

NAVILOUCA

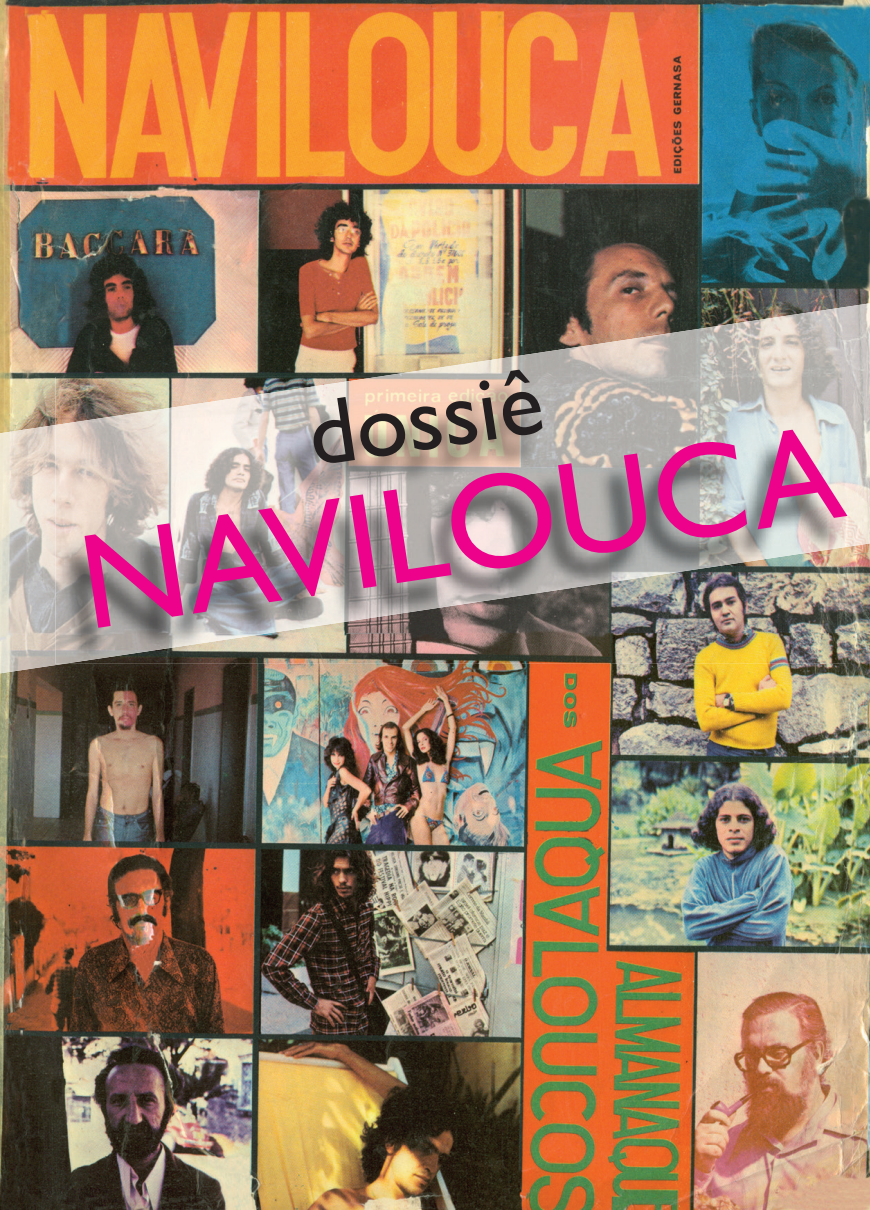
EDIÇÕES GERNASA

BACCARA

primeira edição
dossiê

NAVILOUCA

dos
SOCIOLÓGICOS
ALMANAQUE



Organização Isis Rost

dossiê
NAVILOUCA

A REVISTA QUE MARCOU A DÉCADA DE 70



copyright 2018 Isis Rost

Soneterapia

Augusto de Campos

Na Trilha da Navilouca

Entrevista com Luciano Figueiredo

Navilouca - O almanaque de Aqualoucos

Ivan Cardoso

Poética Revista

Isis Rost

Torquato Neto e a Revista Navilouca: projetos estéticos

Patricia R. Alves Lage

O livro está na mesa: a publicação como exposição de arte (fragmento)

Felipe P. Braga

Navilouca 13 anos depois

Suzane Alves Veloso

Caetano e Gal fazem show numa Navilouca

Isabel Maria

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R839d Rost, Isis

Dossiê Navilouca./ Isis Rost. - São Luís: Passagens, 2018.

138 p.; il. 10 x 13 cm

ISBN 978-85-54022-01-3

I. Contracultura - Brasil. 2. Revistas de Invenção 3. Torquato Neto e Waly Salomão I. Título

CDU 82-4/49

CDD 869.4



NOTA

Todos os trechos aqui expostos foram retirados da internet. O intuito desta organização é auxiliar pesquisas que se aprofundem na revista Navilouca, de importância indubitável para a compreensão da própria época. É proibida a comercialização. O download é gratuito.

Waly Salomão, na capa da Navilouca. Foto de Ivan Cardoso

Soneterapia

Augusto de Campos

SP 1-3-72

torquato:

aí vai a minha colaboração pra você.

o soneto e o monumento devem ser publicados juntos: um como ilustração do outro. cuidado com os

tipógrafos! se você não der em cima deles vão escrever SONOTERAPIA

em vez de SONETERAPIA e me estragar a festa. afinal, não é todo

dia q eu faço um soneto. espero

q você curta a brincadeira, e

que os glauber alves do meu

país, que a brisa do brasil beija e balança, entendam o nosso recado.

não poderia haver soneto mais claro.

grande abraço

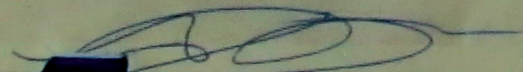
augusto

sp 1-3-72

torquato:

aí vai a minha colaboração pra você.
o soneto e o monumento devem ser publicados juntos: um como ilustração do outro. cuidado com os tipógrafos! se você não der em cima deles vão escrever SONOTERAPIA em vez de SONETERAPIA e me estragar a festa. afinal, não é todo dia q eu faço um soneto. espero q você curta a brincadeira, e que os glauber alves do meu país, q a brisa do brasil beija e balança, entendam o nosso recado. não poderia haver soneto mais claro.

grande abraço



augusto

Na trilha da Navilouca

Entrevista com Luciano Figueiredo

NA TRILHA DA NAVILOUCA

*Entrevista de Luciano Figueiredo a Eucanaã Ferraz
e Roberto Conduru*

A entrevista que se segue aconteceu em 19 de fevereiro de 2004, às vésperas do carnaval. Luciano Figueiredo, diretor do Centro de Arte Hélio Oiticica, recebeu-nos em sua sede, um imponente casarão do século XIX, que originalmente abrigara o Conservatório Imperial de Música. A vizinhança com a lendária Praça Tiradentes obrigou-nos a atravessar a cidade em meio à inquietação carnavalesca, aos camelôs afoitos em vender fantasias, máscaras e outras bugigangas, tudo ao som estrondoso dos sambas-enredos tocados nas lojas de discos. A conversa fluiu relaxadamente, com o bom humor, a elegância e a simplicidade que sobressaem no caráter do nosso entrevistado. Mais que diretor do Centro – criado em 1996, e parceiro do Projeto Hélio Oiticica –, e além de profundo conhecedor da obra de Hélio, Luciano Figueiredo é um artista. Expoente da chamada “contracultura”, que sacudiu as artes plásticas no Brasil da década de 1970, ele nos deu o que procurávamos: o olhar de um criador sobre outro, uma inteligência cúmplice, um entendimento de certos dilemas, vistos por dentro, e também a fala de um colaborador e amigo. Conversa concluída, ou melhor, fitas cassetes terminadas, deixamos Luciano e seguimos para a concentração do bloco “Escravos da Mauá”, ao pé do Largo da Prainha e da Pedra do Sal. Lugares míticos, nomes fantásticos. Hélios, paranolés, naviloucas, sibilas – o Carnaval tinha começado.

EF e RC

Entrevista publicada originalmente na revista *Sibila* ano 4 nº 7 - 2004, p. 185-215.

EF/RC: Fale um pouco sobre a revista *Navilouca*.

LF: *Navilouca*, que tinha o subtítulo *Almanaque dos Aqualoucos*, primeira edição única, foi um projeto editorial que agregou artistas de várias áreas: poetas cineastas, artistas plásticos, músicos, de maneira diferente das publicações independentes da época, pelo menos no modo como Torquato Neto e Waly Salomão pensaram e organizaram todo o projeto. A imprensa alternativa se intensificava em resposta à falta total de liberdade de expressão que se vivia sob a ditadura militar e *Navilouca* foi feita durante o período mais negro do regime. A estratégia editorial de Torquato e Waly era reunir um conjunto de trabalhos especialmente feitos para a revista, que pudesse configurar o espírito de uma produção que emergia e se diferenciava do repertório e clima intelectual do Brasil daqueles anos. Era, então, uma antologia artística que reuniu nomes como Duda Machado, Ivan Cardoso, Luiz Otávio Pimentel, Jorge Salomão, Hélio Oiticica, Rogério Duarte, Chacal, Luciano Figueiredo, Óscar Ramos, Caetano Veloso, Lygia Clark, Stephen Berg, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, mais os próprios Torquato Neto e Waly Salomão. Evidentemente não se tratava de uma publicação de artistas emergentes. Tratava-se de articular uma produção de idéias muito novas com a colaboração de nomes veteranos importantes, e que, na nossa opinião, configuravam uma visão artística que tentava superar os problemas ideológicos e provincianos da vida cultural brasileira daqueles últimos doze anos. Ou seja, uma combinação de expressões que continha o melhor do movimento Neoconcreto, a Poesia Concreta, o Tropicalismo e as novíssimas poéticas e visualidades que surgiam. Era um caldo muito consistente, muito radical. Todos os participantes convidados por Torquato e Waly publicaram seus trabalhos com total liberdade e sem qualquer restrição. O Óscar Ramos e eu, que fizemos também o projeto gráfico da revista, diagramávamos exatamente o que cada autor queria fazer. O projeto gráfico foi todo feito na prancheta na casa do Óscar, que para cada secção e cada página criava tipologias

especiais, desenhadas à mão, sem letra sete ou fotocomposição. Uma aventura editorial artesanal e impensável hoje em dia.

EF/RC: De que ano foi a revista?

LF: Foi feita de 1971 para 1972, entre a concepção e feitura gráfica até chegar nos fotolitos. Aí levou mais dois anos para ser impressa. Só saiu em 1975. O Lúcio Abreu, dono das Edições Gernasa foi quem convidou Torquato Neto e lhe deu carta branca para que apresentasse um projeto editorial que representasse o que fosse mais expressivo na produção cultural daquele momento. Mas depois de quase dois anos de trabalho e articulações, o Lúcio Abreu não tinha dinheiro para rodar a tiragem e aí a revista encalhou até que, em 1975, Waly conseguiu junto a Caetano que a Phonogram bancasse a impressão e fizesse o lançamento. Curiosamente, outros projetos editoriais, filhotes de *Navilouca*, conseguiram sair antes dela, como foi o caso da revista *Pólem*, que tem repertório e elenco de participantes semelhantes.

EF/RC: Mas ela foi pensada desde o início para sair como um número único.

LF: Sim, como um grande manifesto. A idéia de edição única foi uma estratégia do Torquato e Waly para tentar superar a experiência terrível de outras revistas que não conseguiam ter periodicidade, fosse por problemas com a censura ou por falta de dinheiro. O fato é que as publicações alternativas abortavam no primeiro ou segundo número e as pessoas viviam uma frustração crônica por conta disso. Então, eles pensaram uma publicação muito ambiciosa e que cumprisse seu objetivo através de um número único. Depois se partiria para outra coisa.

EF/RC: Como a revista se definia politicamente?

LF: *Navilouca* tinha um caráter ideológico muito especial, pois não tinha um objetivo político da mesma maneira que as outras publicações que buscavam intervir no conflito social daquele momento no

Brasil. Ela tinha uma feição completamente diferente porque reunia representantes de várias vanguardas capitaneados por dois editores poetas. Então, a posição e pensamento daquele grupo que tentava se articular enfrentava problemas de aceitação semelhantes aos que enfrentaram, em 1967 e 1968, os artistas do movimento musical tropicalista. Eles, como se sabe, quando surgiram não foram aceitos pelas elites intelectuais. Estou falando da esquerda ortodoxa, que foi como que apanhada de surpresa pela explosão musical que surgia carregada de pensamentos novos sobre a cultura do Brasil. Até ali, a experiência da esquerda ortodoxa é que dava as cartas ideológicas para o Brasil, e o Tropicalismo falava da cultura brasileira de maneira muito própria, de maneira muito contundente, renovada e moderna. A sonoridade, a poesia daquelas letras, as idéias, falavam de um Brasil que se encontrava oculto aos olhos de uma elite que se achava “responsável” pela cultura do país. Mas o momento histórico exigia uma outra visão, e foi a expressão desses artistas, que não eram do eixo Rio-São Paulo, e sim da Bahia e do Piauí, que se impôs como força modernizadora naquele momento. A vida cultural brasileira era completamente centrada no Rio de Janeiro e em São Paulo, os pólos irradiadores da cultura. Para a esquerda, as idéias dos tropicalistas representavam uma decadência intelectual, e para a direita, para a repressão, aquilo cheirava a um tipo de anarquia comunista que devia ser reprimida. Nada daquilo foi inicialmente aceito no ambiente artístico. Pela esquerda, principalmente, porque os tropicalistas chegavam com novidades musicais e com um discurso extremamente crítico. Vale lembrar que duas grandes expressões acabavam de mudar o panorama da música e do cinema no Brasil: João Gilberto e Glauber Rocha. A reação da esquerda, então, acentuava a sua posição cultural hegemônica e recusava aceitar os sinais de uma inevitável descentralização cultural. Daí, acho que para se entender uma articulação de grupo como foi *Navilouca*, é preciso entender isso que imediatamente precede sua articulação: quase tudo que se produz em arte e cultura no Brasil nos anos 1960/70 é parte do

conflito ideológico, muito rico e muito esquizofrênico, que marcou e marca até hoje a produção artística do país.

EF/RC: A visão da produção artística e cultural era bastante pragmática e de esquerda, tipo CPC.

LF: Sim, restos e ranços do cepecismo da velha esquerda, da arte engajada, da arte simplificada para ser entendida pelas massas, pelo proletariado. Então, a maior parte da esquerda brasileira, quando pensava sobre arte e cultura tinha o modelo CPC como exemplar que ainda pairava como modelo. Todo o quadro político, social e cultural estava dilacerado. Buscavam-se alternativas. E *Navilouca* não era um projeto editorial engajado no ativismo político, até porque, nesse período, as esquerdas eram várias: uns eram comunistas conservadores, outros representavam a esquerda que defendia a idéia da luta armada, e havia ainda toda uma série de variantes ideológicas que fizeram a história da esquerda e dos movimentos de resistência à ditadura. *Navilouca* não tinha preocupação em atuar em campos de difusão para massas nem buscava qualquer tipo de popularização. Não fazia oposição ao tropicalismo musical e nem era a sua continuidade. E o momento político era outro, ainda mais difícil. Era o Torquato Neto, que, em sua coluna diária no jornal *Última Hora*, atuava como principal difusor de tudo que nós fazíamos: espetáculos de música, filmes, poesia e visualidades. A revista foi preparada como uma estratégia secreta. Foi um projeto que imaginava uma forma condensada de processos expressivos que pudesse produzir “terremotos clandestinos”, como dizia Haroldo de Campos, superando esse conflito cultural da esquerda e propondo um repertório de idéias mais receptivas a tudo que estava acontecendo no resto do mundo, como o movimento jovem, *underground*, que renovava os ambientes culturais de maneira muito forte. *Navilouca* queria ter uma posição diferenciada. Ou seja, era uma posição que queria afirmar as individualidades dos processos criativos. Se você olhar para o leque de participantes, verá que há

uma tentativa de sinalizar para diferentes campos, configurando uma interdisciplinaridade muito selvagem. Querer estabelecer diferenças naquela época ainda era agir de maneira análoga à tradição das vanguardas do século xx: negar o outro para conseguir diferenciar-se. Durante décadas as vanguardas políticas e artísticas do mundo fizeram assim. Toda a história das vanguardas políticas e artísticas do Brasil está marcada por esta síndrome destrutiva. Hoje, podemos pensar melhor sobre esse comportamento das vanguardas, e questionar esse mecanismo baseado na diferenciação e na afirmação. No Brasil, certamente algumas discórdias sérias poderiam ter sido evitadas, porque, afinal de contas, muitos artistas ou movimentos estiveram uns contra os outros de maneira feroz e aos olhos de hoje quase não se vêem diferenças entre a qualidade artística de um e outro artista, ou obra. O cinema é um caso típico dessa síndrome, quando você tem num momento um cinema muito bom e original como o Cinema Novo e logo em seguida surge uma outra produção que precisa negar a ideologia e a estética anterior para se afirmar! Hoje, assistimos aos filmes e nos perguntamos: onde estão aquelas diferenças tão radicais? Eu não consigo ver. Talvez algumas diferenças poéticas, mas nada tão diferente. *O Bandido da Luz Vermelha* é melhor ideologicamente, formalmente, conceitualmente, que *Deus e o Diabo na Terra do Sol*? O caso da *Navilouca* é um bom exemplo disso também, porque os artistas que formavam aquele grupo sofreram muita hostilidade no ambiente cultural do Rio de Janeiro. De fato, ali estava uma diferença que queria se afirmar, mas penso, hoje, que talvez ela não tivesse que se opor tanto aos outros projetos criativos, individuais ou de grupos. De qualquer modo, Torquato e o Waly foram absolutamente radicais na seleção dos participantes. Não era uma publicação que estava convidando abertamente, ela estava centrada em uma idéia, num ideal de condensação poética e artística.

EF/RC: Qual a participação de Hélio Oiticica na revista?

apropriação

JEANNE RIMBAUD'ARC

– “Prêtres, professeurs, maîtres, vous vous trompez en me livrant à la justice. Je n'ai jamais été de ce peuple-ci; je n'ai jamais été chrétien; je suis de la race que chantait dans le supplice; je ne comprends pas les lois; je n'ai pas le sens moral, je suis une brute: vous vous trompez”.

APROPRIAÇÃO, NOVA YORK, MARÇO 1971.

LF: Foi uma participação grande e muito importante. Ele preparou páginas e páginas especiais com seus textos, imagens e fotografias. Há poemas visuais, a publicação das maquetes do Central Park e um texto escrito especialmente para a revista, chamado “Experimentar o Experimental”. É mais um projeto que mostra a articulação do Hélio em trabalhos coletivos, nas colaborações. Ele acreditava muito em parcerias e isso dava ótimos resultados. O Waly dizia que o Hélio foi o primeiro a ler o *Me Segura qu'eu Vou Dar um Troço*, e ele ficou tão fascinado pelo texto que imediatamente começou a fazer o projeto gráfico do livro.

EF/RC: O Waly me disse que o Hélio chegou a fazer a diagramação do livro praticamente todo. E que o trabalho acabou se perdendo, parece que levado pela polícia da ditadura numa daquelas batidas violentas.

LF: É, essa maquete nem existe mais, porém, é verdade que o Hélio a fez.

EF/RC: *Navilouca* foi um marco da contracultura.

LF: Foi uma articulação editorial, poética e artística de um período da arte brasileira ainda pouco estudado e discutido. A corrente que se convencionou chamar de contracultural tem qualidades, motivos e origens consideradas sempre como decorrência do movimento tropicalista, mas isso não a explica completamente, não elucida a questão. Na minha opinião, o próprio período chamado Tropicalismo também tem sido mal estudado, mal explicado. Até hoje, historiadores cometem o erro de pensar que o Tropicalismo foi um movimento coeso, homogêneo, das artes brasileiras. Isso é completamente falso e inaceitável! O que aconteceu é que algumas abordagens jornalísticas da época trataram toda a produção artística como um único conjunto. E essa idéia foi ficando, a lenda se sobrepondo ao fato verdadeiro, mas não foi assim. A contracultura deve, sim, um tributo a tudo o que aconteceu antes, mas não se limitou a ser uma continuidade. A imprensa, na época, precisava dar um nome para toda aquela riqueza artística e cultural que estava explodindo no Brasil, na música, no teatro, no cinema, nas artes plásticas, espontaneamente, áreas que estavam elaborando coisas muito novas e diversificadas dentro da cultura brasileira, mas sem haver uma orientação hegemônica. As coisas estavam, literalmente, explodindo, o que por si só impedia uma articulação ideológica entre uma arte e outra. Mas pareceu muito mais fácil criar um arquivo chamado Tropicalismo, que englobasse todas as artes.

