Artes Visuais

Romântico, radical e anárquico

FERNANDO CERQUEIRA LEMOS

Hélio Oiticica.

Morreu no último dia 22, no Rio de Janeiro, aos 43 anos, vítima de um derrame cerebral, o artista Hélio Oiticica.

Hélio, que foi o símbolo da vanguarda e da contestação, esteve pela derradeira vez em São Paulo em novembro passado para uma palestra no MAM, sobre os anos 60, a convite da equipe responsável pelo periódico "Arte em Revista", editada pelo CEAC—Centro de Estudos de Arte Contemporânea. Oiticica, então, falou (o CEAC tem a gravação em fita) e apresentou uma coleção de slides, dando destaque a seus "parangolés" de cores vivas, uma espécie de capa, sari, manto, ou simples panejamento que exige muito da participação e criatividade de quem o veste.

Carioca, Oiticica era um "marginal" por opção, chegando a prestar discutida homenagem a "Cara de Cavalo", em 1965, com a obra "Bólide-caixa n.º 18, B-23", que adjetivou como "um momento ético". Esse bandido, o artista considerou "símbolo da opressão social", com a ressalva de que não o isentava de ser o "principal responsável pelos seus atos". Ele queria, com essa homenagem, mostrar "a maneira pela qual essa sociedade (que ele repudiava) castrou toda possibilidade de sua sobrevivência".

"Romântico, radical e anárquico", como o classifica Frederico Morais, sem dúvida Hélio Oiticica foi um artista de transcendental importância nos anos 60, puxando o tapete da arte convencional, liderando uma vanguarda radicalmente contestadora, criando novas linguagens plásticas e mesmo se revelando um teórico lúcido que deixou considerável contribuição escrita.

Hélio Oiticica iniciou sua carreira de artista por volta dos 18 anos de idade (nasceu em 1937), estudando pintura com Ivá Serpa, participando do movimento concretista, e, em seguida, filiando-se ao neo-concretismo.

Na verdade Oiticica marcou sua presença no cenário artístico a partir do momento em que condenou a bidimensão, no começo dos anos 60, dando início à sua obra ambiental, seus "penetráveis" (cabines e labirintos), "parangolés", "tropicália", etc.

A obra de Hélio Oiticica será agora levantada a partir do seu próprio arquivo que manteve organizado e atualizado. Sua amiga, a artista Lígia Pape, que o encontrou no quarto, caído ao chão há mais de três dias, vítima que havia sido de um derrame cerebral, criou a Associação de Amigos de Hélio Oiticica, que se propõe a realizar esse levantamento e reunir em algum local toda a obra do artista, quer como pintor, criador de "núcleos", "bólides" "penetráveis" e "parangolés", quer como teórico, com sua contribuição escrita.

Mágica presença

Ivald Granato, alinhado com Oiticica na vanguarda, fala do amigo desaparecido:

"O mestre do consciente absurdo favorável à leitura específica da relação entre o realmágico da liberdade desenvolvida — brilhante, eficientemente corajoso e justo em sua teoria cativante e sua obra cheia de diálogos, instigações provocantes fluindo cultura pelos lados por cima, dentro — um calor cheio de dramas que permanece vital, glorioso, indefinidamente histórico, dando ao nosso grande percurso a vida necessária à realização cultural. Seu jeito, sua sabedoria serão vistos como um caráter orgulhoso do nosso tempo.

"Saber apreciar em todos os aspectos sua maneira cruel e feliz de viver — foi sem dúvida um grande romance para minha leitura obsessiva, de aprender seu delicioso e estranho comportamento.

"Trazendo uma viva função da arte do nosso mundo, seus valores devem ser imediatamente trazidos à tona. Por questões tão óbvias, por se tratar de um pioneiro real de muitas futuras questões. Considerando não a tragédia, mas elevando sua contribuição que me parece valorosa e rica de contemporaneidade/vanguarda que foi começada e elaborada por ele.

"Sentir sua falta foi substituído pela sua mágica presença eterna que me dominou profundamente."

Notas

Inicia-se em 7 de abril, no Aster Artes Visuais (rua Cardoso de Almeida, 2289) a série de palestras, num total de 4, que serão proferidas por Décio Pignatari sobre "Semiótica e Arte"

As outras 3 palestras do curso (informações pelo tel. 62-8447) já tem data: 14 e 28 de abril e 5 de maio, sempre às 20:30 horas.

★

"A efervescência política da Catalunha, os arabescos de Barcelona, a alma imortal e indomável do povo catalão", foram os temas escolhidos por Francisco Petit (o "P" da agência de publicidade "DPZ").

