphany’. Epiphany, that is, something *substantial*, not just the emergence of an idea” (grifo meu). Cf. também o quarto capítulo de *Production of presence*, “Epiphany/Presentification/Deixis: Futures for the Humanities and Arts”, p. 91-132.

matéria, conteúdo e forma, conteúdo e continente, transcendência e imanência, interior e exterior, em que um dos termos se separa e assume um valor superior ao outro (a presença sobre a ausência, o significado sobre o significante, e assim por diante). Nenhuma surpresa, portanto, que o exemplo religioso (metafísico, por excelência) venha a emergir nesse tipo de reflexão por assim dizer “epifânica”.

Talvez não se saia nunca da clausura ou do fechamento metafísico, pois “a” metafísica (se existir uma, apenas uma) é a nossa linguagem mesma, aquela que o dito Ocidente adotou como sua modulação principal de pensamento. Essa é a nossa acidentalidade, para lembrar um chiste de Lacan, nossa “eventualidade” também. Porém, há modos e modos de se esboçar um gesto não de ruptura mas de *rasura* desse texto que nos é imposto, quando dele gostaríamos de nos livrar. A Metafísica, bem o sabiam Nietzsche e Heidegger, é nosso fantasma mais resistente, que se materializa nos mais variados *corpi* – teóricos ou críticos. E apenas um artista da i-materialidade pode nos ajudar a arriscar um traço, mínimo que seja, para além do círculo hermenêutico. À diferença do artista da fome de Kafka, que morre preso em sua eterna insatisfação, por nunca encontrar o alimento que lhe agrada, o artista Oiticica potencializa seu desejo em mais vida, esse duplo imperfeito da arte.

Notas suplementares

Creio que a maior homenagem que se pode fazer a um autor é dialogar com ele e, por isso mesmo, quando se torna necessário, discordar, pois de outro modo nenhum pensamento avança, ficando-se eternamente no solo do mesmo. Dito isso, estou consciente do caráter inevitavelmente interpretativo deste ensaio. Provavelmente tampouco nenhum texto escapa jamais de todo ao imperativo hermenêutico, já por sua vinculação à linguagem verbal, embora tudo seja feito para driblá-la em suas determinações históricas, num corpo a corpo que pode efetivamente se desvencilhar do exclusivamente linguístico.

Ao receber o gentilíssimo convite de João Cezar de Castro Rocha para participar deste volume, ocorreu-me uma interlocução entre Hélio Oiticica e Hans Ulrich Gumbrecht, mas intentando uma espécie de performance textual *com* Oiticica, para quem sabe mobilizar *num outro sentido* algumas peças do discurso teórico-crítico de Gumbrecht. Não houve nenhuma pretensão de

realizar um estudo exaustivo, não só pelas inevitáveis limitações de tempo e espaço numa obra coletiva, mas sobretudo pela aposta no valor *performativo* (e assim não mais apenas exegético, nem estritamente conceitual) inerente a todo ensaio, que é antes de tudo, como seu nome diz, uma *experiência* de leitura, a um só tempo fiel e traidora.³¹ Daí a natureza (talvez permanentemente) provisória destas *anotações* ensaísticas, que fazem parte de um projeto maior, ainda em curso, como já sinalizado.³² A i-materialidade, elaborada a partir de Oiticica e em diálogo ora “silencioso”, ora explícito com Gumbrecht, não é sobretudo um novo conceito, mas um operador textual ou uma ferramenta de intervenção, que pode minimamente ajudar a repensar os limites históricos e epistemológicos do conceito de materialidade, no contexto cultural que aqui interessou, o da segunda metade do século XX e do início deste, ou seja, a contemporaneidade. Talvez a i-materialidade também possa servir para reavaliar (nietzschianamente) a própria conceitualidade ideal de todo conceito filosófico, literário, artístico, religioso, etc.

Enquanto intervenção pontual, nenhuma pretensão haveria aqui de esgotar o campo ou os diversos campos de valores assinalados, alguns referidos sumariamente por seus autores fundamentais, mas sem demarcação absoluta. A tarefa na verdade é imensa e cabe a cada pesquisador, a cada artista, a cada artista-pesquisador, dar sua contribuição à operacionalização e remanejamento desse imenso arquivo das relações entre arte, crítica, sociedade, religião, filosofia, literatura, psicanálise e todos os outros discursos e práticas correlatos. A estratégia foi, de ponta a ponta, indiciativa e não conclusiva, nem mesmo tratadística, o que agora permite que se avance mais uma simples hipótese.