EF/RC: Estou entendendo que havia lapsos, distinções... Quais seriam os pontos de aproximação e de distanciamento de Hélio Oiticica em relação às outras artes e outros artistas?

LF: De fato, no caso do Hélio, as aproximações eram muitas e se

davam pela via experimental, pelo espírito de experimentação que estava no ar, e que se podia ver nas outras artes. Isso explica, por exemplo, por que o nome *Tropicália*, um penetrável de 1967 apresentado no MAM, acabou sendo usado por Caetano como título de uma de suas canções e logo depois virar *Tropicalismo*, que, como movimento musical, cresceu muito, teve uma maneira muito própria de difusão, completamente diferente do que seria possível no campo das artes plásticas, sempre mais restrito. E o Hélio mostrou desde o início sua admiração por Caetano, Gil, Torquato e todos os outros músicos tropicalistas. Ele também gostava muito do *Zé Celso*, do cinema do Glauber, e até trabalhou como protagonista do filme *O Câncer*.

EF/RC: A veia experimental de Hélio existia desde o início, desde os anos 50. Neste período tropicalista, a diferença estaria na abertura para o popular, para um outro modo de interpretar a cultura brasileira?

LF: Sim, a inclinação para o experimentalismo era uma consequência do movimento neoconcreto. Mas embora tenha havido nos anos 60 essa abertura do Hélio para a cultura popular, penso que é importante diferenciar as maneiras de fazer, de encaminhar e de explorar questões e tomar posições na área das artes plásticas e no campo da música popular. Esta tinha um universo próprio, bem sedimentado, tinha a tradição do samba, que se expandiu e adquiriu uma identidade muito forte no país. Era uma expressão e um fenômeno de massa. No caso das artes plásticas, era diferente, porque o circuito sempre foi muito menor. Naquela época, sobretudo, a diferença entre os níveis de popularidade da música popular e das artes plásticas era tão grande que seria impossível fazer coincidir, senão de modo muito superficial, as ideologias sobre as quais se assentavam.

EF/RC: Aquele era, inclusive, um momento de muitas críticas ao sistema de arte. Em São Paulo, por exemplo, havia a “Galeria Novas Tendências”, a “Galeria Rex”...

LF: Essas manifestações de São Paulo, que tinham mais a ver com os *happenings*, vieram um pouco depois desta proposição sobre participação do espectador na obra de arte, que acontecera muito antes no movimento neoconcreto, e que depois se estendeu ao longo da década de 1960. O Neoconcretismo já havia trabalhado com a participação do espectador, com a quebra de categorias artísticas como pintura, desenho e escultura. Eram propostas muito libertárias e alguns artistas levaram isso a conseqüências muito especiais, como o Hélio. Estou tentando estabelecer a diferença de cada área. Uma, com o potencial de cultura de massa, como é o caso da música e do cinema, e a outra, restrita aos limites das paredes de galerias e museus. Volto sempre para o Neoconcretismo e o seu encaminhamento para a participação do espectador, que mudou enormemente os caminhos da arte. O Hélio passou a desenvolver, depois do movimento neoconcreto, depois dos *Bólides*, em 1963, e dos *Parangolés*, em 1965, uma grande autoconfiança no processo de inclusão, ou melhor, de participação do outro. Que, em última instância, era uma atração pela alteridade, um desejo que passou a ser estrutural na criação dele. Com isso quero dizer que a receptividade que o Hélio demonstrava em relação às outras linguagens, como no caso do Tropicalismo, é parte disso.

EF/RC: Rompendo com certa tendência ao isolamento, o Hélio se abriu ao diálogo e à colaboração.

LF: Exato. O Hélio foi um dos primeiros a apoiar o Tropicalismo. O primeiro a escrever sobre Caetano Veloso foi Augusto de Campos, com o texto “Boa Palavra na Música Popular Brasileira”, no livro *O Balanço da Bossa*. Houve, portanto, esse apoio de São Paulo, da vanguarda poética concretista. O Rio de Janeiro não gostava porque tem um coágulo conceitual anterior... É complexo. São histórias traumáticas da história da cultura brasileira, da arte brasileira desse período. A ruptura entre o grupo neoconcreto do Rio com os artistas e poetas

concretos de São Paulo foi uma coisa terrível, e creio que hostilidades e doenças provincianas existem até hoje por conta disso. É um dos capítulos mais complexos na vida cultural dos dois contextos e conseqüentemente pouco saudável para o Brasil. Mas o Hélio soube bem se desvencilhar disso. Saiu na frente, por assim dizer, quando escreveu um texto chamado “O Sentido de Vanguarda do Grupo Baiano”, publicado em 1968, no *Correio da Manhã*. Um texto longo, no qual declarou seu apoio e sua adesão. Acho que o Hélio via no grupo mais uma manifestação do “território experimental da liberdade”, como dizia Mário Pedrosa. O Hélio tinha esta disponibilidade para o outro já muito bem azeitada. Eu quero entender que foi isso que aconteceu. O Hélio fez um parangolé em homenagem ao Caetano chamado “Caetelesvelásia”, outro em homenagem ao Gil, chamado “Gileasa” e fez também um penetrável, a “Tenda Caetano-Gil”. Tudo isso no ano de 1968. Maior admiração que isso, impossível.

EF/RC: Então não foi só um apoio, a afinidade foi algo que estimulou a sua própria produção.

LF: Lógico, ele viu ali uma fonte de talento, um frescor, uma originalidade muito grande! E, no mesmo período, fez também parangolés em homenagem a Zé Celso Martinez Correia, “Guevaluta”, a Mário Pedrosa e à Mangueira. Fez também parangolés em parceria com Antonio Manuel, Antonio Dias e Rubens Gerchman.

EF/RC: Linguagens com as quais ele dialogava produtivamente...

LF: Exatamente, e isso vem do Neoconcretismo, que foi um movimento típico das vanguardas do século XX, com um manifesto, uma ideologia de ruptura, com muita rigidez naquilo que acreditava, sem nenhum vacilo. Uma coisa com muito fervor. Nada do Neoconcretismo resultou em academização.

EF/RC: E todas as vanguardas tiveram vida breve...

LF: Sim, e as tentativas de superação de uma em relação à outra aconteciam num espaço de tempo cada vez mais curto. Isso foi num crescendo até chegar a uma espécie de crepúsculo. Então, já não havia muito mais a que se opor. E porque não havia muito mais com o que romper, a ruptura se converteu em algo mecanizado, para afirmar algo supostamente novo. Isso é muito simples e fácil, basta que eu não reconheça aquilo que você acabou de fazer como uma coisa original e, através da negação, afirme a mim mesmo. Resumidamente, esse conflito marcou a história das vanguardas do século XX, desde o início dos anos 20 até os anos 60. Octavio Paz fala muito bem disso, do ocaso das vanguardas. Hoje, ninguém pensa mais daquela maneira, o que não quer dizer que não existam coisas novas. E como diz Antonio Cicero, “as vanguardas cumpriram o seu papel na arte do século XX, fizeram como tinham que fazer, enfim, deram certo”.

EF/RC: Mas, depois da experiência neoconcreta, o Hélio ainda via o seu próprio trabalho como movimento de vanguarda? Você afirma que a sucessão de vanguardas foi tornando obsoleta a própria idéia dessa contínua ruptura, e que, de certo modo, aquela abertura experimental era também uma certa imaturidade, ou melhor, que pelo menos não fazia mais sentido existir como antes, dentro de um movimento de vanguarda clássico.

LF: Perfeitamente. Mas o ideário das vanguardas históricas do século XX criou uma tradição, e na década de 50 veio dar aqui no Brasil, na Argentina e em outros lugares. E no momento em que se cria uma tradição, os mecanismos não podem mais ser os mesmos. Só que, até os anos 60, quando Ferreira Gullar escreveu *Vanguarda Posta em Questão*, a reflexão sobre as vanguardas não estava completamente feita. Então, o Hélio se manteve como artista de vanguarda, aceitou a palavra, e o conceito continuou significando alguma coisa para ele até o final de 1960. Depois, não mais, porque as condições eram outras. Nos anos 70, isso já não queria dizer muito mais. O sol

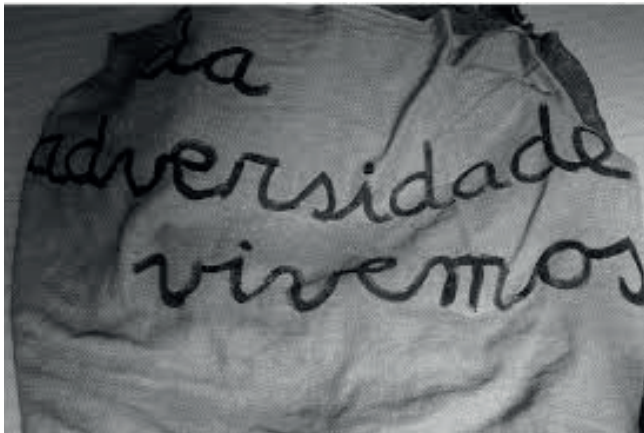
já estava baixando mesmo. Mas eu acho que a questão experimental se manteve muito viva para definir a condição de uma arte que estabelecia confrontos com o mundo institucional.

EF/RC: Você lembrou muito bem, no início, que Tropicalismo foi uma expressão cunhada pela imprensa, mas que os tropicalistas, na área da música, absorveram e usaram esse termo. Eles diziam “nós, os tropicalistas”, como dizem até hoje. O Hélio chegou a se autodenominar tropicalista?

LF: Jamais, porque na verdade o Hélio não simpatizava com a idéia de se ver confundido com aquele movimento ou com qualquer outro. Ele fazia questão de deixar clara a diferença entre a sua linguagem e a visualidade tropicalista, que muitas vezes era uma figuração muito estereotipada de araras, bananas, palmeiras... Ou seja, o contrário da imagética que ele propunha na sua Tropicália, onde havia plantas de verdade, araras de verdade, e não representações de pássaros ou de qualquer outra coisa, o que constituiria uma volta ao figurativismo, à representação. O único movimento de arte a que o Hélio foi inteiramente filiado foi o movimento Neoconcreto, de 1959 a 1960.

EF/RC: Voltando às colaborações, você lembrou dos penetráveis e dos parangolés em que ele homenageou Caetano e Gil, mas houve também contribuições no próprio trabalho deles. Eu me lembrou do cenário da Gal. Fale um pouco disso.

LF: No final de 1968, Caetano usou uma bandeira feita por Hélio onde vinha escrito a frase “Seja marginal seja herói” num espetáculo na boate Sucata, que acabou sendo proibido. Logo depois, veio o AI-5 e a prisão de Caetano e Gil. O Hélio seguiu para Londres exatamente aí, para realizar sua exposição na Whitechapel Gallery, e ficou todo o ano de 1969, voltando só em 1970. O Hélio voltou muito mais importante, porque afinal tinha feito uma grande exposição em Londres, com muita repercussão, e que foi mesmo um marco na carreira dele.



HÉLIO OITICICA, PARANGOLÉ 17, 1967

Então, na volta ao Brasil realizou mais projetos e começou a trabalhar com uma idéia de cenografia que ele chamava de “ambientação”. Foi o que ele fez no *show* da Gal na boate Sucata, na Lagoa, uma ambientação: você entrava por uma área que tinha uma massa muito densa de fios plásticos coloridos, era como um cipoal sensorial que introduzia o espetáculo.

EF/RC: Era um penetrável.

LF: Isso, e lá dentro ele fez umas áreas com uns filós, uns tecidos transparentes, atravessando a platéia, que não gostou nem um pouco e arrancou tudo antes de começar o espetáculo! E a Gal cantava nesse ambiente feito para ela. Em seguida, ele faz a capa do disco *Legal*, um dos primeiros discos dela. Neste mesmo ano, 1970, ele foi para Nova York, e me entregou a maquete do *show Gal Deixa Sangrar*, para o Teatro Opinião, a fim de que eu a executasse. Foi um dos meus primeiros trabalhos profissionais no Rio. A partir daí comeci também a fazer cenografias, ou ambientações, inclusive do *Fa-tal*, com o Waly,

na mesma época da *Navilouca*. A cenografia do espetáculo eram duas sílabas em tamanho gigante da palavra FA-TAL, assim fragmentada, e também outra palavra que ele inventara: VIOLETO.

EF/RC: Essa relação com a nova produção, os novos artistas, ele manteve até ao fim?

LF: O Hélio manteve até o fim. Os processos de inclusão do outro, de colaboração, de parcerias, aconteceram ao longo da sua obra, até ao fim. E com o tempo, intensificou, sofisticou e organizou mais e mais as possibilidades de colaborações com outros artistas, principalmente com os poetas. Este é um tópico pouco explorado, mas, na minha opinião, injustamente, ou de uma maneira negligente, pois acho que o papel da poesia foi enorme, muito importante para o processo de criação do Hélio.

EF/RC: E a relação da *Navilouca* com a poesia concreta?

LF: Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos foram convidados especialíssimos e fizeram trabalhos exclusivos para a revista. Foi Torquato quem pediu poemas para os três. Eles sabiam exatamente que tipo de publicação era, que tipo de grupo estava se articulando. O Haroldo, por exemplo, falou sobre o cinema de Ivan Cardoso, um cineasta de super-oito, iniciante, exatamente o oposto de um cineasta como Glauber Rocha que já era um ícone, um diretor laureado fora do Brasil, e afirmou que “pelo açougue também se chega a Mondrian”. Era uma idéia ousada dita de um modo ousado. A adesão dos concretistas foi muito forte e representou, quero crer, uma interlocução que eles não tinham mais no Rio de Janeiro. Com a ruptura do grupo neoconcreto e com a rejeição que despertaram no mundo acadêmico-literário brasileiro, eles ficaram muito isolados em São Paulo, resistindo e produzindo. E, de fato, quem fez uma declaração de amor à poesia concreta foi a *Navilouca*. Ela fez essa operação muito interessante no ambiente cultural e artístico brasileiro porque aquele



CONTATO DO VIVO/MORTO, BÓLIDE SACO 4, 1966-67

grupo reunido ali estava, de certa forma, resolvendo um problema, um coágulo cultural muito forte, que tinha acontecido quase duas décadas atrás e fora uma ruptura muito séria, um problema que perdura até hoje. O mundo intelectual brasileiro não se recuperou disso, não superou. Isso ainda é grave. Nessa época, os poetas concretos eram execrados no Rio de Janeiro e em São Paulo. E o repertório deles, o mundo que eles sinalizavam, era muito importante para nós do grupo da *Navilouca*. Para nós, a idéia do ideograma chinês, via Pound, e introduzido em língua portuguesa pelas traduções dos poetas concretos era uma coisa notável. Os concretistas com seus poemas e traduções realizaram operações intelectuais de grande qualidade. E a *Navilouca*, como grupo e como projeto editorial, soube querer estar perto deles, quando outros os ignoravam.

EF/RC: Então foi primeiramente o Rio de Janeiro que abraçou a poesia concreta?

LF: Exatamente. Não é que estivesse resolvido o problema. Nós gostávamos de poesia e ponto final. Juntávamos com outro repertório,

outras coisas. É evidente que isso teve um apoio enorme do Hélio. Ele foi, inclusive, muito responsável por esse resgate, porque depois que o movimento neoconcreto rompeu com a poesia concreta, ele se desfez e cada artista seguiu seu caminho. O Hélio encontrou com Haroldo de Campos, em 1967, em Belém do Pará, ambos convidados para um simpósio, e tiveram um encontro muito bom. Esse encontro produziu uma comunicação poética e artística que nunca se desfez entre eles.

EF/RC: Para além de uma inclinação do próprio Hélio, o diálogo intenso entre ele, os poetas e outros artistas poderia ser pensado também como consequência de uma falha da crítica no Brasil como pólo de interlocução?

LF: Talvez. É um pouco difícil afirmar isso, porque... Eu diria que sim, mas o bom senso hoje faz com que a gente tenha que pensar por outras vias para tentar encontrar a resposta para uma coisa tão interessante como essa da relação de um artista com a poesia no seu processo, na sua visualidade. Mas, de fato, o Hélio, a partir de um determinado momento, depois do movimento neoconcreto, passa a escrever e a formular de uma maneira cada vez mais rigorosa o seu trabalho, a teorizar e produzir reflexão crítica sobre seu próprio trabalho... Eu tenho a impressão que ele não deixou muito para a crítica escrever. Inclusive, o panorama crítico da época, dos anos 60... A crítica atuante na imprensa, vamos dizer, era muito maior que hoje. Existiam mais jornais, era um número muito grande...

EF/RC: Havia espaço maior para as artes plásticas nos jornais, e a crítica de jornal era encarada de outro modo.

LF: Hoje há resenhas sobre exposições e não realmente reflexões críticas. Estou querendo dizer que talvez isso se explique pelo fato de o Hélio ter sido tão refinado produtor de reflexão sobre seu próprio trabalho. Talvez ele tenha inibido a crítica da época a escrever sobre o seu trabalho.

EF/RC: Como você vê a crítica posterior?

LF: A crítica posterior também não escreveu muito. Mas agora, no circuito acadêmico, tem havido um grande interesse, e são feitas cada vez mais teses sobre o Hélio Oiticica em cursos de história da arte. Afinal, a sua obra é estudada nos grandes museus do mundo.

EF/RC: Mas vamos pensar no que o Waly fez em relação a estes trabalhos acadêmicos...

LF: Aí, o descompasso entre uma situação e outra é enorme. No caso do Waly, havia uma adesão total, não se questionava ou analisava nada. Ele estava vivenciando, se impregnando daquilo e sendo estimulado por uma obra como a do Oiticica. A crítica, a crítica convencional, ao contrário, tenta não ser passional, não ser inflamada, é toda reticente...

EF/RC: Mas, pegando alguns textos do Hélio, o próprio *Estatuto do Texto Sobre a Arte*, será que eles não criariam um precedente para um outro tipo de crítica, menos científica, como a tradição da História da Arte tenta ser? E, aí, eu diria que seria melhor dissecar menos e tentar vivenciar mais.

LF: Eu, pessoalmente, acho, concordo com você.

EF/RC: E a incorporação da palavra nos objetos construídos pelo Hélio?

LF: Eu acho muito interessante a relação do Hélio com a poesia. Cabe lembrar que o Hélio teve uma formação muito sofisticada, atípica mesmo, desde criança, e eu acho que ele tinha desde muito tempo uma apreciação poética bem consolidada. Mas o fato é que depois do momento neoconcreto, ele fez aquela grande maquete, *Projeto Cães de Caça*, de 1961, que seria um imenso labirinto, uma coisa praticamente utópica, que permaneceu em maquete por ser muito difícil de construir. Lá, ele incorporou o “Poema Enterrado”,

de Ferreira Gullar, e o “Teatro Integral”, do Reinaldo Jardim. Começou, então, uma história com a palavra e com a poesia, uma relação com a poesia que passou a ser estrutural, eu diria. Há um processo que tem a ver com a questão da cor e outras explorações e vertentes dentro do trabalho do Hélio, mas a poesia está sempre lá, nos conceitos que ele inventou e desenvolveu. A palavra *Tropicália* foi inventada por ele! *A Pureza É um Mito* é o nome de outra cabine. É um poema. Vários bólides estão apoiados e integrados com palavras, com poemas. Eu nunca me refiro àquilo como texto, porque acho fundamental chamar a atenção para a participação da poesia. É mais importante falar da “qualidade poema” no trabalho do Hélio do que no “elemento formal texto”.

EF/RC: Você faria uma distinção entre o que seria um texto como “Esquema Geral da Nova Objetividade” e um poema?

LF: Sim, sim. “Da Adversidade Vivemos” é um poema, está dentro de um parangolé, você vai vestir o parangolé e vai ler aquele poema.