Depois de 27 anos de ausência de Barcelona, (Petit é catalão de nascimento) o artista apresenta cerca de 100 telas e desenhos, no Masp, de 1.º a 27 de abril.

Em seus desenhos e óleos, Petit utilizou-se de elementos gráficos de Miró "para ficar bem claro um diálogo com aquele que é hoje o símbolo da nova Catalunha".

★

Desde sexta-feira última, no Café e Bar Paulicéia Desvairada (av. Miruna, 262, Indianópolis), Afonso Ropperto, Hudinilson Jr., Kátia Coelho e Myê estarão apresentando "Quatro Corpos", uma exposição de fotos e xerox. A mostra val até 16 de abril.

★

O Atelié Ernestina Karman (rua Monte Alegre, 1352 — apto. 15) abriu um curso de Desenho, Pintura e História da Arte para crianças de 4 a 14 anos "onde os alunos receberão uma orientação individualizada e de acordo com teorias modernas de pedagogia". Informações pelo telefone: 263-2855, com Ernestina Karman ou Célia Urbano.

★

Um encontro de Críticos e Representantes Culturais da América Latina (diretores de Museus, historiadores, artistas) para outubro próximo, já está em pauta na Diretoria da Bienal de São Paulo.

Ao mesmo tempo, acha-se também em fase de estudo preliminar a organização, também para outubro, de uma jornada de Documentários Cinematográficas da Amérina Latina, que, cogita a diretoria, deveria realizar-se durante 15 dias seguidos de projeções, em sua maioria filmes inéditos no Brasil.

Projeto já em tramitação pela diretoria anterior, uma exposição de Antropologia Brasileira a partir da Coleção do Museu Goeldi também está sendo retomada, a fim de se apresentar, no último trimestre do ano, na Bienal de São Paulo.

"Assim, embora não ocorra exatamente como anteriormente prevista, uma Bienal de Arte Latino-Americana, a Bienal de São Paulo tem a preocupação de projetar no último trimestre, em seus locais, uma animação cultural diretamente vinculada à arte na América Latina" comunica a Fundação Bienal.

★

O Museu da Imagem e do Som de São Paulo, da Secretaria de Estado da Cultura, estará apresentando, a partir de 1.º de abril, às 20:00 horas, a exposição Mercado Central, documentação fotográfica de Abelardo Bernardino Alves Netto, Hilton de Souza Ribeiro, Márcio Lucas Gimenez Mazza e Samuel de Queiroz Moreira, realizada, em 1977, para a Comissão de Fotografia e Artes Aplicadas.

A mostra estará aberta até 20 de abril.

★

Com inauguração marcada para hoje, o Sesc e o Masp apresentam a quinta edição de "Arte no Centro Campestre", com trabalhos da nova geração de artistas de São Paulo, reunindo 30 obras deGilberto Salvador, Juarez Magno, Newton Mesquita, Marcons Concilio, Takashi Fukushima e Tuneu.

A mostra ficará aberta até 27 de abril, no Centro Campestre do Sesc, à av. das Jaboticabeiras, 1.100 (Rio Bonito, Santo Amaro).

Foto de Hilton de Souza Ribeiro, no Mercado Central.

Algumas das publicações "não sistema" expostas na Biblioteca Mário de Andrade.

Samizdat como comunicação alternativa

Concluindo (ver "Folha" de 23/3) seu pensamento sobre as publicações fora de sistema, com fins culturais, Júlio Plaza aborda hoje questões ligadas à distribuição dessas edições "samizdat" que são o assunto da mostra "Poucos e Raros" na biblioteca Municipal Mário de Andrade, organizada por "poesia E arte", sob os auspícios do Instituto Goethe de São Paulo.

"Samizdat, que em russo designa toda uma produção veiculada através de mídia precária e ideologicamente antagônica ao poder soviético — explica Júlio Plaza — serve aqui para designar todo um surto e conjunto de publicações "não sistema" surgidas após a segunda guerra mundial, notadamente a partir da "década" de 50 e continuada nas "décadas" de 60 e 70 (a palavra década tem aqui um valor operacional, arte não se mede por décadas), impubicáveis em termos de "sistema", seja pela alta taxa de invenção, seja pela falta de mercado ou pela falta de fantasia e "tutu" dos editores.

Estas publicações, surgidas da prática poética e artística independente, são produtos por um lado da efervescência cultural nos grupos de vanguarda de artistas, poetas e músicos, ligados ideologicamente a programas e ideais estéticos, como o Grupo Fluxus, e o grupo Brasileiro Noigandres, ambos conhecidos no plano internacional; por outro lado, estas publicações surgem na democratizaçãodos meios e da socialização das formas de repro e produção gráfica e dos meios de comunicação como S-8, VT, TV e cassetes. Aparecem internacionalmente gerando a "intermedia" e "Multimedia" e criando múltiplas editoras (de artistas).