Isto é apenas mais uma nota suplementar. Ao final de seu belo livro *Production of presence*, Gumbrecht vai tentar mais uma vez conjurar (com a ambiguidade já assinalada do termo) a acusação de religiosidade e de teologismo relacionados a seu trabalho, por parte de seus críticos leitores. Assim, evocando de maneira incontornavelmente kitsch (num trecho em que considera kitsch o apelo ao zen-budismo pelos intelectuais ocidentais que desconhecem

³¹ Uma das interlocuções voluntariamente “silenciosas” deste ensaio, de modo a um só tempo convergente e divergente, é com os *Ensaíos* de Montaigne, sobretudo o capítulo final do Terceiro Livro, intitulado justamente “De l’Expérience” (1962), p. 1041-1097.

³² Cf. nota n. 10.

a língua e a cultura do outro) o teatro Nô e o teatro Kabuki japoneses, tomados como uma unidade *No and Kabuki*, apesar de todas as diferenças, ele pretende mostrar como nunca abriu mão nem do teológico nem do não teológico. E recorre mais uma vez, no final, a um exemplo retirado da tradição cristã (“*the Pentecostal tongues*”). Isso resulta numa curiosa junção, ou num aparentemente confortável divã ocidental-oriental, em que se pode ficar enfim quieto por um momento. A pergunta a fazer é se nenhum deus (ou demônio) viria a interromper esse estado de imersão nas coisas do mundo, sem que jamais “coisas” e “mundo” deixem de ser uma reluzente aparência no fluxo interpretativo do discurso, emergindo portanto enquanto conceitos consistentemente metafísicos, religiosos. Dar-se-ia, com isso, a *parousia* definitiva da Presença, idealmente com maiúscula, sublinhe-se. Em suma, a dúvida seria se, na argumentação gumbrechtiana, que se deixa tanto fascinar pelo fenômeno-valor de manifestação e de percepção da presença, o teológico não triunfa epifanicamente sobre o não teológico, reforçando os ritos tradicionais de nossa tão cara onto-teo-teleologia ocidental. Eis a releitura a que generosamente nos convidam os textos do pensador alemão de cidadania norte-americana.

Referências

- Amaral, Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM, 1977.
- Barthes, Roland. De l’Oeuvre au texte. In: *Oeuvres complètes*. V. 2. Paris: Seuil, 1994, p. 1211-1217.
- Basualdo, Carlos (Ed.). *Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas*. Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, Wexner Center for the Arts, Hatje Cantz Publishers, 2001.
- Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. S. Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- Clark, Lygia; Oiticica, Hélio. *Cartas (1964-1974)*. Org. Luciano Figueiredo. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- Dempsey, Amy. *Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. Tradução de Carlos Eugênio de Moura. S. Paulo: Cosac & Naify, 2003.

- Derrida, Jacques. *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*. Paris: Louvre/Réunion des musées nationaux, 1990.
- Derrida, Jacques. *Le toucher*. Jean-Luc Nancy. Paris: Galilée, 2000.
- Favaretto, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. S. Paulo: Edusp, 1992.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Organização de João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. Epiphany of form: on the beauty of team sport. In: *Critical inquiries*, v. 30, n. 2, Spring 1999.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. A farewell to interpretation. In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, Ludwig K. (Eds.). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. Pathologies in the system of literature. In: *Making sense in life and literature*. Transl. By Glen Burns. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, p. 247-271.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Haraway, Donna. A cyborg manifesto. In: During, Simon (Ed.). *The cultural studies reader*. 2nd. ed. London/New York: Routledge, 1999, p. 271-291.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993.
- Heidegger, Martin. *Être et temps*. Tradução de François Vezin. Paris: Gallimard, 1986.
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
- Lyotard, Jean-François. *L'inhumain: causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1985.
- Montaigne, Michel de. *Oeuvres complètes*. Paris: NRF/Gallimard, 1962. (Bibliothèque de la Pléiade.)
- Nascimento, Evando. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2ª. ed. Niterói: EdUFF, 2001.
- Nascimento, Evando. O perdão, o adeus e a herança em Derrida – Atos de memória. In: Nascimento, E. (Org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. S. Paulo: Estação Liberdade, 2005, p. 9-41.

Oiticica, Hélio. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica/Rio Arte, 1996.

Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto (1954-1969)*. Seleção de Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

Ricky, George. *Construtivismo: origens e evolução*. Tradução de Regina de Barros Carvalho. S. Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Salomão, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.