HÉLIO OITICICA, PARANGOLÉ 21, 1968

“Incorporo a Revolta” também é outro poema. “Guevaluta Baby” é outro poema, entende? “Seja Marginal, Seja Herói” é um poema. Eu não chamaria de textos. Formalmente são poemas.

EF/RC: Então na obra do Hélio há uma escrita crítica e uma escrita poética?

LF: Sim, você disse muito bem.

EF/RC: O caminho do Hélio foi em direção à materialidade e à corporeidade. No entanto, a palavra parece contrariar, à primeira vista, essa dimensão da matéria. Eu penso então num bólido em que se lê: “Do meu sangue / do meu suor / este amor viverá”. A escrita, ali instalaria uma sugestão poética, portanto, uma dimensão abstrata, subjetiva. Isso contraria o desejo de instaurar experiências sensoriais?

LF: De forma alguma. Acho que, ao contrário, acrescenta, impulsiona, energiza o sensorial. São descobertas, invenções que acontecem, como no exemplo desse bólido que você citou. Há um papel da poesia aí muito evidente, e que vai muito além do que passou a ser chamado interdisciplinaridade de áreas de conhecimento, que é outra coisa. A questão do Hélio era o multissigno.

EF/RC: A forma da escrita, a letra como desenho, parece não ter sido explorada no trabalho do Hélio. Embora haja uma variação de um tipo de letra para outro, parece não ter havido uma pesquisa na direção de uma tipografia mais original ou mais pessoal.

LF: Não diria que acontece completamente assim. A escrita, em muitos parangolés e bólidos, não faz uso de tipologias existentes nem de um grafismo elegante da ordem do desenho industrial. Mas ele, que era um fino desenhista, inventou tipologias em outros poemas. Há alguns deles escritos com uma tipologia muito elegante, até muito clássica, requintada. Na maioria dos parangolés tudo está escrito à mão. “Da Adversidade Vivemos” é uma coisa de caligrafia gestual, bruta...

EF/RC: Eu diria que há uma apropriação do mundo popular...

LF: Pode até ser. Mas o certo é que não há nenhuma preocupação com espaço entre uma letra e outra, ou com o tamanho, ou com o uso de caixa alta e caixa baixa, enfim, as leis gráficas, embora ele também tenha feito isso, como eu disse, coisas graficamente muito bem elaboradas, com tipologias criadas por ele. Em alguns poemas visuais, como “Bangú Manguê”, a tipologia que está ali não tem em catálogo, foi feita por ele, como é o caso também de “Escrerbutó” e “Agripina é Roma-Manhattan”, que são poemas visuais já apoiados em tipologias requintadas graficamente. Ou seja, a forma da escrita, a letra como desenho, foi explorada no trabalho de Hélio de maneira diversificada.

EF/RC: Já ouvi você fazer uma análise muito interessante da relação do Hélio com a cor...

LF: Eu acho que o Hélio, mesmo com todas as variantes de conceitos e explorações, nunca deixou de ser um pintor. Pode parecer paradoxal o que eu estou dizendo, porque pode soar como uma formulação descabida diante dos caminhos da arte contemporânea. Mas eu quero chamar a atenção para o fato de que a questão da cor é uma questão dos pintores. E, mesmo com todas as variações e todos os caminhos que a pintura tomou, e com as formulações que o Hélio fez acerca da ruptura com a pintura, da destruição do quadro, enfim, de tudo isso, eu acho que, se você olha toda a trajetória dele, até as últimas proposições, elas são proposições apoiadas fundamentalmente na cor. É um trabalho de pintor.

EF/RC: Nas obras de muitos artistas, parece haver um caminho em direção ao silêncio. E o Hélio, ao contrário, foi sempre em direção à fala. Ele tinha necessidade de intervir, exteriorizar, por isso tantas palavras, grafismos, poemas...

LF: Sim, havia uma necessidade muito grande de falar, fazer e formular um discurso, uma reflexão, um proposição. Ele próprio estava

sempre falando, sempre refletindo, não parava de formular coisas. Era uma característica dele, uma marca. Talvez isso explique o fato de o Hélio escrever tão bem. Ele sabia pensar e exteriorizar o seu pensamento através de texto ou da fala. A visualidade e a verbalidade estavam sempre juntas, eram modos expressivos complementares. Um exemplo disso é quando ele se apropria de trechos de Gertrude Stein em uma de suas obras, o penetrável “Filtro”, incluindo a voz dela gravada dizendo: “Não consigo me imaginar sem estar falando e pensando ao mesmo tempo”. Ele se identificava muito com esta formulação, com esta fala sobre a simultaneidade.

EF/RC: Nos parangolés, o Hélio chega à dança numa espécie de ponto alto de um processo de desintelectualização. Como conjugar essa vertente com o desejo permanente que há no Hélio de conceitualização e racionalização do trabalho?

LF: Eu acho que só há uma explicação para isso: talvez seja a síntese poética mesmo. No período neoconcreto, o Hélio estava apoiado em uma tradição, na vertente construtivista, nas passagens da cor, na questão da pintura, na relação com o quadro. Mas depois ele enveredou por um caminho completamente singular. Quando ele criou o bólido e o parangolé, estava formulando a partir de um universo individual. Ele foi absolutamente dono de uma coisa nova, pois o bólido não é uma decorrência das *demarches* da escultura moderna. Ele fundou uma ordem dentro do universo da arte. O mesmo se deu com o parangolé. Decorria, daí, eu acho, um certo descompasso com as coisas em volta e uma solidão. Isso explica, talvez, a necessidade tão grande que ele tinha de formular e escrever o tempo todo.

EF/RC: A impressão, acho, que muita gente tem quando vê um penetrável, um parangolé, é a de estar diante de um artista intuitivo. E quando essa mesma pessoa vê os projetos daquilo tudo, constata que havia ali um artista que trabalhava de modo tenso e muito bem

equilibrado entre o impulso, a inspiração e mesmo uma certa loucura, e uma força extremamente racional, rigorosa, construtiva. Você usou a imagem da síntese poética, que me parece interessante aprofundar.

LF: Quando você lê os textos do Hélio, desde os primeiros textos, percebe logo o seu tom intelectual, sério e disciplinado. Quando você diz isso, tem razão, porque o Hélio Oiticica era muito convencional em termos de texto quando ele projetava. As suas idéias não eram nada convencionais, mas a forma do discurso é exatamente igual a de outros escritores. Não é um texto poético. É um texto técnico.

EF/RC: É importante diferenciar esse tipo de texto daquele que você chama de poema.

LF: Exatamente. Se atentarmos para uma das suas obras mais célebres, o bólido em homenagem a Cara de Cavalo, vemos que as palavras do Hélio ali – “Contemplai o seu silêncio heróico / aqui está e aqui ficará / Contemplai o seu silêncio heróico” – são de fato um poema. E ele mesmo dizia ter encontrado inspiração, e, provavelmente coragem, para preparar aquela homenagem, num poema de Milton, “Lycidas”, que é uma homenagem a um amigo marinheiro que morreu no mar. Penso que na obra de Hélio é flagrante a inclinação para a poesia. Não estou querendo elevá-lo à categoria de grande poeta. Quero apontar para a questão fenomenológica, para a presença de uma linguagem em outra, e como ele soube articular isso muito bem.

EF/RC: Dos metaesquemas até os projetos dos Penetráveis, o fazer artesanal foi desaparecendo. E hoje fala-se muito do fim do ateliê, com as novas mídias. Então surge a pergunta: como era o ateliê do Hélio? Para ele, como era o fazer e o ateliê?

LF: É interessante você falar da dissolução do ateliê. Se o Hélio ouvisse uma coisa do tipo “Amanhã vou no seu ateliê”, iria ficar insultado com a associação do espaço onde ele morava com algo tão ligado à idéia do mundo acadêmico da pintura. Seria a mesma coisa que

perguntar a ele se estava pintando muitas telas ultimamente, se o cavalete estava neste ou naquele lugar, por aí assim. Havia uma aversão à palavra, à idéia, sim, mas, no fundo, o lugar de trabalho não deixava de ser ateliê, embora com o encaminhamento para o ambiental, para os penetráveis, os ninhos. Sem dúvida, o sentido público das obras foi avançando e a noção clássica de ateliê já não fazia sentido. Ao mesmo tempo, o espaço em que ele morava era um penetrável, era um ninho. Ou seja, ele transformava o lugar em que vivia num espaço análogo às suas proposições para obras ambientais. Não havia, por exemplo, quase nada utilitário, praticamente só a cadeira dele. A visita ficava em pé mesmo. E o Hélio lá, com sua prancheta cheia de maquetes, esboços, estudos pregados na parede, pilhas de livros, objetos em construção, cheios de anotações de “não toque”, “não chegue perto”... Você sentia que ali tudo estava em andamento.

EF/RC: O Hélio catalogou minuciosamente cada uma das suas realizações, e também classificou a produção de outros artistas em textos como o “Esquema Geral da Nova Objetividade”. Fale um pouco sobre esse aspecto.

LF: Isso aí o Hélio herdou do meio familiar em que foi criado. Do seu avô, José Oiticica, o anarquista e filólogo, mas, principalmente do seu pai, José Oiticica Filho, fotógrafo, pintor e cientista, que era muito metódico e ensinou ao Hélio e aos seus irmãos um sentido de organização, de planificação de idéias e atividades. O Hélio desenvolveu isto a níveis extremados. A existência do seu arquivo é prova evidente do quão obsessivo ele era com classificações, datas, lugares, etc. Já falei outras vezes sobre isto, da maneira como ele soube organizar e colecionar a sua obra, já que praticamente nada vendeu ou doou. O seu arquivo contém toda a intimidade de seu processo criativo e esse seu interesse muito organizado pela obra dos outros artistas é parte de seu pensamento. As colaborações e a importância que deu à interlocução e ao diálogo são praticamente um valor à parte em sua

obra, e podemos dizer que a interlocução foi estrutural na sua obra como um todo.

EF/RC: Diante das polaridades existentes no próprio Hélio e em sua produção, como é cuidar da preservação dessa obra? Quais são os riscos e os limites de institucionalização dessa obra?

LF: Preservar a obra de um artista como o Hélio é seguir os conceitos próprios que ela possui, ou seja, seguir o espírito da própria obra, sem acrescentar interpretações. Feito isto, você tem a obra que ele produziu e deixou. E que deve ser mostrada tal como ele criou. Mostrar o que a obra é. Cada peça possui sua ordem conceitual própria e isto tem sempre que estar claro em exposições e também na difusão da obra através de publicações de textos e imagens. As ordens conceituais da obra de Oiticica possuem uma nomenclatura própria. Basta citar o caso dos bólides e parangolés, por exemplo, onde se tem uma gama de variantes dentro do mesmo conceito que deve ser cuidadosamente observada, senão as sutilezas e variantes de um mesmo conceito não serão percebidas. Quando se apresenta a obra de Oiticica numa exposição, o que menos conta durante a montagem é o olhar formalista. Deve-se primeiro entender sua ordem conceitual e é esta que guia, na maioria das vezes, a questão formal. Quanto à segunda pergunta, sobre a institucionalização da obra de Hélio Oiticica, eu acho uma das coisas mais tolas que andaram levantando contra sua obra ultimamente. E, é preciso dizer, acusação feita apenas no Brasil. É um argumento que não tem razão de ser, pois institucionalizar o acervo de um artista é querê-lo e trabalhar para preservá-lo como patrimônio de uma cultura. Quando um artista ocupa um lugar especial em uma cultura, o que de fato se quer é preservá-lo. Como preservar sem instituir? Que contra-senso seria pensar que a institucionalização de uma obra poderia reduzir ou alterar os seus significados. É um erro gravíssimo não perceber que, como quer que tenha sido a maneira que o Hélio administrou e organizou a sua obra, isso ele o fez pessoalmente, em

vida. E como qualquer artista, qualquer obra, terá que enfrentar sua situação póstuma. A perspectiva póstuma não altera a substância da obra e, uma vez que sejam conhecidos, estudados e respeitados os seus fundamentos, não vejo razão para se falar em contradição conceitual ou formal. Não se pode trabalhar uma obra como a do Hélio sem essa clareza. O contrário seria ocultar sua produção, seu pensamento, sua arte, tornando-a inacessível ao mundo, deteriorando-a fisicamente e cobrindo-a de mistificações. Se ele foi contra museus e instituições, isto era uma posição ideológica necessária para ele enquanto fazia a defesa do seu próprio processo criativo em contraponto com o mundo oficial das artes. É claro que existem algumas situações institucionais hoje que poderíamos dizer que são completamente contrárias a uma arte como a do Hélio, e as pessoas têm todo o direito de se perguntar se Hélio Oiticica participaria dessa ou daquela exposição, evento ou publicação. Mas isto é outra questão.

EF/RC: Como se dá a produção – da decisão de fazer à execução propriamente dita – de uma obra da qual existe apenas um projeto elaborado pelo Hélio?

LF: Isso se aplica principalmente às obras ambientais, aos penetráveis que o Hélio criou. Construir uma dessas obras que o Hélio deixou em maquete, em planta-baixa, com instruções, é uma operação que depende sempre da fidelidade com que se seguem as informações que ele estabeleceu. Há ainda vários penetráveis que não foram construídos, porque são complexos, caros e exigem disponibilidade de espaços públicos. Mas, existindo recursos e condições para construção de qualquer um deles, não vejo dificuldade em se levar adiante qualquer construção.

EF/RC: Como é a produção de réplicas de obras existentes, sobretudo as manuseáveis e penetráveis, e sua incorporação em mostras no Brasil e no exterior?

LF: Todas as réplicas de obras do Hélio foram realizadas pelo Projeto Hélio Oiticica. Eu mesmo já realizei várias delas. Não é uma questão simples e já houve muita controvérsia sobre o assunto. Quero esclarecer que todas as vezes que executamos réplicas estamos atendendo a uma questão conceitual muito importante na obra do Hélio, que é a da participação do espectador na obra de arte. Os parangolés são o exemplo mais crítico desse problema. Se você quer fazer uma apresentação de parangolés, não pode utilizar as peças originais, pois haveria o risco de destruí-las por completo. E o que é o objeto parangolé senão tecidos, plásticos e materiais diversos? A peça original, gasta pelo tempo, não corresponde mais ao momento em que foi feita. Mas a idéia, o princípio e o conceito estão inteiros na confecção da réplica, que segue fielmente o original e que pode demonstrar o que a obra é, tal como foi elaborada pelo Hélio, para ser vestida livremente pelo espectador. É assim que vejo a sobrevivência de obras como os parangolés: através da réplica, lembrando que mesmo o chamado “original” já não possuía a aura do insubstituível que vigorava na antiga idéia sobre o objeto de arte. De qualquer modo, este é um aspecto, às vezes, muito complicado de se lidar, principalmente com instituições que não estão atentas às exigências conceituais de obras de artistas como o Hélio. Mas também não se pode pensar em replicar todo o acervo de suas obras simplesmente porque originalmente ele as construiu para serem manipuladas. É um dilema póstumo que muitas vezes a sua obra enfrenta.

Navilouca

O Almanaque dos
Aqualoucos

Ivan Cardoso

O Torquato Neto veio com a idéia de fazer a Navilouca em 1971. Ele convidou o Waly Salomão para ser o co-editor e me chamou para ser o fotógrafo. Foi outra coisa inesperada, porque eu não tinha experiência quase nenhuma. Já me garantia na fotografia, mas não era profissional, tinha apenas começado a me exercitar. A Navilouca teve grande importância porque reuniu os principais expoentes da vanguarda da época. Segundo o Décio Pignatari, foi a primeira publicação pop-construtivista feita no Brasil. Foi por causa da Navilouca que me aproximei do Luciano Figueiredo e do Óscar Ramos. O Luciano já morava na casa do Óscar, no Cosme Velho, onde foram feitas todas as reuniões editoriais e a programação visual da revista.

Todas as matérias são ilustradas com fotografias. Só não fiz as fotos do Chacal, do Steve Berg, do Caetano Veloso (que não estava no Brasil) e do próprio Torquato. As fotos da Lygia Clark e a do Hélio Oiticica foram feitas pelo Eduardo Clark, filho da Lygia. O resto das fotos todas, incluindo as da capa, eu que fiz. No final, tentava até me esquivar de tirar essas fotos, porque já tinha feito demais. A editora da Navilouca me pagou um viagem a São Paulo, para fotografar os irmãos Campos e o Décio Pignatari. Essa foto ficou famosa porque foi um remake, feito vinte anos depois, de uma foto importante que havia saído na revista Noigandres.

A Ana Araújo, mulher do Torquato, sempre disse, em tom de brincadeira, que a Navilouca era um álbum de figurinhas do Ivan Cardoso.

Como o Torquato convenceu o Lúcio Abreu, dono da Gernasa, a editar a Navilouca é que eu não sei. São coisas misteriosas. Depois o projeto da revista ficou encalhado por um longo período. O Lúcio, que era amigo do Torquato dos tempos do Partidão, foi atropelado e isso degingolou o negócio. O projeto da revista só foi retomado após a morte do Torquato e a Navilouca foi lançada em julho de 1974 – com recursos da Polygram, conseguidos graças a influência do Caetano Veloso.

Impulsionado pela repercussão da Navilouca e da série Quotidianas Kodaks, minha carreira como fotógrafo foi meteórica. Fui do zero ao zênite, num piscar de olhos. Havia me tornado um artista da moda. Logo em seguida a Navilouca, fiz fotos que foram capa de alguns discos importantes: o LP Fatal, álbum duplo ao vivo lançado pela Gal Costa; o primeiro disco do Jorge Mautner; e o Araçá Azul, do Caetano Veloso – que considero um dos meus melhores trabalhos para capa de disco. Também fiz as fotos de capa para o primeiro livro do Waly Salomão (o Me segura que eu vou dar um troço); para a antologia póstuma do Torquato, chamada O últimos dias de Paupéria; e para o livro Xadrez de Estrelas, do Haroldo de Campos.

Além das cinqüenta e quatro fotos minhas que ilustram praticamente toda Navilouca, o Torquato ainda incluiu, na contracapa da revista, a reprodução de um trabalho de artes plásticas que eu fazia. Na época, eu enchia uns pratos com tinta óleo vermelha e esperava secar. Quando a tinta secava, formava uma espécie de nata na superfície. Eu pintava o prato todo de preto e, depois, passava uma gilete para deixar a tinta vermelha escorrer. Era uma coisa que remetia, de certa maneira, ao filme do Buñuel. Apesar de ser uma coisa ligada as artes plásticas, o prato que aparece na contracapa da Navilouca foi feito especialmente para a abertura do Nosferato do Brasil. O Hélio achou aquilo o máximo. Foi uma coisa que também foi respaldada pelos poetas concretos.

A Navilouca também está repleta de anúncios e textos que promovem os meus filmes Super 8. Tem dois textos do Oiticica sobre o Nosferato do Brasil e os cartazes do Nosferato e do Sentença de Deus. Na minha parte tem também duas páginas dedicada aos Ivamps. A revista foi feita sem a menor preocupação com custo. Cada um fazia a sua matéria do tamanho que queria. Na Navilouca, as coisas eram feitas, ao mesmo tempo, com muito e nenhum critério. Para você entrar na revista tinha que ser amigo do Torquato ou do Waly.

Tirei todas as fotos de graça, nem os filmes me pagaram. Aliás, ninguém recebeu nada. Esse era um problema que me assombrou durante muitos anos. Até O Segredo da Múmia não ganhei dinheiro com cinema. Quer dizer, depois da fase do Super 8, inventaram uma lei de obrigatoriedade para o curta-metragem e acabei ganhando algum dinheiro. Mas o ato de filmar, para mim, foi sempre por amor ao cinema, por amor à arte. Nos Super 8 então, todo mundo trabalhava de graça mesmo. As pessoas se sentiam participantes daquele movimento e colaboravam para que aquilo desse certo.



Ivan Cardoso e as Ivamps...

NAVILOUCA
Poética Revista

Isis Rost

NAVILOUCA

*quero encontrar você
o dia amanhecendo
num buteco
tomando média
olhos claros
translúcidos
— você, aqui?
de repente nós dois
e o resto.
a gente vai
andando andando
dando risada
falando bobagem
pisando a paisagem
viagem
de repente
numa esquina
de terno o tempo
vai passar
apertado apressado.
a gente pára o tempo.
diz a ele, calmamente,
como é a felicidade
e vai seguir seguir seguir...*

Chacal

Vazio?