Prosegue Júlio Plaza: Dick Higgins define conceitualmente (1969) a "intermedia", não com uma definição técnica como seria "Mixed Media", mas sobrepondo o conceito de "continuidade" e "fluxo" à ideia de categoria estática-estética, usada tradicionalmente na arte. Intermeios ou meios múltiplos, relacionam-se intimamente com uma prática intersignos na produção artística, intercódigos e intermeios extravasando-se mutuamente.

"Something Else Press em Londres e N.Y., Edizioni Geiger na Italia, Beau geste Press na Inglaterra, Other Books Ans So em Amsterdam são algumas das editoras de artistas que publicaram livros e trabalhos das vanguardas, comunicando-se através de boletins como o "International Artists Cooperation" do Klaus Groh na Alemanha, responsável pelo grande afluxo internacional da Mail Art na década de 70.

"Entre nós estas edições foram efetivadas pelo grupo Noigandres, que veiculou através da revista-Laboratório "Invenção" trabalhos de poesia e arte concretas, aparecendo 5 números, entre 1956 e 1965.

"No Brasil, por volta da década de 60 (com alguns anos de atraso), a mudança quantitativa e qualitativa do parque gráfico-industrial, principalmente nos centros urbanos, causou o deslocamento das velhas tipografias para o interior e sua substituição gradual pelas grandes impressoras offset e suas tecnologias de repro e produção gráfica. O fotolito, a chapa de alumínio e a produção de texto a frio ou fotocomposição, permitiram o estabelecimento da reprografia, isto é, máquinas e equipamentos de repro, multiih domésticas, copiadoras, facsimiladoras, xerox, enfim, diversos equipamentos que democratizaram a produção gráfica e criaram condições instrumentais para a descentralização cultural do poder."

Julio Plaza observa que junto às revistas "Nanicas", jornais e publicações intersistema como Escrita, Anima, Argumento, José entre outras, para "minorias de massa" tão característicos da década de 70, vimos aparecer publicações marcadamente artísticas e poéticas de grupos culturalmente ativos, constituídos em sua grande maioria por poetas e artistas visuais, trabalhando intersemioticamente: Verbo, Flor do Mal, Navilouca, Código, na Bahia, agora no seu quarto número), Pólem, Poesia em Greve, Qorpo Estranho, Cine-olho, Artéria, entre muitas outras. A grande maioria destas revistas tiveram tiragem única ou no máximo três números.

"Durante a década de 70 — diz — rica em edições de autor (principalmente até a crise do petróleo, que modificou os custos editoriais) também apareceram as "Edições Strip" de Villari Herrmann, as "Edições Fantasma", "Groovie" e "Oito ou Oitenta" de Régis Bonvicino, "Nhomuque" no interior paulista, "Noa-Noa" em Florianópolis e muitas outras que junto às edições "Invenção", ainda atuantes, foram responsáveis pela grande produção editorial independente em São Paulo.

"Extrapolando meios e criando atrito entre códigosforamcriadas edições intermédia contendo: posters, xerox, poemas soltos, montáveis, discos, objetos em bolsas-sacolas e envelopes: Artéria de Omar Khouri, ON/OFF, o cassete "Balalaica", (poesia gravada), a "Caixa Preta" (1975) publicação intersemiótica com livros, montáveis, disco, poemas, entre outras coisas, da autoria de Augusto de Campos e minha.

"Durante este período de 70 a 76, destacou-se o MAC sob a direção de Walter Zanini na animação e promoção de atitudes que veicularam este tipo de produção, como as exposições internacionais "Prospectiva '74" e "Poéticas Visuais" (1977).

Se de um ponto de vista da estética do emissor (produção) houve muita criação, também houve muita estética da recepção (arte para consumo), tão típica do informacionismo, sociologismo e "comunismo artístico", onde predomina, no dizer de Décio Pignatari, a "tolice insatisfeita do que as idéias instigantes e perturbadoras".

"Esta prática editorial independente, de um modo geral, fez mais investimentos em termos de processo de criação e produção do que no processo de distribuição e comercialização, estrangulado pela falta de sincronia do sistema, inaugurando, porém, formas múltiplas de circulação, ao privilegiar a troca de comunicação estéticoinformacional entre autores e também por formar um público nitidamente universitário ou anônimo através das publicações (em consignação) nas livrarias.