Sem sombra de dúvida, as revistas de invenção da década de 1970 nos oferecem um ótimo campo para a pesquisa, fato marcante em especial nas revistas experimentais, como a Navilouca. Organizada por Torquato Neto em parceria com Waly Sailormoon, a Revista Navilouca (RN) foi planejada entre fins de 1971 e 1972. Porém, só seria impressa dois anos mais tarde, com o lançamento de 100 exemplares, em julho de 1974, quando Waly consegue o apoio de André Midani, executivo da Polygram, e a RN é finalmente impressa e distribuída como brinde de natal a clientes da gravadora e aos chegados. Com projeto gráfico de Óscar Ramos e Luciano Figueiredo e ousada diagramação de Ana Maria, tinha um formato grande, de 36 x 27 cm, com 92 páginas impressas. Navilouca já apresenta na capa a condição de “Edição única”, e hoje é vista como (a) antologia de poetas envoltos na experimentação. Infelizmente o acervo de revistas experimentais continua escasso nas bibliotecas, resumindo-se a alguns exemplares (quando existem) em coleções particulares.

Em determinada época da nossa história, estar à margem significou uma tomada de decisão: a oposição. Surgem o cinema marginal, a literatura marginal, a música e a poesia, todos na margem da margem. Este “excesso de marginalidade” deixa algo em evidência.

*“Imprensa é a última
moda. Quem não pode
mais fazer filmes e quem
perdeu o interesse por
teatro.”*

Torquato, neto

*“Consolem-se os candi-
datos. Os maiores poetas
(escritos) dos anos 70 não
são gente. São revistas
(...). As revistas são a
obra-prima da poesia
brasileira na década que
acabou de passar”.*

Paulo Leminski

Celso Favaretto aponta como as atitudes contraculturais teriam aberto inclusive caminho para as políticas de minorias. Este foi um ponto sempre bastante debatido: as relações de poder e a contracultura. A controvérsia pode ser sintetizada na oposição entre duas posições: considerar as atitudes alternativas do período do “desbunde” como fuga, reação defensiva da violência exercida pelo Estado e, portanto, expressão de alienação, ou ao contrário, destacar seu aspecto crítico e criativo e a utilização da marginalidade e do signo da loucura para combater a racionalidade que o regime autoritário pretendia encarnar. Na orientação da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno aponta a noção de alienação cultural provocada pela indústria cultural. A contracultura é apresentada como a negação deste mercado (mesmo utilizando as ferramentas deste mecanismo) movimentando-se fora do sistema e, portanto, como sinônimo de alternativa à cultura oficial. A pesquisa de Heloísa Buarque de Hollanda foi crucial para reavaliar a noção de “esvaziamento” estabelecido pela repressão da censura e pela indústria cultural, fortalecida com a popularização dos televisores. “Além de Navilouca – seu carro chefe – a sucessão de publicações do pós-tropicalismo, como Pólen (74), Código (75), Corpo Estranho (76) e Muda (77), demonstram sua continuidade como tendência viva na produção de hoje. Note-se que tais publicações se desejam, explicitamente, o oposto da opção pobre e artesanal da produção de mimeógrafo que lhe é contemporânea. (...) Entretanto aqui o experimentalismo vem

‘sujo’ pela marca do vivenciado, pela procura de coerência entre produção intelectual e opção existencial, pelo que chamam de ‘nova sensibilidade.’” (Hollanda, 1981:81)

A fragmentação dos textos e a arte fundida aos novos comportamentos e às tecnologias são comumente apontadas nas pesquisas sobre a época. Certa preocupação com a técnica reduzida pelas óticas da marginalidade ou até mesmo na experiência com entorpecentes. A RN era declaração de princípios estéticos, como também comportamentais, trazendo no título uma referência à *Stultifera Navis* – a nau dos insensatos, que reunia os loucos durante a Idade Média – e no conteúdo temas e referências que começavam a despontar, como as políticas do corpo, o homossexualismo, a poética da vida cotidiana. Durante todo o século XX, as revistas atuaram de maneira profícua na produção do campo literário, constituindo-se como principal veículo das poéticas, ideias e propostas / princípios estéticos dos grupos de artistas e intelectuais, reunidos em torno da revista. Porém, em virtude da promulgação do AI-5, na sexta-feira, 13 de dezembro de 1968, o processo artístico-cultural que vinha se fortalecendo nas décadas anteriores no Brasil foi amplamente dificultado.

Grande parte da intelectualidade da época, como Zuenir Ventura e Luciano Martins reclamam a existência de certo “vazio cultural”, por conta das prisões, o exílio (voluntário ou não) de grande parte dos artistas e intelectuais

e a forte ação da censura. Este duro golpe acaba marcando a época, cujo “vazio” era literalmente sentido por todos os lados. Sob este signo, a década de 1970 já nasce fracassada. Porém, é preciso rever esta afirmação, pois apenas alcança uma parte da realidade. Por outro lado, algo ‘diferenciado’ acontecia, e surgiam novas formas de expressão artística e social, “pondo em destaque as virtudes” da própria invenção. De acordo com Celso Favaretto, estava acontecendo

Uma mudança na representação política, advinda inclusive em decorrência do balanço crítico que começava a ser feito dos ideais, das estratégias e das ilusões políticas claras ou implícitas nos processos artísticos e culturais do período que findava. (Favaretto, 2017, 183.)

Portanto, este suposto esvaziamento estaria preenchido por algo novo e ainda indecifrado: a contracultura. Com dezenas de publicações na imprensa alternativa (Navi-louca, Flor do Mal, Presença, etc.) o desbunde se estabelece como o *modus operandi* de muitas expressões artísticas e intelectuais do momento. Na contracultura a revista se difere, contudo, num aspecto essencial: ela é concebida como obra de arte coletiva, onde a voz do autor individual dá lugar ao coro do grupo, no caso um coro de descontentes, não obstante o caráter recorrentemente efêmero e comportando ao mesmo tempo uma constituição individual e coletiva. Como destaca Favaretto, “a produção artístico-cultural dos anos 1970, longe de um suposto vazio, instaurou um processo extensivo de invenção, que incluía a reelaboração das experi-

ências anteriores, à margem da política oficial de cultura e da indústria cultural.” (Ibid. 184-185.) E ele continua, afirmando como “uma particular e mais expressiva compreensão do que ficou conhecido como contracultura, identificada como nova sensibilidade, vai se propagando, tendo como referência o underground, que postulava o drop out, o cair fora da sociedade, por meio de revistas, jornais, nas músicas e rituais, pretendiam divulgar princípios de uma nova imagem da vida, que induzisse a novos comportamentos.” (Ibid. 190-191.)

Apesar da contracultura não ter surgido em decorrência do autoritarismo, ela teria se potencializado na luta contra uma imposta racionalidade, invocando as figuras do louco e do bandido. O discurso de esvaziamento cultural defendido pela intelectualidade da época pode ter fundamentos mais numa sensação de perda, de pressentir o inevitável fim de um modo de estar no mundo, do que uma ausência de produção cultural de fato. A contracultura traz à tona diversas tensões entre as formas de se fazer resistência frente à ditadura, assim como discute elementos da indústria cultural. Deste modo, o “desbunde” se confunde com a resistência.

Do ponto de vista histórico, a imprensa alternativa surge junto com movimentos de oposição, criados pela esquerda, com propostas editoriais alternativas aos veículos da grande imprensa. Durante o período da ditadura militar, é impossível não apontar o termo “censura” e os danos provocados por esta na imprensa. Influenciando a própria projeção dos acontecimentos, o importante papel da imprensa

na sociedade acaba ultrapassando os limites impostos pela censura. Assim, a imprensa alternativa conquista espaço para informar e denunciar. O impacto da imprensa alternativa como fenômeno social e histórico é indubitável. Torquato Neto começa a organizar a Navilouca em 1971, com o poeta Waly Salomão. Com uma produção gráfica sofisticada, a capa policrômica e plastificada da revista Navilouca mostrava ‘signos da loucura’ como manifestações artísticas, construindo um mosaico composto das imagens dos artistas. Reunindo trabalhos da nata da contracultura artística brasileira, Torquato idealizou a revista reunindo os trabalhos dos principais artistas e agitadores culturais da época, onde temos as contribuições de Torquato Neto, Waly Salomão, Hélio Oiticica, Rogério Duarte, Jorge Salomão, Luciano Figueiredo, Óscar Ramos, Ivan Cardoso, Duda Machado, Sthefen Berg, Luis Otávio Pimentel, Caetano Veloso, Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, Lygia Clark, além de referências a alguns artistas não tão conhecidos na época, como o poeta Chacal e o artista plástico mineiro Colares.

Alguns pontos

* Surgimento do grupo neo-realista carioca e a posterior adesão de artistas neo-concretos estabelecem um movimento quicá nacional: a Nova Objetividade brasileira. Agrega-se a isto o surgimento da pop-art britânica, ‘marcada por um estilo deliberado de ausência de estilo.

* A I Bienal de Paris, onde artistas colocam em questão os conceitos de obra de arte e o papel sócio-cultural do artista.

* OPINIÃO 65: A participação de HO foi determinante para o ideário da vanguarda brasileira da década de 1960. Oriundo da arte neo-concreta carioca, HO elabora uma proposição artística condizente a um espírito do tempo, com a arte conectada-relacionada à vida.

* PARANGOLÉS: o esforço e o “impulso de uma arte de participação relacionada à realidade, transcendendo a preocupação humanista neoconcreta da comunicação do espectador mediante a obra.” Ele não apenas expõe os parangolés, como traz os sambistas da mangueira vestidos com os parangolés. A participação do espectador é o núcleo definidor do parangolé.

* OPINIÃO 66: Lygia Clark traz uma derivação da arte vivencial de HO, propondo a superação da obra pelo corpo. Para ela, “o objeto havia perdido sentido como meio de comunicação e o homem acabou incorporando este objeto em si mesmo como meio de autoconhecimento e de percepção do outro”. Lygia aposta numa arte vivencial, propondo eliminar o papel de mero espectador contemplativo, levando-o a uma experiência de participação direta e integral. Ela caminha em direção a perder “a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Me dissolvo no coletivo.”

Foto Dadá

Articular historicamente coisas passadas não significa reconhecê-las como elas realmente foram. Significa apossar-se de uma recordação como ela relampeja no momento de um perigo.

Walter Benjamin

É possível sair vivo de uma das maiores crises econômicas/sociais/políticas do século XX?

Para os dadaístas, o humor ácido, além da ironia/ousadia era a saída. Os berlinenses foram bem mais politizados e arrojados, desmontando a República de Weimar como uma criança, rindo ao desmontar um brinquedo. Era a ‘arte a serviço da política’, como afirmava Piscator. A arte levada à reflexão. Como Heartfield, cujo ódio ao Nacional-socialismo foi inspiração para as fotomontagens mais ferozes do dadaísmo na Alemanha. No dadaísmo, cada forma nova surge do rompimento com outras. Surgem cadeias de negação, supressão da supressão, e através do ímpeto destrutivo vemos o relampejar da história, implacável destruindo para dar lugar ao novo. Como o dadaísmo em Berlin, a revista *Navilouca* passa por uma gama de atividades, artística, política, jornalística, propagandística.

A fotomontagem como meio artístico dadaísta é inventada durante o ano de 1918. Lá, o dadaísmo é difundido e reforçado através da publicação de diversas revistas. Na realidade, a fotomontagem é contemporânea ao surgimento

da própria fotografia, no ano de 1839, reconhecido como o ano do surgimento da imagem fotográfica, após o francês Louis Daguerre, apoiado nas pesquisas de diversos inventores, patentear o processo de gravação de imagens. O sistema consiste em expor uma placa revestida de ouro e prata em vapores de iodo, formando uma camada de iodeto de prata. Após a exposição à luz, a revelação da foto acontecia quando esta mesma placa banhava-se em vapores de mercúrio, e depois era fixada numa solução de tiossulfato de sódio. Neste ano, o francês Hippolyte Bayard inaugura outro processo: consiste em mergulhar uma folha de papel numa solução de cloreto de sódio, para depois de seca, dar um banho com nitrato de prata, para finalmente expor aos vapores de mercúrio e do iodo.

Neste sistema, os retratos seriam revelados diretamente no positivo, igual àquelas fotos Polaroid. Bayard publica a foto do que seria o seu suicídio, forjada: a primeira fotomontagem da história! Em meados da década de 1910, o grupo dadaísta de Berlim adere os processos de fotomontagem, que é a combinação de imagens de origens diferentes. Em Berlim, é proclamada a morte da arte tradicional, expondo a realidade do caos em que o mundo moderno estava mergulhado. A experiência do choque foi bastante utilizada, daí brota uma nova forma de comunicação, através de imagens, capaz de conferir um novo valor ao que antes era ignorado. Na fotomontagem, a colagem é um processo de construção poética. Não é algo planejado, mas uma contin-

gência, revelada paulatinamente, como a montagem de um mosaico. Navilouca é um trabalho pioneiro, espécie de fotomontagem construtivista, onde imagens são sobrepostas aos textos, incorporando as fotografias às palavras.

Folheando a Navilouca, o leitor é bombardeado pelas ideias centrais das vanguardas. A noção da prática artística como uma proposta contingente especulativa é própria da vanguarda neoconcreta, sugerida por Lygia Clark em ‘Nos somos os propositores’, texto de 1964, justamente o ano da explosão autoritária militar. A idéia de ‘enterrar a obra de arte’ não é nova, já se apresenta no dadaísmo de Berlim e no construtivismo russo, ainda sob o impacto da primeira Guerra Mundial. Aqui já existia o ataque ao status institucional da obra de arte burguesa. A partir daí, é negada toda obra de arte que esteja dissociada da vida prática do homem.

o oco abarrotado?

A passagem dos anos 1960 para 1970 é marcada pelo aprofundamento da ditadura militar. O AI-5 foi um duro golpe dentro do golpe, que não se restringiu às ações políticas e artístico-culturais, mas também sobre as verdades e desejos de transformação social. Este “estancamento” seria percebido como derrota: o “vazio cultural”, expressão cunhada no momento para indicar (e criticar) a incapacidade de produção intelectual e a ausência de produções culturais, inviabilizados pela censura do AI-5.

Especificamente, em 1971 aparece a expressão “vazio cultural”, cunhada por Zuenir Ventura, como resposta aos “impasses da cultura”:

“O desaparecimento da temática, da polêmica e da controvérsia na cultura, a evasão dos nossos melhores cérebros, o êxodo dos artistas, o expurgo nas universidades, a queda na venda de jornais, livros e revistas, a mediocrização da televisão, a emergência de falsos valores estéticos, a hegemonia de uma cultura de massa buscando apenas o consumo fácil.” (Revista Visão, 1971: 52)

Assim, entende-se que esta noção de esvaziamento estaria fundada numa suposta ausência de criatividade artística e da crítica social daqueles tempos. Contudo, anos depois o próprio Zuenir Ventura consideraria o “vazio cultural” como um “vazio cheio”. Citando a manifestação cultural ativa do período, aponta a contracultura como “uma cultura de massa digestiva, comercial, de puro entretenimento. Uma contracultura buscando nos subterrâneos do consumo, mas frequentemente sendo absorvida por este, formas novas de expressão e sobrevivência.” (Gaspari ET AL., 2000: 59-60.)

A contracultura já nasce como um fenômeno de difícil compreensão. Reiterando a noção de “vazio cultural”, Luciano Martins escreve anos depois o ensaio já clássico “A geração AI-5”, onde interpreta a contracultura como as manifestações de agrupamentos de jovens da classe média urbana, de comportamento reativo, apolítico e alienado:

A proposição geral deste ensaio é a de que tais va-

lores, práticas e comportamentos, que são vividos como contraculturais, acabaram por se transformar em virtude dos equívocos sobre os quais se assentavam num anteprojecto de liberação; mais: constituem uma expressão de alienação produzida pelo próprio autoritarismo e, ao mesmo tempo, são também instrumentos de alienação. (Martins, 1979: 74.)

Apesar da importância de tais análises para a compreensão dos impasses daquele instante, existem aberturas capazes de tecer algumas ressalvas acerca de tais posições críticas. Ressaltarei a posição de Celso Favaretto, em recente artigo:

Pode-se ressaltar que, em sua especificidade, a experiência contracultural foi um fenómeno que não pode ser simplesmente caracterizado como “reativo ou como uma “síndrome alienante”, sem relevância para os dispositivos de abertura da cultura brasileira em vista da reconquista das liberdades subtraídas pelo regime militar. Foi, como aliás assinala Luciano Martins, entre outras coisas, “um primeiro instrumento de contestação de um regime (ou de uma ordem social) percebidos como violadores de um valor essencial”. E nem tampouco situar suas “obras” no horizonte de expectativas da produção artística institucionalizada pelo sistema de arte e pelo mercado. (Ibid., 189.)

A contracultura ainda continua ocupando um espaço delimitado e predefinido na história brasileira. Trabalhos acerca desta temática ainda são raros. A cultura alternativa protagoniza apenas algumas linhas de artigos, ou então tra-

balhos isolados, sobre áreas específicas. Porém, como aponta Fred Coelho, “nenhum desses trabalhos tentou dar conta da cultura marginal enquanto um fenómeno amplo, uma movimentação coletiva.” (Coelho, 2010, 18)

Cinemarginal

Na Navilouca, a grande tendência da primeira metade do século encontra-se com a radicalidade destruidora da marginalia brasileira dos anos 1960/1970. A RN incorpora os filmes marginais, evocando o cinema de Júlio Bressane (*A família do barulho*), Rogério Sganzerla (*Sem essa, aranha*), Ivan Cardoso (*Sentença de Deus; Amor e tara e Chuva de Brotos* – este último com participação de um ícone das chanchadas, *Zé Trindade*) além de referências a filmes com o ator Wilson Grey. *E Zé do Caixão*, com *Esta noite encarnarei no teu cadáver*. *E Nightcats*, o filme perdido de Neville D’Almeida e Julio Bressane, filmado em Londres no ano de 1972. O cartaz de *Sentença de Deus*, filme fortíssimo, é de HO. Isto sem citar o *Nosferato no Brasil*, cujo texto de Oiticica, *NOSFERATO*, já é bastante acenado. As cenas do cinema marginal são expostas de forma crua, formando uma espécie de fotomontagem provocante e, ao mesmo tempo, angustiante. A fotomontagem é uma realidade na RN, fato evidenciado no trabalho de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. A montagem das imagens entrelaçadas nas palavras vão tomando

proporções cada vez mais violentas. As fotomontagens são essenciais para fortalecer as palavras, que vão ganhando novo sentido na medida em que se misturam. Ressaltando a importância da imagem, todos os trabalhos têm fotomontagens.

históricos

É possível aplicar o termo poética a todos os ramos da arte, ao estudo do “fazer artístico”. Segundo Roman Jakobson, a função poética não deve se limitar apenas à arte verbal, mas engloba várias linguagens. Na poética, o aspecto sensível da mensagem é predominante, pois carregaria em si significantes para os sentidos, através de certa empatia, provocando significados, ideias e afetos. Estes teriam o poder transformador.

A primeira revista do Brasil “As variedades ou Ensaios de Literatura” (1812), já serve de espaço para a poesia (e todas as experimentações relacionadas a ela). As revistas literárias sempre foram importantes veículos para a difusão de uma poética livre das intenções de lucro. Com a antropofagia, a cultura estrangeira é “digerida” para a fomentação de um repertório propiciador da criação, passando por toda a era modernista e a profícua produção de revistas de cultura / arte / política. As revistas do movimento modernista assumem a tarefa de transmissão cultural, através de discussões estéticas

e aperfeiçoando ideias. Logo, estas revistas possuíam um amplo leque de atividades experimentais. Tais características são semelhantes às encontradas nas revistas de invenção entre as décadas de 50 e 70.

Nos anos concretos, a poética volta a ocupar espaços conhecidos como “revistas”. Tais obras se destacam pela lírica experimental, sendo indubitável a influência da literatura de invenção concreta na juventude da época. Dentro deste novo conceito, surgem poéticas se utilizando de aspectos figurativos, como a imagem sensorial, a tipografia, as cores, a forma do texto, a exploração linguística, etc. Com a NOIGANDRES, inaugura-se um período estético na poesia, onde experimentação e a invenção tinham vez e voz. Foi uma legítima revista de invenção, poesia concreta. Teve cinco números entre 1952 e 1962.

Aspectos visuais foram incorporados no Movimento da Poesia Concreta, onde elementos sonoros e visuais, além dos outros sentidos, foram privilegiados. No início dos anos 70 começam a aparecer poéticas intersemióticas como derivações da poesia concreta, se utilizando da imagem e de outros signos analógicos. A tipografia e a geometria não constituem mais o centro da poética concreta. São poéticas localizadas no terreno da experimentação, buscando na tradição o impulso para a criação de novas formas. O poema ultrapassa a subordinação à palavra, o verso é banido e a página em branco fala. Diversidade de leituras embaladas por cores. É possível afirmar a existência de uma linguagem

totalmente experimental se produzindo desde meados dos anos 1960, com o Poema-código, de Pignatari, ou a Revista Invenção, com cinco volumes entre 1962 e 1967.

Marginais ou não, a voz dos jovens daqueles anos sufocados ansiava expressar toda perplexidade frente os avanços industriais e tecnológicos e o recrudescimento da ditadura militar (1964-1985). Então, tanto o questionamento quanto a exploração das fronteiras poéticas são totalmente expostos. A experimentação é preferência da garotada, dividida entre a produção de algo novo, inédito, e a antiga vontade de descobrir.

A identificação entre a Tropicália e a poesia concreta é imediata e natural, ambas com raízes em Oswald de Andrade.

Anos 70

A geração dos anos 1970 encontra nas revistas a liberdade de criação. Driblando a repressão, diversas vezes com atitudes bem humoradas, remetendo ao dadaísmo, desenvolvem poéticas intersemióticas experimentais, incorporando o design gráfico e o signo das letras e das imagens. Porém, agora as revistas já não possuíam a função de divulgar movimentos e manifestos, diferindo das antecessoras ‘modernistas’ e concretistas. Navilouca se diferencia das revistas literárias, pois possui o caráter mais extensivo e intersemiótico, abrindo

do espaço para as poéticas visuais. É considerada a primeira revista experimental dos anos 70, apontando a vivência entre os poetas concretos e os jovens marginais. A democratização dos meios de produção impulsiona o surgimento da imprensa alternativa, comprometida com o experimental. Após os anos de 1970, as chamadas poéticas visuais invadem a praia da poesia bem comportada! A poiesis da RN tenta ser, neste contexto, um campo de exercício de liberdade e veículo de privilégio da poesia, sem a exclusão de outras formas de expressões artísticas. Uma verdadeira compilação, obra coletiva, onde existe a “renúncia em termos de veiculação de obra própria, individual, em prol da publicação de vários.” A RN consegue oferecer um painel representativo das poéticas intersemióticas e, desta forma, constitui importante fonte de conhecimento. Suas páginas / poemas semeiam ideias e conseguem alcançar as emoções do leitor, onde imagens surpreendentes despertam a curiosidade a respeito das obras nas quais ela se relaciona em diversas poiesis, como a poesia, música, cinema, artes plásticas, design gráfico e moda. Navilouca expressa então uma espécie de fusão entre os artistas subterrâneos e a poesia concreta, abrindo de maneira pragmática espaço para novos experimentos e expõe o papel do artista como curador, possibilitando maior liberdade para manifestações artísticas, com importância crucial no aspecto gráfico. Navilouca registra toda uma poiesis característica daquela época, servindo como espaço para a metalinguagem, onde artistas dialogam com o movimento antropofágico, os

dadaístas, a poesia expressionista alemã, o construtivismo russo, a POP-art, enfim, todas estas experiências podem ser vislumbradas na poética da Navilouca.

Ali, o leitor encontra poemas intersemióticos, fotomontagens, experimentação literária e visual, além de forte influência do cinema marginal. Os trabalhos expostos na revista colaboram com a forma experimental da linguagem gráfica. É possível até imaginar o baita esforço para organizar a diversidade de material dos vários artistas participando da Navilouca. Com vocação para o trânsito em diversos meios, a RN acabou veiculando verdadeiros poemas intersemióticos de vanguarda.

Os poemas passam o máximo de informação, com o mínimo de elementos. O ritmo dos textos, construídos através das similaridades entre os sons e os sentidos, acaba envolvendo o (in) consciente do leitor, criando a nítida sensação de ser arrastado pelas torrentes de imagens. A fotografia é elevada a representante de um recurso fundamental para os artistas conceituais da época, preocupados com uma “arte-ideia”, em detrimento inclusive da arte ‘simplesmente visual’, sendo a “linguagem e a imagem” os principais materiais para a arte conceitual. Diante disto, os artistas buscavam criar reflexões visuais para os observadores, e eram estabelecidas certas dialéticas entre as imagens fotográficas. Na RN, várias vezes o texto comparece apenas no título, caracterizando uma obra conceitual. A função expressiva das imagens a serviço da linguagem.

Naqueles tempos sórdidos, a própria circulação das informações artísticas acabava representando uma espécie de confiança na força subversiva da arte, buscando ao mesmo tempo romper com o mercantilismo, pois ali só importava a circulação das poiesis para o maior número possível de pessoas. Era exigido dos leitores amplo repertório para ter condições de apreciar a RN. Engana-se quem pensa bastar apenas ver ou ler as páginas da Navilouca... Vai sendo criada uma complexidade de significados através de diversos códigos, como a fotografia e até mesmo pinturas, estabelecendo uma dialética entre o figurativo e o abstrato, através de uma síntese harmônica entre múltiplas correntes. Na RN temos a impressão de que todo objeto poético poder ser verbivocovisual, ou seja, a poesia, por mais visual, deve ter uma contrapartida sonora ou verbal, no sentido da fala, da voz, na imagem.

Rigorous Desbunde

Grande sensação do início da década de 70, a RN tinha colaboradores desbundados, porém letrados, parafraseando Ana Cristina César. Como aponta Carlos Alberto Meseder Pereira, “*Corriam os anos 60 e um novo estilo de mobilização e contestação social, bastante diferente da prática política de esquerda tradicional, firmava-se cada vez com mais força, pegando a crítica e o próprio sistema de surpresa, transformando a juventude enquanto grupo, num foco de contestação radical.*” (PEREIRA, 1985, p. 5/6)

Pereira aponta como foi surgindo nas mídias um termo novo: contracultura. Esta encontra na juventude (uma força libertária) a voz para colocar em xeque alguns valores então centrais da nossa ocidentalidade, sobretudo a racionalidade. O termo surge na imprensa norte-americana, ainda nos anos 1960, para tentar nomear a série de experiências / manifestações culturais florescendo em vários países. Além de ser um trabalho de junção dos vários artistas, Navilouca é diferente pela maneira como fez esta junção. Os trabalhos expostos não se resumem a relatar através de imagens e textos explicativos. A impressão que fica é que os artistas viam a RN como um espaço para a arte no formato mais cru. Temos ali trabalhos inéditos, elaborados especialmente para aquela edição. Propostas artísticas diferentes, utilizando linguagens que igualmente se diferem, porém conseguem produzir uma unidade de pensamento num discurso articulado. A RN expressaria uma coletânea de linguagens experimentais, constituindo “um material valioso para a análise do período pós-tropicalista.” (Andrade, 2002: 164.) A relação com uma poiesis que traduza o próprio momento, buscada desde o concretismo.

Vislumbramos um momento marcado pela **d e s c o n t i n u i d a d e**, e isto acabou se refletindo na produção artística da época, demarcada por certa ambiguidade. Podemos perceber esta ambivalência na RN, pois de um lado existe o rigor técnico, a preocupação com o acabamento e a referência aos cânones

consagrados da cultura oficial, e de outro lado, a revista é marco da marginalidade refletida no desbunde, onde a liberdade sexual / comportamental e a experimentação das drogas alcançavam o ápice. De alguma forma, Navilouca consegue repassar certa ambiguidade torquateana, e podemos sentir-intuir uma mescla dos próprios sentidos. Navilouca se difere das outras publicações da imprensa alternativa, geralmente marcadas pelo improvisado e pela precariedade. A RN é elaborada com alto grau técnico e gráfico, mesclando o rigor construtivo ao experimentalismo e às produções viscerais da época. Heloisa Buarque de Holanda foi a primeira a apontar a preocupação da RN com a qualidade técnica:

“Navilouca recolhe também a intelectualidade desgarrada, louca, cuja marginalidade é vivida e definida por conceitos, produzidos pela ordem institucional; seus viajantes estão, portanto, fora, mas ao mesmo tempo dentro do sistema. Essa ambiguidade é evidente no próprio projeto da revista: aos textos marcados pela fragmentação e pela crítica anárquica junta-se o trabalho de Luciano e Oscar num tratamento gráfico dos mais sofisticados, tecnicamente equiparando-se, neste nível, às revistas industriais. Navilouca evidencia a atitude básica pós-tropicalista de mexer, brincar e introduzir elementos de resistência e desorganização nos canais legitimados do sistema. Assim, o fator técnica é preservado, mas, simultaneamente, subvertido. A diagramação, a disposição das fotos, os tipos gráficos, a cor, o papel etc. são manipulados pelas técnicas mais modernas do design, contra a normalização da leitura operada pelas revistas conhecidas no circuito.” (Holanda, 1981: 73 - 74.)

Como aponta a pesquisadora, “o fator e a técnica é preser-

vado, mas simultaneamente, subvertido.” As técnicas utilizadas na RN são as mais modernas da diagramação e do design, sendo apropriados pela marginalidade ‘navalha na mão’ da revista. A utilização de elementos gráficos, misturando o LUXO e o LIXO, o papel, o tamanho, as cores, ou seja, um projeto bastante ousado para os padrões de hoje, avalie para a época. Na RN, o tema da marginalidade é central, seja pelas imagens agressivas, onde poetas são vistos como marginais, transvertidos, com tarjas nos olhos, até mesmo nus, seja por menções à violência e outras subversões (i) morais. Na contracapa, a gilete ocupa o papel protagonista, por concentrar possibilidades significantes da vida criminal. E o sangue, outro elemento ambíguo, pode se prestar tanto ao embelezamento quanto à agressão. O resultado é “Um trabalho de invenção que contempla um campo inter-semiótico, realizando o encontro entre diferentes códigos como o cinema, a poesia e as artes plásticas.” (Andrade, 2002: 168)

“Navilouca evidencia a atividade básica pós tropicalista de mexer, brincar e introduzir elementos de resistência e “desorganização”, nos canais legitimados pelo sistema. (...) a marginalidade é vivida e definida por conceitos produzidos pela ordem institucional, seus viajantes estão, portanto, fora, mas ao mesmo tempo, dentro do sistema.”

Ana Cristina César

Volume Único

Para Torquato, que jamais teve um livro lançado em vida, Navilouca representava um projeto gráfico/poético significativo, onde ele trabalhou bastante, e mesmo publicado quase dois anos após a morte, sob a égide de Waly Sailormoon, o projeto estava basicamente pronto. Ele levou a ‘boneca’ da revista para Teresina na última viagem à terra natal, e ficava constantemente se comunicando com Waly sobre os acertos. Infelizmente a RN não pode ser impressa em 1972, porque fulano de tal se acidentou numa moto, quebrou a perna e isto acabou jogando o projeto imediatamente na gaveta, até Waly resgatá-la, em 1974...

É possível perceber a RN como um projeto de Torquato, cuja principal característica é organizar todas as poiesis artísticas acontecendo simultaneamente, e no mesmo espaço, sendo traduzidas pela poesia, representada por múltiplas propostas. Na intervenção de Torquato, texto e imagem fundem-se enigmaticamente, num típico exemplo das preocupações dele na época, misturando as reflexões sobre o cinema com alguns dos preceitos fundamentais da poesia concreta. Era o início de uma intensa vida artística póstuma. Aqui é importante ressaltar o fato da RN carregar um caráter de tributo post mortem.

Não foi à toa que a RN foi pensada e editada em volume único. Além de burlar/driblar a censura, que barrava as publicações após dois ou três números, como a Flor do Mal,

editada por Carlos Maciel através d'O Pasquim, e teve apenas cinco edições. Luciano Figueiredo lembra “Nós estávamos em plena ditadura, em pleno regime militar. Então, você tinha que mudar de estratégia o tempo todo. No momento que a sua estratégia ficava conhecida, você tinha que mudar. Naquela época, quando a gente começava uma publicação, saía o primeiro, o segundo, e no terceiro já era censurado. O Torquato e o Waly a conceberam como número único. O grupo da poesia concreta de São Paulo aderiu. Era uma turma de peso. Nós executávamos as idéias deles.” (Revista Revestrés, nº 14: 59).

Quando saíam dois, três números, a revista era censurada. Torquato e Waly então bolaram a idéia de um único número. Além de burlar/driblar a censura, não se torna algo padrão, nem se estabelece como tendência artística. Inspirados pelas publicações do Concretismo, como Noigandres e Invenção, bolaram o projeto de uma revista que revelasse a produção poética experimental do Brasil da época, influenciada também pelo movimento Tropicália. Uma revista correndo por dentro e por fora do circuito da poesia-invenção, surgida em meados dos anos 1960, promovendo um “novo equilíbrio entre o visual e o sensorial” no jornalismo alternativo. A edição conta inclusive com a tríade concretista, os padrinhos da poesia marginal desbundada, Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Uma revista de arte? Ou arte em formato de revista? Arte poética e gráfica, a RN explode em cores e

imagens, e o leitor vai sendo bombardeado de estímulos artísticos e intelectuais. Assim como o parangolé, de HO, a RN marca o registro de um momento onde a poesia brasileira formava novos rumos (sendo a poética daquele instante). Edição rara, porém eterna. Embora abarcando outras áreas artísticas, a RN é considerada um marco literário nas publicações literárias. O subtítulo, “almanaque dos aqualoucos”, chama atenção para a diversidade do material escolhido. A RN pode ser observada como resultado de um trabalho de invenção coletiva, realizando o encontro entre diversos códigos, como a poesia concreta, o cinema marginal, as artes plásticas, enfim. Existe uma tendência construtiva fundindo-se a uma estética subjetiva, capaz de captar as impressões / sensações daquele momento, bem como uma espécie de liberdade anárquica, uma anti-arte ambiental, oriunda de rigorosos processos de composição com a proposta de uma participação coletiva planejada, onde “os participantes não ‘criam’, ‘experimentam a criação’, recriando-se ao mesmo tempo como sujeitos.” (Favareto, 2015: 131)

Os ensaios escritos para a revista estão numa linguagem subversiva às normas gramaticais, ausentes os sinais de pontuação, as vírgulas e as próprias palavras estão em desordem, separadas, de modo que o leitor acaba portando a postura de estranhamento, à primeira vista, quiçá incompreensão. É como se fossem textos cifrados, onde é necessária certa “arti-manha” do leitor para traduzi-los.

“Tais recursos revelam a concepção estética assumida pelo grupo e traduzem, no corpo da escrita, o desejo de superar fronteiras ... e apreender globalmente todas as informações e a sua simultaneidade.” (Paulo Andrade, 2002: 169) O poeta Chacal considera que “foi um começo, mas acho que foi o canto dos cisnes das vanguardas.”

EXPERIMENTAR

Assim como os bólides do artista plástico Helio Oiticica, a RN carrega em si um simbolismo evidente, ao encarnar o mito da revolta. É válido dedicar atenção a um texto provocante figurando na RN, chamado Experimentar o Experimental, de Hélio Oiticica. Como o artista explica, não existe “arte experimental”, existe O EXPERIMENTAL. Isto assume a noção de modernidade / vanguarda como também evidencia a transformação radical no campo dos valores e dos conceitos.

É o “comportamento – contexto, que deglute e dissolve a conivência.” H.O. já presume aqui a tendência da arte experimental à estagnação, gradualmente transformada em “oficial” e diluída pelas reações. A única saída seria a crítica permanente. A saturação de determinadas formas e práticas estéticas e literárias era óbvia, sendo necessário o RE-FAZER / RE-INVENTAR.

Além de negar todo sistema de arte oficial, Oiticica rejeita as novidades propostas pelas vanguardas: “Não me

interessam talentos estouvado de querer achar o novo vestido de novo”. A lógica consumista de que o artista precisa produzir o “novo pelo novo” é renegada, e a saída é “o experimental não tem fronteiras pra si mesmo é a metacrítica da ‘produção de obras dos artistas de produção’”. Existe a necessidade de desintegrar os conceitos e entender que o campo aberto de possibilidades “à margem das formas já conhecidas” promove “o consumo sem ser consumido indiferente competição do eu-melhor-do-que-você das artes”. “Experimentar o experimental” é, antes de tudo, crítica violenta à diluição de uma arte nacional. HO chama as diversas tendências artísticas que floresciam àquela época, entre os anos 50/60, de ‘objeto de consumo reacionário para consumo burguês’. Afirma a necessidade de uma obra de arte livre, valorizando as experiências individuais para a resistência à massificação vestida de ‘novo’, e neste instante, incorporado ao sistema de consumo e pelas indústrias de consumo. (Andrade, 2002). O experimental defendido por HO não tem fronteiras, “os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades” então “porque não explorá-los?”

O texto de HO se apóia em alguns artistas conceituais, como John Cage, Yoko Ono, Marshall McLuhan, Gertrude Stein, Décio Pignatari, e sugere ao leitor um espaço aberto às possibilidades, caminhando na margem das formas reconhecidas. De fato, Celso Favaretto mostra como desde o “esquema geral da Nova Objetividade”, HO já buscava desenvolver alguns princípios, na nítida intenção de alterar

as condições de passividade e estagnação respiradas aqui do lado de dentro. A atividade criativa / criadora é incentivada, porém nada que fosse institucionalizado, oficial. Aqui, HO já “insiste na necessidade de se criar uma ‘linguagem própria’, especificamente brasileira, mobilizada pelo ‘sentido de construção’ latente e/ou em desenvolvimento na produção cultural”. (Favaretto, 2015: 158) A “Nova objetividade” de HO volta-se para a “criação de um ‘mundo experimental’, cuja objetividade está fundada na superação da individualidade da produção e das representações que as tornam possíveis”. (Favaretto, 2015: 162)

O EXPERIMENTAL

Oiticica foi um dos nomes mais influentes na RN. Ao longo de treze páginas da revista, suas contribuições formam o germe daquilo que era a Navilouca, com fotografias, textos, fotomontagem, referências ao cinema marginal e super 8, ao artista plástico mineiro Colares, enfim. A influência de HO é total, até porque seu nome figurava com força, uma das principais figuras do experimental na década de 1970: chega a redimensionar a casa, adaptando-a à própria arte. Em busca de misturar a arte à vida, começou a “transformar o lugar onde eu moro, o ideal era esse, morar na própria obra.”(entrevista a Ivan Cardoso – Favaretto, 194). Favaretto afirma que não teria sido por acaso que HO se tornou espécie de mito entre a galera da curtição desbundada e marginal

no Brasil dos anos 70. A proposta de vida atrelada à arte, além da ideia de experimentar o experimental, casava perfeitamente com a contracultura, fermentando desde o início da década de 1970. A atitude contracultural de renovação da vida e a experimentação já estavam implícitas desde os tempos do parangolé. Deste modo, “experimentalismo, marginalidade, anarquismo e gestualidade são elementos da sua poética do instante; a ampliação da consciência e a dilatação dos sentidos, preconizados nas práticas contraculturais, estão no supra-sensorial e no crelazer como ‘necessidades’ para a articulação do experimental a nível comportamental. (Favaretto, 2015: 200)

A partir das experiências em Londres e NY, Oiticica reflete acerca do momento brasileiro, onde a arte experimental caminhava na marginalidade, formulando o conceito de cultura Subterrânea. Aponta que no Brasil as possibilidades de criação – experimentações estariam sufocadas. Desta forma, o experimental realmente significativo só poderia se manifestar de forma subterrânea aqui do lado de dentro do país. Em NY, Oiticica leva ao extremo a marginalidade e o experimental. Como aponta Celso Favaretto, vive um puro estado de invenção, apostando numa espécie de recolhimento criativo, e se virando, trabalhando à noite como tradutor. Não faz nenhuma exposição nesta época, mas escreve intensamente. Inclusive, mantém intensa correspondência com amigos, como Lygia Clark e Torquato Neto. É justamente através deste intercâmbio de mensagens que as contribui-

ções para a revista são repassadas. Oiticica teceu uma obra contínua, um processo de trans-criação vindo desde os meta-esquemas, influenciado na radicalidade do construtivismo e da arte concretista. Os neo-concretos valorizavam a dinâmica visual, onde as cores apresentavam significações existenciais. Esta proposta pode ser observada na RN, traduzindo os pensamentos através das cores e das imagens. Podemos perceber a RN se valendo de cores fortes, como o rosa choque, o azul e o vermelho. Através desta estrutura visual dinâmica, a RN pode ser considerada uma obra de arte, com influências estruturalistas e neo-concretas (?). Uma imagem – ideia culminando numa imagem-objeto (Favaretto, 38). Neste caso, a revista seria o objeto concreto, a imagem final. Um espaço ativo para experiências abertas, ideal das vanguardas.