"Esta circulação foi e continua sendo oxigênio vital para o mundo da criação, gerando um "produssumo" artístico e uma dinâmica própria em termos de veiculação de informação de alta e baixa definição.

"Por privilegiar um modo de produção individualista, esta prática só pode ser considerada independente e autônoma se comparada com a "edição sistema", pois no Brasil a "produção sistema" é tão "marginal" ao mercado quanto a outra. Bastaria dizer que uma edição normal sobre qualquer assunto (fora Jorge Amado) não ultrapassa a casa dos três mil exemplares, dos quais mil saem no primeiro ano, quinhentos no segundo e o resto é vendido como "apara" ou fica encalhado.

"Em termos de livrarias, o Brasil de 1980 deve possuir umas trezentas livrarias profissionais, o resto é papelaria, bazar, perfumaria e posto de gasolina. Somente a cidade de Buenos Aires já possui quinhentas livrarias, se citarmos Paris ou New York, a comparação fica ainda mais contrastada: 2000 para cada capital.

"Num sistema editorial onde o autor é mal distribuído e consequentemente mal pago, não recebe direitos autorais, onde o tradutor é mal pago, onde o editor tem que pagar até 60% ao distribuidor por preço de capa, onde nem o próprio editor chega a lucrar 10% do preço do livro, não interessa entrar.

Em termos de planejamento visual, Júlio Plaza deixa claro que o livro brasileiro carece totalmente de projeto: "Não há planejamento, cultura de papel não existe, o consumidor interno é explorado pelos donos da celulose e papel, havendo mais demanda do que oferta, não há estoque, consequentemente não há qualidade, tudo se vende. Ora, nestas condições nem interessa aspirar ao "sistema editorial" (aliás, em vias de estatização), desde o ponto de vista das publicações de arte.

"Do ponto de vista da divulgação, mesmo ao nível da "produção sistema", além das barreiras econômicas existem as barreiras ideológicas, "censura branca", "patrulhas" que não permitem divulgar edições que não se enquadram na ideologia geral do poder.

"Nestas condições a prática de "arte-editor", "arte animação de espaços", "signagem" independente (criando, recriando e socializando códigos) que extrapolou para os muros da cidade com os grafitti — concluiu — só pode ser salutar para nós, artistas independentes."

Raul Bopp.

Raul Bopp: poeta antropófago-diplomático

CARLO BELLOLI

Na metade dos anos 50, a delegação do Brasil em Berna era dirigida por um diplomata-poeta: Raul Bopp, autor de"Cobra Norato", um dos protagonistas do movimento antropofágico, redator da Revista de Antropofagia.

Frequentava, naquele período, com uma certa assiduidade a representação na capital suíça, entretendo-me freqüentemente com Raul Bopp. Um personagem singular, inimaginável, este poeta do folclore antropofágico do pau-brasil osvald andradeano.

Bopp não se sentia absolutarpente burocrata e seu encargo de ministro plenipotenciário junto à confederação suíça o deixava nervosíssimo. Mergulhado entre os papéis do seu escritório, na Chancelaria da Legação Brasileira, não conseguia conservar a fleuma e a distância necessárias ao verdadeiro diplomata. Não lhe era possível, assim, concentrar-se plenamente sobre problemas conexos ao seu escritório: o seu pensamento constante, a sua preocupação cotidiana eram reservados à edição suíça de "Cobra Norato", que pretendia publicar pela Casa Oreal Fussli de Berna.

O poema estava há muito no prelo, mas Bopp sonhava uma paginação especial, segundo os cânones da mais avançada escola suíça. Assim passavam os dias e Bopp projetava novos lay-outs, escolhia caracteres tipográficos especiais, fazia esbocar páginas Mors-texte pelo escultor e desenhista húngaro Zoltan Kemeny, que habitava em Zurique, onde o diplomata e antropófago o tinha conhecido.

Se o movimento antropofágico brasileiro era sobretudo consubstanciado na anarquia dos propósitos e dos comportamentos, Bopp ficou sendo o representante mais ortodoxo da poética antropofágica brasileira. As suas conversações eram monólogos. Falava muito velozmente, só a si mesmo, deslocando os planos da conversação, confundindo argumento, tema, lugares e pessoas.

Pintó havia traduzido "Cobra Norato" em castelhano e Bopp parecia ser-lhe grato. Mas, quando se tratava de coordenar o material para a "mala diplomática" tornava-se vítima direta dos furores do ministro: tudo parecia inencontrável ou simplesmente errado. A quem lhe pedisse explicações sobre o sentido do movimento antropofágico, Bopp respondia com palavras sufocadas, com frasas cortadas, com avalanches de lembranças descoexas: "... Tarsila, Oswald, o "pau-brasil", o Bispo Sardinha foi comido logo, Benjamin Peret estava no Rio, a Biblioteca Antropofágica acabou..."