INVENÇÃO

A RN é a experiência de arte neo-concreta por si? O resultado da imagem-objeto, recheado – lotado de significantes. Fusão da imagem e da linguagem, onde os signos se com/fundem numa espécie de transcendência da obra de arte, e a experimentação é primordial.

“A palavra, o gesto, o corpo, são ‘potenciais significantes’ mediadores da relação do sujeito com o objeto. Mas a ação da linguagem é sempre à distancia, pois o processo de significação só surge na intersecção de significantes, num intervalo.”

A RN funcionaria como este ‘intervalo’, onde as experiências da linguagem e da imagem se fundem e finalmente vem à tona o processo de significação da obra de arte neo-concreta / construtivista. HO embarcava progressivamente num processo de “abolição cada vez maior da estrutura dos significados, até eu chegar ao que considero a invenção pura... só existe o grande mundo da invenção”. (Favaretto, 2015: 47) Entre o visual, o literário e o sensorial, o(s) trabalho(s) de HO na RN aponta(m) justamente o que seria a revista: invenção espontânea. As experiências de HO tornam-se intervenções atívisimas, com a exploração das relações de cor e estrutura pelo corpo, provocando o efeito fundamental de estímulos de novos comportamentos. Navilouca pode ser observada como objeto, concebida com fragmentos de arte (cinema, música, poesia) compostos pela nata da marginalidade artística da época... uma revista de Cri-AÇÃO e invenção, onde ‘não se trata de ficar nas ideias. Não existe ideia separada do objeto, nunca existiu.’

“MANDE UMA FOTO BEM LOUCA”

Na correspondência entre Torquato e HO, a conversa gira em torno de diversos assuntos, dentre eles as diretrizes da RN, à distância. Também trocavam materiais, como revistas, fitas K7 e comentários/dicas, para publicação ou não. O que eles visavam não era o sucesso, mas a ruptura completa. Neste ano fatídico de 1972, enquanto HO desliza

nos subterrâneos Newyorkaises, Torquato ruma direto para o fogo do inferno, tranquilo.

Mas antes de cair fora e encarar o próprio destino, encaminha com obsessão e num esforço tremendo o projeto da Navilouca. Nas quatro cartas (publicadas, do período entre 1971 e 1972) onde eles conversam sobre a revista (três cartas de Torquato e uma de Oiticica), Torquato busca especificar alguns aspectos da estrutura e do processo de produção da revista. Em carta de 10/05/72, Torquato noticia com efervescência os resultados desta busca intuitiva e múltipla, como ator, jornalista, poeta, cineasta, vampiro: e tenho transado tanta coisa ao mesmo tempo que é a maior loucura ... principalmente a Navilouca, que está dando um trabalho doido e ainda nem está na gráfica. Nos seus sonhos, a revista estaria pronta até setembro, mas, tal como um personagem kafkiano, somente consegue vislumbrar pesadelos – jamais verá a revista publicada.

Tanto Ana como Luciano e Óscar programam visualmente a revista sem se preocupar com os custos, privilegiando ao máximo o efeito sensorial / sensual das inter-relações e dos fluxos. Desde a capa, é possível observar as fotos dos tripulantes num jogo de planos encaixados cujo o resultado é espetacular. A sugestão de Torquato para a contracapa é aquele prato sangrando do início do Nosferato. Essa revista vai ficar a coisa mais bonita, mais violenta e mais incrível que você possa imaginar. Deixe com a gente. A Navilouca estava sendo preparada lenta e muito cuidadosamente.

Abaixo o cavalete!

Navilouca seria espécie de resultado de uma batalha que há anos luta na base da afirmação da morte da arte tradicional. No texto de HO, ‘Esquema geral da Nova Objetividade’, vemos a vontade construtiva geral como o motor destas obras. E as proposições coletivas têm ênfase, assim como a tomada de posicionamento, com relação ao caos político-social.

O trabalho de HO na RN poderia ser uma chave para adentrar universo da revista. O texto Experimentar o Experimental é um exemplo de qual era a proposta, ou melhor, o posicionamento de todos ali. HO é o artista que flerta com todas as conexões da RN, incorporando as artes plásticas, o cinema, as imagens e a literatura. É ele o único a transitar por todas estas ‘passagens’. As cartas entre HO e Torquato reforçam esta ideia, e fica claro a relevância entre os diálogos de ambos e a RN, fruto desta intensa amizade. A participação de HO foi “o elemento de ligação, traço de união entre duas gerações, e com isso se tornara o mais importante teórico e artista de todo o processo de vanguarda dos anos 60.” Já no início dos anos 60, a busca pela figuração onde o essencial já não é mais a representação do objeto, porém os signos – alguns valores psicológicos atribuídos à imagem, com uma pós-tuma crítica frente ao mundo. Existe uma reflexão acerca dos trabalhos daquela geração, como a liberdade técnica

e a resolução dos trabalhos, sem preocupações estilísticas convencionais e aspectos agressivos de crítica social. A descrença na pintura abstrata, já saturada, é ressaltada. Diversos contatos com a Escola de Paris e a vanguarda argentina foram cruciais para o encaminhamento das poéticas do RJ, principalmente os jovens.

Urgência de integração entre a obra e o público.

O conceito de Nova Objetividade fora introduzido por HO, que fundamenta a proposta de rompimento dos limites artísticos, trazendo a arte para o campo vivencial. De espectador passivo – agente experimentador – o próprio público passa a ser também o criador de parte da obra de arte. Envolvendo todas as escalas sensoriais passíveis de se apreender, ao mesmo tempo onde pesquisavam as raízes subjetivas de um comportamento existencial coletivo ou individual. A possibilidade de experimentar a criação, de modo vivencial, é oferecida por HO. O papel da arte como modificadora do indivíduo e do próprio entorno sócio-político é de modificadora da realidade. Esta agrupagem de diversas linguagens nas realizações artísticas não era novidade na Navilouca. Desde a Nova Objetividade Brasileira, exposição ocorrida em 1967, já existia esta “vontade construtiva geral, deglutindo através de vários artistas o problema com o objeto, através de formulações do conceito de anti-arte. HO enfatiza este caráter somatório, de convergência do processo,

que absorve contribuições de várias manifestações enquanto ideias e produções artísticas, inclusive daquelas que não aderiram à nova objetividade. HO disse certa vez que as obras dele não eram fogos de artifício, que tinham aquele brilho, mas depois se apagavam.

O sentido teórico da revista pode ser mais bem compreendido através de alguns trabalhos ali. A proximidade entre Torquato e HO era forte, os dois foram juntos para o exílio na viagem de 1968 para Londres. Aparentemente ocorreu um desentendimento breve entre os dois, e Torquato foi com Ana para Paris. Mas no retorno ao Brasil, mantém intensa correspondência com HO, já residente de Manhattan. É através destas cartas que eles conversam, e trocam diversos materiais, dentre eles os trabalhos de HO na Flor do Mal, Presença e Navilouca. HO acaba tendo vários trabalhos reservados para a Navilouca, somando 13 páginas da revista. Dois destes textos são “experimentar o experimental” e “NOSFERATO”. O primeiro busca enfatizar o caráter experimental nas artes, desconstruindo os conceitos de pintura e escultura. O segundo trata-se de cinema, em especial o filme em S-8 de Ivan, Nosferato no Brasil. Coloca o cinema numa das frentes de luta pela produção independente e a linguagem experimental. O cinema marginal ocupa com certo destaque as páginas da revista.

No texto de HO, a relação entre a poesia concreta, o movimento construtivo nas artes plásticas e produção emergente alternativa ou contratual, é evidente, porém não com

um sentido definidor, mas sim experimental, valorizando o trabalho, a invenção, a cine-poesia. É importante observar, embora evoque a arte/poesia neo-concreta, a RN não é uma publicação da poesia concreta. O ecletismo ali disposto coloca lado a lado o sentido rigoroso do trabalho às mais diversas sugestões de experiências, sejam subjetivas escrachadas ou somente irônicas.

O experimentalismo surge no meio das propostas neoconcretas, em busca de explorar na arte um novo ambiente expressivo e perceptivo. Priorizando a arte como um processo contínuo de estudos entre o corpo, o artista, o espectador e a obra. Para isso, HO acredita que a ação artística deriva das experiências vividas. Era inaugurada proposta de uma nova linguagem, nas artes plásticas, cinema, design gráfico, literatura, expandindo-as para um diálogo entre o espaço físico e o subjetivo do participante. Experimental designa a busca por liberdade para utilizar diversos materiais de múltiplas formas como artifício artístico, usando novas mídias e novas propostas como “caminho sensorial”, onde é o corpo a força matriz. A obra é resultado da vivência do espectador e do artista, desviando assim o caráter da arte como meramente visual – para o domínio do experimental. Este movimento experimental se relaciona tanto à aprendizagem quanto ao ‘campo infinito de possibilidades’.

A ênfase de HO nos textos está em não categorizar o “fazer experimental” enquanto ARTE, pois desta forma iria impossibilitar a criação de limites. Tal ‘abertura’ acaba

tornando possível outros modos de atuação, como os espaços urbanos, através de performances, fotografias, vídeos, estabelecendo-se como um novo espaço de ação.

É aqui, no início dos anos 70, que surge a ‘escrita-invenção’ de HO, com expressões tipo “crelazer”, “apocalipopótese” (1969), “babylonests” (1973), orgamurbana, entre outros, além do uso (ou da falta) dos sinais de pontuação, como : (dois pontos), estabelecendo nos escritos um universo de perspectivas intermitentes na leitura. No laboratório experimental de Oiticica, a exploração dos limites oferecidos pela arte é alcançada, buscando romper os contornos entre a obra e os espectadores.

No texto “experimentalizar o experimental”, HO aborda a crise da memória. Afirma que “assumiu o experimental” desde 59, e define o que este fato significa para ele. Colocou a própria obra em cheque. Parte para uma crítica da pintura como “objeto de consumo da burguesia” para estabelecer um patamar crítico contra a ‘produção de obras’ para museus e mundanos, e aposta que enquanto houver pintura burguesa, ostentável, não há chance para existir o experimental. Isto porque o Brasil não conserva as próprias memórias. Apenas a memória seria o trampolim e o ponto de apoio à experimentação, sem “confundir reviver com retomar (...) o experimental pode retomar nunca reviver”. Como resultado, o experimental é livre, pois nunca se repete. Faz uma colagem das definições do experimental para vários autores (Décio Pignatari, Yoko Ono, Jhon Cage, Gertrude Stein, ...)

para concluir: o experimental NÃO É arte experimental. É VIVER o experimental. John Cage afirma “(...) a palavra experimental é apropriada não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido. O que foi determinado?” É possível alcançar novos valores através da experimentação, atingindo novas leituras. Como disse Yoko Ono, não é criar, porque “criar não é tarefa do artista: sua tarefa é de mudar o valor das coisas”. Este valor das coisas é diluído no cotidiano. Mas a fuga está a alcance: “os fios soltos do experimental são energias q brotam para um número aberto de possibilidades no brasil há fios soltos num campo de possibilidades: por que não explorá-los”

Foucault e Benjamin

Michel Foucault foi considerado um dos principais mentores da revolução cultural. Sua teoria concebe as instituições como espaços responsáveis por criar mecanismos que permitem o exercício do poder e a dominação dos corpos. Não é exagero indicar a impossibilidade de tecer qualquer comentário acerca das relações de poder na contemporaneidade, sem remeter aos anos de 1968-1974. Neste momento, Foucault reflete acerca das relações de poder na contemporaneidade, onde é possível traçar um diálogo com

a contracultura, que sutilmente teria transformado a maneira de se fazer política, ampliando as possibilidades. A contracultura encontra neste ponto de vista a base de seus comportamentos, resistindo contra a opressão, que “no fundo, é política”, como analisa Foucault.

Revistas como a Navilouca proporcionaram aos leitores da época uma vivência contracultural, através de experiências sociais e estéticas. Neste sentido, configuram um espaço chamado por Foucault de “heterotópico”, para denominar algo sobreposto à utopia: são espaços ou objetos que, através da materialidade, proporcionam outras ordens de experiências, ou como diz Foucault em “As palavras e as coisas”, outros lugares, uma espécie de alegoria realizada, na qual os espaços de determinada cultura podem ser encontrados. A RN cumpre tal papel, pois num momento de repressão, consegue fazer vislumbrar toda uma experiência humana diferenciada. Como Foucault indica, o leitor destas revistas depara-se com um espelho da própria realidade, porém invertida. A produção das experiências de loucura na contracultura marginal extraídas na RN é considerada além da estética, no sentido alegórico. O caráter alegórico e transgressor da revista Navilouca é reforçado quando anuncia simultaneamente o que se vê e o que precisa ser decifrado. Não por acaso, a reflexão levantada por Foucault nesta mesma época situa a cultura (literatura) como espaços de experiências radicais em busca do limite da linguagem. Walter Benjamin percebe a arte como ruptura, apontando a alegoria

como recurso para a crítica e compreensão da obra de arte na modernidade, cabendo ao pesquisador desvendar os significados implícitos em forma de alegoria na obra. Nos escritos, Benjamin revela a vontade de decifrar o sentido da cultura como guardiã das mais valorosas utopias históricas.

Ao discutir o esgotamento dos modelos literários, Benjamin critica as técnicas prontas de reprodução da obra de arte e as formas impostas pela modernidade. Em “As afinidades eletivas”, Benjamin fala pela primeira vez sobre a “estética da ruptura”. Este ensaio, publicado em 1922, já aponta a faísca da transformação que ultrapassa o momento histórico: a noção de ruptura. Para Benjamin, a arte e a crítica têm o papel de violência: a violência do corte, da ruptura combustiva. A própria verdade seria então alcançada nestes momentos de ruptura.

Benjamin analisou o fenômeno do declínio da experiência autêntica, apontando os efeitos da escrita, da imprensa e da indústria cultural. O resultado deste processo de instauração da modernidade foi a entronização de uma percepção fragmentária, contracultural e descontínua. As pesquisas indicam a contracultura apropriando-se das imagens da loucura e do consumo das drogas numa versão radical da crítica ao consumismo exacerbado, furtando-se de “servir ao sistema”, e rompendo com as normas estabelecidas. Assim como a contracultura, o lugar social da loucura é certamente situado à margem da sociedade, daí a apropriação desta na cultura alternativa.

Através da leitura das publicações, em especial a RN, é evidente o propósito de ser desviante de tudo aquilo soando como oficial. Para Fred Coelho, a cultura alternativa deve ser observada como “uma movimentação cultural ampla e influente, em diversos níveis, e não apenas como extensão de outros eventos ocorridos.” (Ibid. p.19)

Apesar dos epítálios

* A cultura marginal continua como uma referência histórica quase esquecida, porém ainda é produção pulsante e autônoma, que resistiu em um ambiente silenciado pelo autoritarismo. Na ditadura, jovens como Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Torquato Neto, incorporando o papel de marginal, absorvem as criações na fronteira entre a arte e a experiência, estética e pessoal, e estreitam os limites entre a vida e a arte. Portanto, a RN pode ser considerada forte representação da contracultura no Brasil, marcando ao mesmo tempo seu epítáfio, em 1974.

* O mosaico artístico ali composto une o concretismo, o tropicalismo e a contracultura enquanto expressões maiores da experimentação estética, da transgressão da linguagem e da crítica cultural durante a ditadura.

* Até onde é possível compreender, é falso acusar de ‘vazio’ o período onde a ditadura promove o embrutecimento. Em contrapartida, à censura e agressões cometidas pelos desvarios autoritários dos generais, surge uma arte / cultura de

invenção do lado de dentro, disposta a reunir a criatividade e a arte na própria vida, numa fusão entre a criatura e a criação. * Este suposto 'vazio cultural', esboçado por alguns intelectuais na virada da década de 70, é falso, pois seria um 'vazio preenchido' justamente pela contracultura. Portanto, após a discussão proposta, é relevante o fato da RN ser crucial para a compreensão dos anos de chumbo.

* É interessante como comentamos apenas um dos trabalhos de HO na RN, tamanha é a completude deste 'bólido intersemiótico incrível', que poderia aceitar leituras em diversos campos, como design, moda e arte.

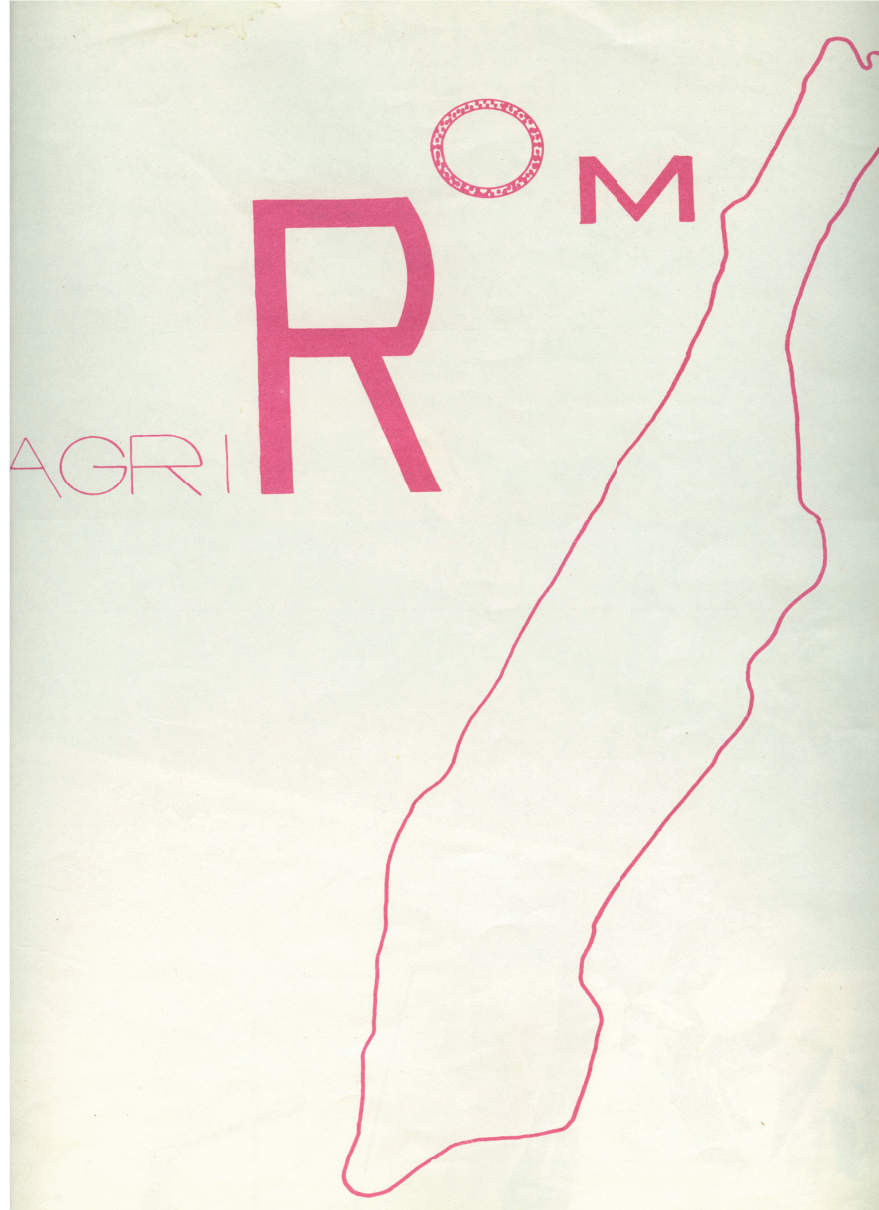
* É, portanto de suma importância voltar o nosso olhar para as 'revistas de invenção' da década de 70, em especial a RN, que embora sempre apontada como fundamental para a compreensão das revistas marginais e do período, tem a visibilidade embotada, até hoje jamais encarada de frente.

* Este projeto de fazer a revista atendia também aos apelos de apoiar criativamente e emocionalmente os amigos, reconhecendo e louvando no outro a própria marginalidade.

* Navilouca transporta nas páginas uma espécie de espelho oscilante entre a intimidade e a extroversão, entre o individual e o coletivo, caracterizando as tempestades que enfrentamos colocar.

* Naquele instante, o sufoco era total e a publicação algo ainda distante, pois as edições subversivas eram banidas. Apesar dos epitáfios, a palavra de ordem continua sendo explodir com a linguagem, destruir ela.

Trabalho de Hélio Oiticica
na Navilouca



Torquato neto
e a Navilouca:
projetos estéticos

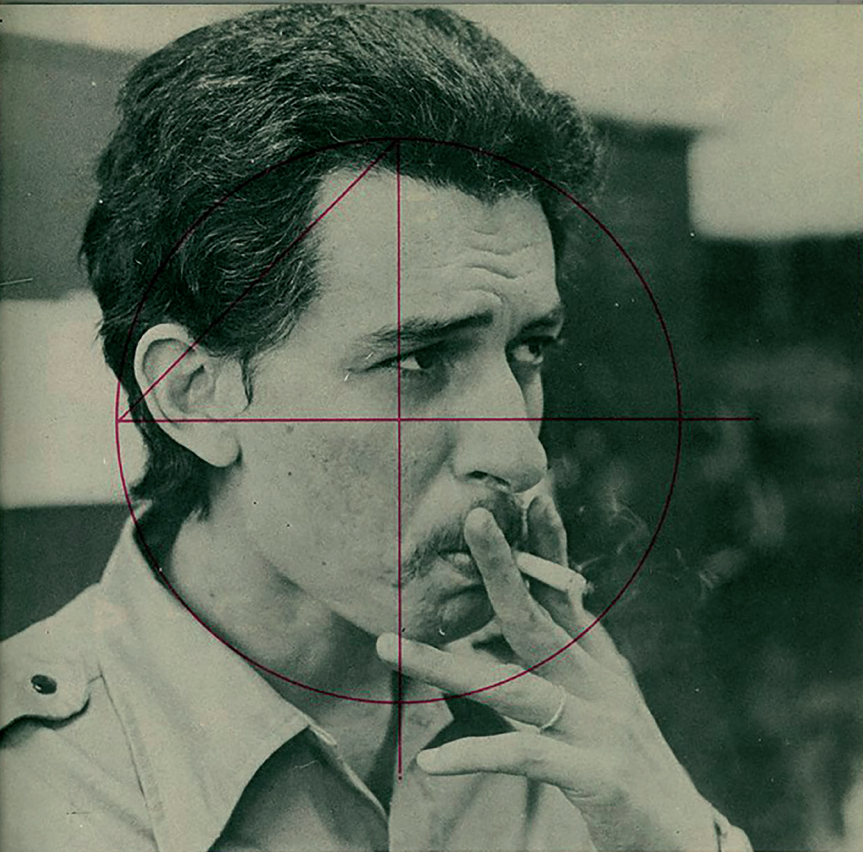
Patrícia Rodrigues Alves Lage

Torquato Neto e Wally Salomão – ou “Sailormoon” como assinava – pensaram e conceberam o que foi uma das sensações do início dos anos 70 na arte impressa experimental no Brasil: a revista de volume único Navilouca, o último projeto em que Torquato Neto participou ativamente. O então “Almanaque dos Aqualoucos”, valioso material pós-tropicalismo, foi criado em 1972 e publicado em 1974. Nome de música do compositor carioca Pedro Luís, gravada junto ao grupo A Parede, não foi escolhido por acaso – como nada é por acaso vindo de seus mentores. Navilouca remete também à Stultífera Navis, a nau que recolhia os loucos e desgarrados na Idade Média e os levava para fora do convívio social. Parafraseando Ana Cristina César, os colaboradores da Navilouca eram os “desbundados mas letrados” da década de 60, a chamada contracultura brasileira que Carlos Alberto Messeder Pereira explica: *Corriam os anos 60 e um novo estilo de mobilização e contestação social, bastante diferente da prática política de esquerda tradicional, firmava-se cada vez com maior força, pegando a crítica e o próprio Sistema de surpresa e transformando a juventude, enquanto grupo, num novo foco de contestação radical. (...) Aos poucos, os meios de comunicação de massa começavam a veicular um termo novo: contracultura. (...) Começava a se delinear, assim, os contornos de um movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e um ideário que colocavam em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade veiculada e privilegiada por esta mesma cultura.*

O termo “contracultura” surgiu na imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa e também na América Latina, embora com menor intensidade e repercussão. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades ocidentais. Entende-se a contracultura como, primeiro, um fenômeno histórico dos anos 60 e, segundo, como uma postura contrária à convencional. Diante disso, se entendemos a cultura como um produto cujo modelo é a Arte, a contracultura é a cultura marginal. Reunindo trabalhos de Augusto e Haroldo de Campos, Rogério Duarte, Décio Pignatari, Duda Machado, Hélio Oiticica, Jorge Salomão, Stephen Berg, Luiz Otávio Pimentel, Chacal, Luciano Figueiredo, Oscar Ramos, Ivan Cardoso, Lygia Clark, Caetano Veloso, do próprio Torquato Neto e Waly Salomão, a Navilouca é esta embarcação de portas abertas às manifestações e trocas artísticas e marginais de diversas áreas destes “loucos e desgarrados” da sociedade brasileira em plena ditadura militar. O projeto da revista é uma reunião de fragmentos e contraposições de discursos de diferentes linguagens artísticas:

Navilouca evidencia a atitude básica pós tropicalista de mexer, brincar e introduzir elementos de resistências e desorganização nos canais legitimados do sistema. Assim, o fator técnica é preservado, mas, simultaneamente subvertido. A diagramação, a manipulação de fotos, os tipos gráficos, a cor, o papel, etc. são manipulados pelas técnicas mais modernas do design, contra a normalização da leitura operada pelas revistas conhecidas no circuito. (...) a marginalidade é vivida e definida por conceitos produzidos pela ordem institucional, seus viajantes estão, portanto, fora, mas ao mesmo tempo, dentro do sistema. (Ana Cristina Cesar)

O que tinham em comum, o que queriam era defender as diferenças, a arte livre, livre também da polaridade que dominava o ambiente artístico, no qual era colocada de um lado, a arte “social”, para o “povo”, ligada às “raízes” e, de outro, a arte de pouquíssimo rigor formal dos artistas desbundados – que “ficavam só na queimação de fumo o dia inteiro”, como declarou Torquato Neto nas correspondências com Hélio Oiticica. O rigor formal e alto nível de acabamento da revista representam uma oposição à opção artesanal da produção de mimeógrafo daquele momento, e parte da poesia marginal que seguiria adiante, assim como a valorização das linguagens industriais, dos aspectos gráficos e visuais significam um apreço pela informação teórica e cultural do concretismo. Daí entende-se a presença dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, representantes da vanguarda concretista, referência formal que muito influenciava – até mesmo usado como padrão estético – o trabalho de grande



TORQUATO NETO

parte daqueles artistas, como Hélio, Lígia, Torquato. Porém, a Stultífera Navis brasileira dos anos 70 não pretendia ser uma publicação em favor da continuidade da poesia concreta, assim como não se resumia num agrupamento de textos tropicalistas. Primeiro, a intenção era o diálogo entre as diferentes manifestações, linguagens, experimentalismos da arte dos anos 60 que sinalizavam a virada para os anos 70. Funde-se assim a arte aos novos comportamentos e à tecnologia. Segundo Maria Lucia de Barros Camargo: *“Ao longo do século XX, as revistas literárias e culturais atuaram como forma de organização do campo literário, constituindo-se no veículo privilegiado da produção poética e, especialmente, das idéias e princípios estéticos de grupos que se articulavam, freqüentemente, em torno da própria revista.”* (CAMARGO, 2001, p. 29)

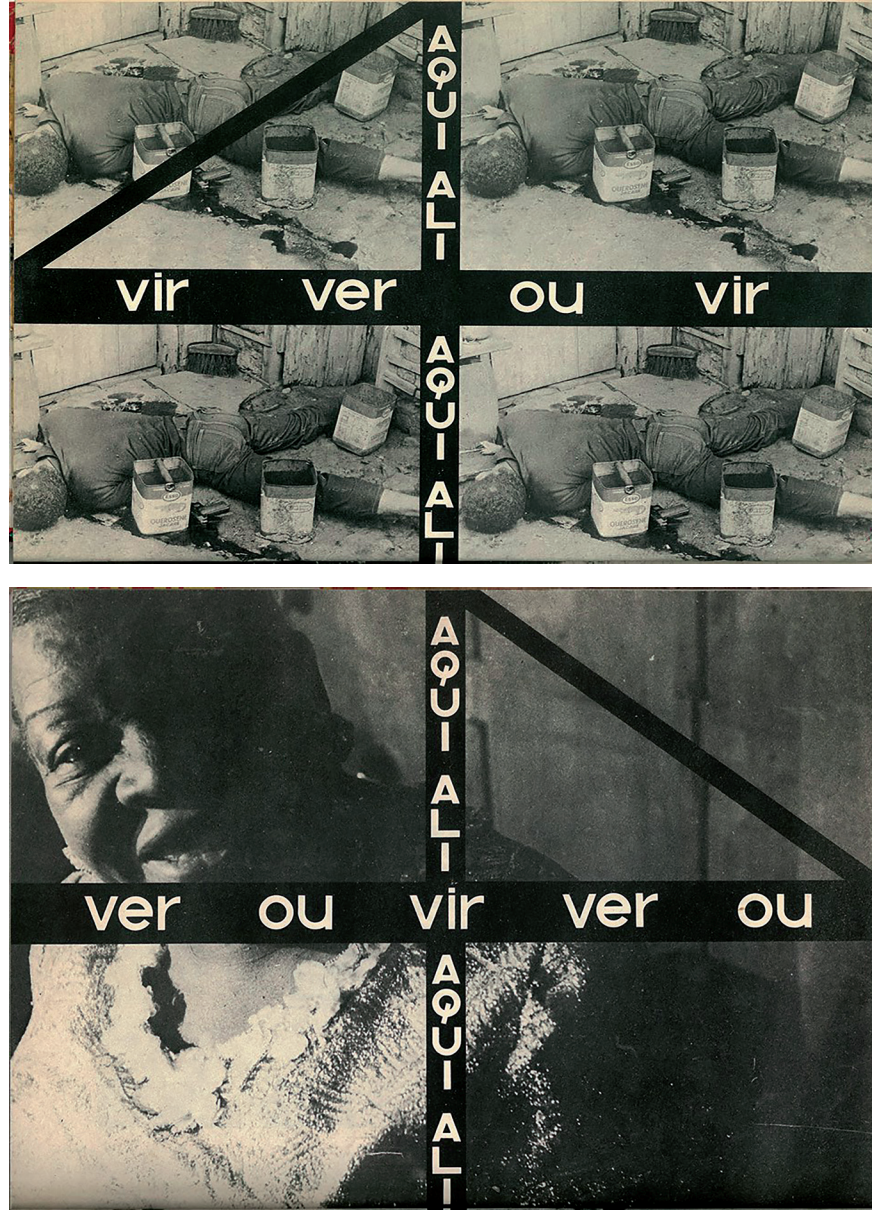
Sobretudo no caso de Torquato Neto, que jamais teve em vida algum livro publicado com conteúdo que representasse sua obra poética, mesmo porque esta nunca foi sua aparente preocupação, a Navilouca representou o único projeto gráfico e poético de sua autoria, e mesmo assim, publicada quase dois anos depois de seu suicídio.

Observando e analisando os elementos estéticos da produção desse período, como fez Heloisa Buarque de Holanda (1981), compreende-se que a preocupação com a qualidade técnica das obras e a valorização da teoria casam-se com a sedução pela marginalidade urbana, pela liberação erótica, ou com a experiência das drogas e a festa dionisíaca. Sobretudo a fragmentação dos textos marca a produção

cultural e a experiência de vida da geração de artistas que viveram a revolução musical do tropicalismo, permanecendo resistente em tempos de AI-5. A loucura e a tensão vida/morte perpassam os textos e as imagens da revista. Na capa, a foto de Torquato Neto no sanatório de Meduna, em Teresina, Piauí, anuncia os temas que estão presentes nos ensaios, nas imagens e nos poemas. Continua assim a participação de Torquato Neto, não só como comandante, mas como mais um “aqualouco” embarcando na Navilouca – apresenta uma obra cuja estética híbrida revela uma poesia enlaçada pelo concretismo e fotografias. O projeto estético de toda revista é também o projeto estético de Torquato Neto enquanto poeta contribuidor: “resultado de um trabalho de invenção que contempla um campo intersemiótico, realizando o encontro entre diferentes códigos como o cinema, a poesia e as artes plásticas”, como define Paulo Andrade (2002, p. 168).

Os trabalhos de cada artista tinham a sua autoria sinalizada na página inicial de cada seqüência. Os trabalhos de Torquato Neto são sinalizados “aqualouco” a ser carregado para dentro da Navilouca – como se o indicasse ao alvo: é a vez da obra de Torquato Neto estar na mira do leitor.

Obviamente, percebemos o espelhamento no trabalho através da disposição da circunferência e das linhas retas – as mesmas presentes na figura 1. Na figura 2, no trabalho artístico em si, há uma mistura de texto, imagem e desenho que vai além de um poema concreto. O espelhamento vem nos trazer a idéia de uma circunstância única, sem saída e



sentida em todo lugar (como retratam as fotos dos poemas), tanto na arte (fig.2) quanto na vida real (fig. 1). Embora a fotografia seja também uma manifestação artística, assim usada no trabalho acima, ela é o veículo de representação do real. A arte e a vida casam-se e diluem-se em e para Torquato Neto.

No campo do significado, constatamos que o que está na mira dos alvos inscritos na figura 2 é a violência urbana. A primeira parte traz a mesma imagem quatro vezes exposta – lado a lado e acima e abaixo –, repetição esta que traduz a expressão “aqui ali” registrada na linha vertical que cruza todo poema. O mesmo corpo estendido no chão, em meio a sangue escorrido e latas vazias, está por toda parte assim como a violência que assola a sociedade moderna. Não é apenas o corpo da imagem a vítima desta violência, mas também o leitor que mira e é mira, como o próprio Torquato que vive “tranquilamente todas as horas do fim” na figura 1. Está aí para que todos venham e vejam – idéia sugerida pela inscrição “ver ou vir” na linha horizontal cruzando o poema. A segunda parte do poema traz a imagem de uma senhora sorridente que ocupa todo o espaço, não se repetindo, porém, sob as mesmas linhas cruzadas e os mesmos escritos – “aqui ali / ver ou vir”. Embora a imagem traduza o contrário do retrato exposto na primeira parte do poema – um homem assassinado –, não está livre da condição de alvo. É possível, então, constatar que todas as realidades estão na mira não só do leitor, mas da sociedade e do sistema que Torquato denuncia e ao qual tenta resistir. Ao colocar-se também na

mira do sistema, o poeta reafirma a sua posição de resistente, reforçando ainda mais o motivo pelo qual é alvo. Além dessas considerações, vale observar a temática da morte (outras vezes usada) presente nesse texto por meio da imagem de uma cruz que se sustenta pelas retas cruzadas. Sabemos que a cruz é o sinal de morte constatada. Sendo assim, as personagens atuantes nos poemas (fig. 1 e fig. 2) não somente são alvos do sistema, mas são vítimas fatais, por resistir ou não a ele. Os poemas servem como jazigos que guardam a sociedade e nos aguardam, visto que a morte é, ao contrário de saída, mais uma prisão de todos nós. Não só os artistas “aqualoucos” são tripulantes da Stultífera Navis; com esses poemas, todos nós estamos nessa embarcação como objetos de um projeto estético no qual compomos e também vivenciamos as peculiaridades da sua linguagem poética.

O próximo trabalho é um típico poema concreto e ainda metalingüístico. Com letras grandes, unidas e envolvidas por um retângulo, o conteúdo das palavras sugere a apresentação inicial com a leitura linear das primeiras palavras, mas o processo se interrompe antes do fim. A partir do que podemos chamar de quarto verso, as letras deixam de compor sentido, enquanto formadoras de palavra, e este deve se compor pela junção delas, como se o quebra-cabeça lingüístico e poético não estivesse terminado por Torquato Neto e dependesse de nossa “manha” para terminá-lo. O poeta “mãe das artes” se configura no leitor, o responsável por decifrar o sentido já iniciado no poema, tornando-se assim

também poeta. A arte ocupa esse papel de criação obrigatoriamente nascida de óticas posicionadas em todo e qualquer ângulo.



O “poeta mãe das artes” é aquele que reúne todas as artes em um trabalho e o chama de poesia. No anterior (fig. 2), Torquato Neto realiza exatamente esta sentença defendida em seu poema seguinte (fig. 3). O poeta (re)cria todas as artes pelo viés da poesia; usa recursos concretos, imagéticos, plásticos. Os trabalhos de Torquato Neto, publicados em Navilouca, produzem uma espécie de microcosmo em relação ao projeto estético de toda a revista – macrocosmo. Talvez por ser o idealizador da revista, Torquato Neto cria poemas com o mesmo cunho e estética da Navilouca: todas as artes acontecendo ao mesmo tempo e no mesmo espaço e simplificadas pela poesia.

Apesar da inegável assimilação dos projetos da modernidade, os embarcados pela Navilouca não estão interessados em reeditar qualquer experiência anterior. Torquato Neto na Navilouca (e fora dela também) não deseja repetir a poesia concreta, mas apontar a necessidade de construções artísticas abertas numa contínua experimentação, abordando todos os níveis e códigos. Sobre Torquato Neto e os outros “aqualoucos”, Paulo Andrade diz: “...como um motor de luta contra as formas estanques e convencionais, defendem, em síntese, uma abertura polêmica a favor de um “novo”, não no sentido único de ruptura verbal das neovanguardas formalistas de 50/60, mas como experimentalismo que traz em sua base as marcas da subversão do estar nu mundo”. (ANDRADE, 2002, p. 170)

Não se quer o novo, puramente; quer-se o novo do que já existe, experimentar e mostrar outras possibilidades a

Figura 3

partir do mesmo. É a ótica marginal que vê e escancara o que o resto vive por esconder; o conserto pelo que já se quebrou. O projeto estético se diz e se faz na transformação radical no campo dos conceitos e valores existentes e até então solidificados. Mas não apenas isso, como afirmou Hélio Oiticica: *“modificações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convivência”*. Oiticica ainda argumenta que a arte experimental tende a estagnar-se, a tornar-se ‘oficial’ transformando-se em algo reacionário pelos diluidores. Propõe, portanto, a crítica permanente. Repetindo o que foi dito no início deste texto, não é à toa que a Navilouca, ao contrário das publicações periódicas, se fez em volume único – não se tornando padrão, nem se estabelecendo como tendência artística. Assim, como é difícil uma exatidão de definição, uma denominação para o que foi a Navilouca, é igualmente penoso estabelecer simploriamente os propósitos de Torquato Neto como poeta, como compositor, como jornalista, como cidadão e como homem. Como arte e vida, nos dois casos – Navilouca e Torquato – tomam os limites uma da outra, o projeto inicial é de sobrevivência, a estética é de uma belíssima e propícia confusão. Como considera o poeta Chacal, “foi um começo, mas acho que foi o canto do cisne das vanguardas” a Navilouca e Torquato Neto.