Naquele 1957 Bopp enfrentou o mais grave impacto de sua permanência suíça: a legação tinha sido encarregada de apresentar na Europa a Primeira Exposição do Plano Urbanístico de Brasília, com as maquetes dos primeiros projetos arquitetônicos de Niemeyer para a nova capital. A escultora Mary Vieira, naqueles anos conselheira artística da legação brasileira em Berna, deveria ter organizado a exposição, projetando-lhe a solução formal e a idéia do catálogo.

A primeira etapa da exposição teria sido na Alemanha, onde foi apresentada, com enorme sucesso, no Interbau de Berlim. A crítica foi unânime ao definir a diagramação de "Brasil constrói Brasília", um exemplo determinante de Gestalt, de solução formal. O cartaz, projetado por Mary Vieira, foi premiado em três diferentes concursos. Depois de Berlim, a exposição devia ter sido transferida para a Suíça, onde seria apresentada no Kunstgewerbe Museum da cidade de Zurique. Para a edição suíça de "Brasil constrói Brasília", Raul Bopp pretendeu interferir no projeto inicial de Mary Vieira. Parecia-lhe indispensável expor, no contexto da exposição especificamente dedicada a Brasília, algumas enormes maquetes da nova sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para cativar a simpatia de Niomar Muniz Sodré, que naqueles anos, pretendia ditar leis no setor das Artes Plásticas, só por ter conseguido casar-se com Paulo Bittencourt, proprietário e diretor do "Correio da Manhã" do Rio.

Naturalmente, a escultora Mary Vieira se opôs à modificação do seu projeto para a edição suíça de "Brasil constrói Brasília", demitindo-se do cargo de Conselheira Artística da legação de Berna. A esta ponte Bopp se transformou em profelista gráfico e inseriu a inútil maquete do Mall do Rio no contexto da exposição dedicada à Brasília. O resultado foi conseguente: o silêncio da imprensa suíça sobre o acontecimento refletia a hibridez da exposição e a banalidade da diagramação.

Chegou-se a um duelo. Desafiei Raul Bopp com um telegrama que já indicava o nome dos meus padrinhos: dois diplomatas da embaixada italiana de Berna. Alguns anos depois, Mário Dias Costa, naquele tempo segundo secretário da legação brasileira em Berna, e hoje embaixador italiano em Berna, me contou a tragédia que omeu telegrama de desafio tinha suscitado. Bopp, lendo-o, começou a proferir frases convulsas, a rasgar cartas dispostas sobre sua mesa de trabalho, a saltitar como louco no escritório da legação.

"... um duelo comigo, mas nem sei usar arma alguma..." "Um duelo, um duelo, um duelo, um duelo!" E Raul Bopp, semicongestionado, saltou literalmente sobre sua própria mesa, continuando a gesticular fanatizado.

Naturalmente o duelo não teve lugar: os meus dois padrinhos da embaixada italiana me transmitiram as desculpas formais de Raul Bopp sobre o incidente Mary Vieira —exposição "Brasil constrói Brasília". Por anos, em Berna, se continuou a falar do duelo que o poeta de Cobra Norato não soube enfrentar, do seu pânico pelas armas, do seu salto sobre a escrivaninha da legação.

Bopp concluiu a sua estadia na Suíça com a publicação do editor Orel Fussli de uma edição bibliófila de "Cobra Norato", que resultou de péssima paginação e de mediocre estampa. A intervenção gráfica direta de Bopp tinha comprometido definitivamente a diagramação do poema que a casa editora suíça sem a interferência do autor, teria resolvido exemplarmente com o auxílio dos próprios gráficos. Um caso de auto-antropofagia, do qual o autor de "Cobra Norato" foi vítima, pela vaidade de acreditar-se entendido em Tipografia e Comunicação Visual. Com o fim do movimento antropofágico a veia poética de Bopp se tinha exaurido. Já no fim dos anos 30 "Cobra Norato" resultava aquela inimitável obra-prima que Raul Bopp não conseguiu superar, reduzindo-se ao culto das memórias da época de ouro da literatura antropofágica, à qual costumava dedicar testemunhos, ensaios, artigos. A poesia o havia abandonado.

Este texto de Carlo Belloli, crítico de arte residente na Suíça, especial para "Artes Visuais", foi traduzido do Italiano por Paulo Kiefe.