Pensar a revista Navilouca e os trabalhos do poeta marginal Torquato Neto publicados nela é chegar a um único projeto estético: conceber outras linguagens e chamar a esta reunião de poesia. O “Almanaque do Aqualoucos”, como

também é chamada, é uma reunião de trabalhos artísticos experimentais que envolvem outras artes, não só a poesia, mesmo assim, é considerada uma publicação literária. Os trabalhos de Torquato Neto na revista não se compõem distante disto. São poemas que estão além do concretismo dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. São poemas concretos, imagéticos e plásticos, assim como todo o conteúdo da Navilouca – que traz para o restante de suas páginas trabalhos de fotografia, artes plásticas, cinema, música, teatro, literatura. Todos tomam a definição de texto, mas texto literário. Certa vez Torquato Neto escreveu em sua coluna jornalística, a “Geléia Geral”: “A primeira providência continua a ser a mesma de sempre: conquistar espaço, tomar espaço, ocupar espaço”. Eram os anos 70. O pensamento de Torquato se faz atual. Mais de trinta anos depois parece que não aprendemos a lição direito. Mas Navilouca e as obras de Torquato Neto estão aí para serem lembradas e, mais ainda, servirem de inspiração para novas revistas ou qualquer publicação ou produto cultural que seja, pela ousadia, pela pertinência diante dos desafios de seu tempo, pela qualidade de seus trabalhos artísticos e, sobretudo, pelo projeto estético autêntico que não nega o que cabe dentro da arte já manifestada e que manifesta sempre.

é português num filme de Ivan Cardoso com Ricardo Horta · Helena · Cica · Cristine · Paulo Cesar

SENTENÇA DE DEUS



O livro está na mesa:

a publicação como
exposição de arte
(fragmento)

Felipe Paranaguá Braga

Algumas revistas seguem a esteira da materialização do impresso como forma de veicular a arte pouco objetivada das décadas de 60 e 70. A *OTO 9*, editada por Vito Acconci e Bernadette Mayer entre 1967 e 1969, e as brasileiras *Nervo óptico* e *Navilouca* são algumas que podemos situar nessa fronteira da exposição impressa. A *Navilouca* surge a partir da experiência literária, sendo idealizada e editada pelos poetas Torquato Neto e Waly Salomão, e busca na poesia concreta alguma legitimação para essa experiência, com a presença dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, de Décio Pignatari e de novos nomes de uma poesia dita marginal. Porém, são nas relações verbo-visuais que pensam a ocupação do espaço da página e a revista na sua totalidade que a ideia de exposição impressa se faz presente.

Nesse sentido, podemos citar a experiência da *Navilouca* como um paralelo distante do *Xerox book*. A revista publicada em 1974, que dura apenas seu número inicial por uma escolha conceitual que deseja para aquela situação a possibilidade de um múltiplo de arte, também abarca a vontade de produzir uma materialidade para determinadas práticas que se encontram à margem do mercado cultural. À sua forma, os editores da *Navilouca* definem a revista como um suporte autônomo que não se limita à ilustração de algo que ocorre fora dele. Pelo contrário, os conteúdos propostos por cada participante não são compilações das obras desses artistas, poetas, escritores e cineastas, mas trabalhos produzidos para ocupar aquele espaço e que, embora passem pelo

texto, na revista ganham configurações visuais. Nesse sentido as obras se apresentam como partes autônomas dentro de um conjunto, que seria a própria revista.

A Navilouca, esteticamente, talvez seja quase antagônica à Xerox book. A revista, impressa em offset e com um projeto gráfico marcante que utiliza as cores primárias ciano, magenta e preto, se opõe à neutralidade do livro editado por Siegelau. Se, em Xerox book, a simplicidade dos recursos editoriais já produz uma unidade conceitual e, a partir das limitações de produção, os artistas participantes tornam-se inteiramente responsáveis pelo conteúdo das páginas ocupadas, em Navilouca, a noção de exposição impressa, poderia se configurar como uma exposição de um “autor-curador”, com a interferência marcante do seu projeto gráfico e editorial sobre seu conteúdo. A unidade da programação visual da Navilouca, realizada por Oscar Ramos e Luciano Figueiredo, em parceria com seus editores e colaboradores, aproxima esteticamente os trabalhos propostos em prol de uma unidade estilística e conceitual. Seu partido estético dialoga com diversas referências, como as revistas populares da época, e utiliza clichês gráficos e recursos visuais tipográficos caros às fotonovelas e aos periódicos Manchete, Realidade e Rolling Stone. No entanto, esse conjunto de referências é posto em campo de igualdade com o universo programado da poesia concreta e das vanguardas artísticas. Nesse sentido, Heloísa Buarque de Hollanda aponta a publicação como um objeto pós-tropicalista que perpassa tanto a estética da arte visual

de Hélio Oiticica e Lygia Clark, da poesia concreta dos irmãos Campos, do cinema experimental de Ivan Cardoso ou dos poetas ditos marginais Waly Salomão, Torquato Neto e Chacal quanto o universo popular das publicações baratas de banca de jornal. Essa miscelânea que a encaixa no termo pós-tropicalista, de certa forma, é o que acaba criando posteriormente, aos olhos da história, uma imagem da contracultura que marca o período.

Ao definir-se como uma revista na qual os artistas e poetas propunham o conteúdo a ser trabalhado posteriormente pelos seus editores e programadores visuais, a Navilouca reflete a discussão que também é prolífica naquele momento, a de uma proposta curatorial autoral, ou a exposição de autor. Nesse ponto voltamos a Harald Szeemann. Em 1972, ele, como curador responsável pela Documenta 5, realiza um possível desdobramento das ideias levadas a cabo na exposição *When attitudes become form*. Na Documenta 5, Szeemann, nas suas palavras, pretende que a mostra deixe de ser um museu de 100 dias para se tornar um evento de 100 dias, com ações, happenings e processos que discutam a problemática dessa nova materialidade da arte contemporânea que está além da ideia de objetos agrupados em um museu. No entanto, a presença, nesse caso, do curador como um proponente ativo que interfere nas relações entre as obras para desenvolver um discurso crítico chega a incomodar alguns dos artistas participantes. A posição adotada por um grupo que inclui nomes como Sol LeWitt, Hans Haacke, Ri-

chard Serra, entre outros é redigir um manifesto que coloca Szeemann como um artista-curador e os próprios artistas participantes da mostra como parte de uma obra maior e no caso, a Documenta em si. Alguns desses artistas chegam a retirar suas participações, dilatando essas divergências.

Torna-se claro que o período que abrange o final da década de 60 e meados da de 70 é marcado por um processo no qual diversas fronteiras do campo da arte até então pré-estabelecidas são reconfiguradas. As funções do curador, do artista, do museu/galeria e da publicação passam a ser potencialmente contaminadas e experimentadas em novas condições, deixando as categorias estanques para um legado moderno que está em transição para o contemporâneo. Nesse momento, as noções de pureza de meios e práticas já não parecem fazer sentido, e a possibilidade de produção de arte como algo publicável, que circula além dos museus e galerias, ganha força com seu potencial político e democratizante. No caso do Brasil, o contexto político da ditadura encontra na publicação alternativa um meio de circulação de informação crítica. De certa forma, esses impressos são forças de resistência que veiculam um panorama estético de uma época na qual os meios institucionalizados, como a imprensa e os museus de arte, são constantemente vigiados pelos aparelhos da censura.

Ainda que o potencial político de circulação do livro indique uma noção de neutralidade, essa ideia hoje já parece superada. Certamente a publicação abrange um cir-

cuito muito mais amplo do que o da exposição, mas ainda assim possui uma via de endereçamento que é inerente ao objeto. Quem publica e edita sempre se dirige a alguém que consome essa publicação, mesmo que isso possa em algum momento sair do controle. Isso não indica, de modo algum, o fracasso dessa produção, mas aponta para um sintoma que é caro a toda produção de imagem atual, à qual o livro como suporte está atrelado. Esse sistema que se amplifica nas décadas de 60 e 70, e que hoje, pelas facilidades dos meios de produção e por uma necessidade de alimentar a circulação da produção artística, cresce de forma exponencial, como é possível verificar nas diversas feiras de publicação independente. Eventos como Tijuana e Feira Plana, em São Paulo, e a NY Art Book Fair, em Nova York, movimentam significativamente esse mercado editorial, e certamente tal legado é fruto de uma investigação potente de determinados artistas que, nas décadas de 60 e 70, utilizaram o impresso como suporte para a criação e circulação dos trabalhos. Não por acaso, a NY Art Book Fair, a maior feira de publicação independente do mundo, foi criada pela editora Printed Matter, que veio a ser fundada em 1976 por Lucy Lippard e Sol LeWitt para criar e distribuir livros de forma independente. Com a Printed Matter, esses artistas, ao se desvincularem do mercado editorial convencional, acabaram por criar um novo mercado que hoje se encontra plenamente estabelecido.

Hoje podemos observar o crescimento vertiginoso dessas práticas, que, por razões distintas, possibilita vazão a

uma demanda crescente de um mercado editorial alternativo. Se o livro como suporte para uma produção de arte já é uma prática instituída e as motivações derivadas da arte conceitual apresentam hoje algum esgotamento, por que produzimos tantos (e cada vez mais) livros de artista? Deparo-me agora com duas sentenças que talvez expliquem o fato: a primeira, “o mundo existe a fim de terminar num livro”, de Mallarmé, e a segunda, do artista visual Lawrence Weiner, que, em uma entrevista, fala da incoerência de se categorizar um livro como livro de artista, “um livro é um livro. Artistas são pessoas, e pessoas fazem livros”. Portanto, se cada vez existem mais pessoas no mundo e mais coisas, imagens e objetos criados por pessoas que amplificam a própria noção de mundo, nesse sentido é profundamente compreensível que mais livros sejam publicados, sendo de artistas ou não. E, nesse cenário, a produção dos chamados “livros de artista” segue rompendo ainda como força de resistência o circuito ainda fechado e elitizado da arte contemporânea.



Caetano Veloso - foto na
capa da Navilouca

Treze anos depois,
artistas e poetas voltam à
Navilouca

Suzane Tavares Veloso

Matéria publicada em novembro de 1985.



Para Heloisa Buarque de Holanda, a Navilouca foi uma revolução na linguagem

Treze anos depois, artistas e poetas voltam à *Navilouca*

■ Suzane Tavares Veloso

Ela foi a prima mais nova da guerrilha e usou as mesmas táticas: o ataque-surpresa, a guerra aos pedaços, a fragmentação. Nasceu depois do AI-5, na fase mais dura da repressão, para resgatar as propostas do Tropicalismo e adaptá-las ao Brasil do “milagre” econômico. Era a *Navilouca*, uma revista que nasceu para ter uma única edição — a de janeiro de 1972 — e que esta semana foi tema de um seminário na Escola de Comunicação da UFRJ.

Treze anos depois da publicação, os “tripulantes” da *Navilouca* continuam em evidência: Wally Salomão — que na semana passada produziu o show “Gil vinte anos-luz” —, o cineasta Ivan Cardoso, os irmãos Augusto e Haroldo Campos, Caetano Veloso, Chacal. Wally, que em 1972 era Sailormoon, foi quem teve a idéia de criar uma revista que reunisse gente que “transava a mesma loucura” e foi buscar o título em outro período de “trevas”: a Idade Média.

A *Navilouca* nasceu da *Stultifera Navis*, um navio que recolhia loucos, idiotas e desgarrados nas costas da Europa medieval. Wally uniu-se, então, a Torquato Neto e

passaram a juntar trabalhos de pós-tropicalistas, poetas concretistas e todos os que estivessem ousando criar novas coisas, romper com o e”stabelecido. O resultado foi um conjunto que mexia, brincava e introduzia a resistência e a desorganização nos canais legitimados pelo sistema. Ou, como diz Heloisa Buarque de Holanda, professora da Escola de Comunicação, “injetava vitalidade no torpor em que ficou o Brasil no começo do Governo Médici”:

— O pós-tropicalismo puxou o tropicalismo para o quadro do “milagre”. Mas foi um movimento muito mais heróico. O tropicalismo se deu em condições ótimas, tinha o apoio das massas. Não era um apoio político, mas era um momento que apoiava, com centenas de pessoas nas ruas, o poder jovem convulsionando contra, em nome da “Grande Recusa”. Ai, o sonho acabou. Em 70, para o John Lennon. Para nós, em 68, com o AI-5.

E foi “nessa fase de brutalidade que pesou sobre o ar do Brasil” — diz um dos colaboradores da *Navilouca*, o poeta Jorge Salomão — “que surgiu o pós-tropicalismo”. A recusa às formas institucionais da racionalidade, a preocupação com uma “nova sen-

sibilidade”, levaram a uma experimentação radical de linguagens inovadoras, “que não tinha regras nem medidas”:

— Todo mundo estava sufocado com tanta repressão. Foi justamente no final de 71 que começou a aparecer uma brisa no ar, ligada à vontade que as pessoas tinham de inventar, de explodir com o comportamento super-reprimido pela situação política daquele momento. Começou a haver uma reunião de pessoas que queriam fazer coisas, criar. Uma vontade que se fez sentir com muito impacto naquele momento, num Brasil que vivia sob a ditadura. O denominador comum a todos era a invenção, a vontade de inovar, de explodir.

É esse denominador comum que aparece na **Navilouca**. “É claro que no experimentalismo da linguagem”, afirma Heloísa, “porque ninguém esperaria que os poetas concretistas, gente de outra geração, apoiassem a revolução de comportamento”. De acordo com Heloísa, os irmãos Campos, que aderiram à idéia de

Wally Salomão, têm um lado experimentalista apenas na linguagem. “Para eles, a linguagem basta”, assinado. No entanto, os pós-tropicalistas romperam com essa sensação: “Eles trouxeram a quebra, a violência, para o cotidiano”.

— Os concretistas entraram mais como avalistas. Eram de uma outra geração, os pioneiros em experimentalismo, em buscar o novo. Eles funcionaram como uma espécie de patrocinadores do movimento. Foram eles que colocaram o Caetano Veloso no mercado. Já o experimentalismo pós-tropicalista vai além da linguagem. Os pós-tropicalistas falam da liberação do corpo, de homossexualismo, em mexer no comportamento das pessoas, no cotidiano — explica Heloísa.

Mas o casamento de tantas tendências além de pós-tropicalistas e concretistas, havia quem não se alinhasse em nenhum desses movimentos, como é o caso da escritora Lygia Clark — não foi um relacionamento difícil, já que a **Navilouca** misturava, fragmentava

re-cortava os mais variados assuntos, da poesia à ciência, num amontoado de informações que abusava da cor e da imagem.

— A **Navilouca** era um projeto utópico e luminoso — diz Jorge Salomão — Esse casamento de tantas idéias diferentes foi uma coisa legal, semelhante a um jogo de armar, um quebra-cabeça alegre e colorido. Cada um tinha o seu trabalho e estava ali para contribuir com algo completamente pioneiro. E a **Navilouca** nasceu. Nasceu para ser eternamente uma, para não dar idéia de repetição, e para ser um foco de luz dentro daquela situação de estrangulamento total. Mas havia a vontade de passar pelo túnel e chegar à luz. Era esse sentimento que as pessoas tinham em comum.

Jorge fala também da fragmentação, “uma coisa que estava firmemente ligada ao projeto” e que, de acordo com Heloisa Buarque de Hollanda, caracteriza a **Navilouca** como “parente próximo” da guerrilha. Heloisa diz que, após o AI-5, só havia dois lados: o do “milagre”, no qual a classe média acreditava piamente, e o do negror total, “uma época braba, de guerrilha”.

— O pós-tropicalismo, ao rearticular as sugestões tropicalistas, levanta temas que estão presentes na guerrilha. Em termos de cultura, são coisas bem homólogas, é o fragmento, a guerra aos pedaços. A **Navilouca** é a expressão gráfica da guerrilha.

Radical, inovadora, aos pedaços, mas falando do “milagre”. É um comentário sobre o momento, onde é forte a presença da gilete, que está o tempo todo na revista, cortando e recortando. Além do mais, eles se apropriavam da comunicação oral, que desafiava a repressão.

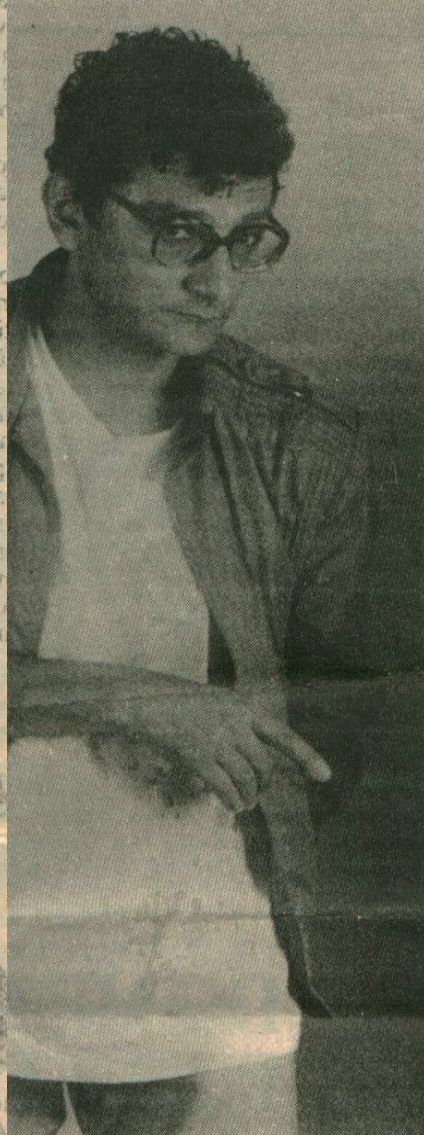
Além da fragmentação, a “loucura” era fator também presente na revista, como forma de burlar a repressão e conquistar espaços. No entanto, era uma loucura aliada à malandragem, “uma loucura para responder à loucura que foi aquela época. Heloisa acha que o fato de o movimento se apresentar como “louco” foi uma tática: “No Governo Médici, com tanta gente presa e exilada, a contracultura e a loucura abriam espaços que não eram visados imediatamente pela repressão.” Desta forma, o pós-tropicalismo conseguiu entrar dentro dos canais de comunicação. “A marginalidade”, afirma, ficava por conta do ataque-surpresa”.

Mas a **Navilouca** não desafiava apenas o Estado. Foi também uma resposta aos movimentos de esquerda, que não aceitavam a quebra de discurso típico do tropicalismo e do pós-tropicalismo. Jorge Salomão lembra que, na época, “surgiram uns pseudocineastas afirmando que nós éramos um bando de neurastênicos, alienados e homossexuais”. Foi quando surgiu o comentário feito por Caetano Veloso de que, se a estética dependesse dos estudantes de esquerda, o Brasil estaria mal.

— A esquerda aceita a muita dificuldade — diz Heloisa Buarque de Hollanda — comportamentos iguais àquela. Tem medo do anarquismo, do hedonismo. Até hoje ainda se encontram vestígios de que a esquerda é extremamente conservadora e moralista. Daí chamar de alienado qualquer coisa que seja alegre. Além disso, havia um preconceito quase geográfico contra o pós-tropicalismo. A esquerda chamava o pós-tropicalismo de “movimento Zona Sul”, alegando que ele não era popular. Como se Ipanema não tivesse direito à manifestação política. Preconceito bem típico da velha esquerda.

E hoje? Haveria espaço para o surgimento de uma nova **Navilouca**? Sim, mas não totalmente igual. Heloisa acha que “até poderia surgir uma outra, mas com outros traços, porque não dá para ser feito de novo o que é um documento histórico do Brasil”. Já Jorge espera que nasçam, “não uma **Navilouca**, mas centenas de outras coisas”:

— É preciso fomentar a criação o tempo todo. Quanto mais coisas aparecerem, melhor. As pessoas se sentem carentes disso. É preciso espalhar a alegria e a criação, explodir as paredes que são erguidas. Senão, a gente dança. O espírito tem que ser o da **Navilouca**, jogado para a frente, construtivista, anarquista, sem gente como o Jânio Quadros, que nunca entraria na **Navilouca**. Ele não teria espaço naquele mundo de criatividade.



Jorge Salomão: “A gente tem que criar sempre”

Caetano e Gal

Fizeram o show

numa Navilouca

Isabel Maria

Revista Amiga nº 267 - 2 de julho de 1975
Fotos: Francisco Jorge

CAETANO E GAL FIZERAM O SHOW NUMA NAVILOUCA



Gal teve apenas um compromisso com o Navilouca: cantar. Caetano, participou da realização do álbum.

COM um show de Caetano Veloso e Gal Costa que reuniu, há dias, cerca de mil jovens no Teatro Casa Grande, Rio, foi lançado o livro-álbum Navilouca, para venda ao público. "Um documentário que apresenta um pouco de tudo que vem sendo feito em termos de arte no Brasil, desde a Semana da Arte até o movimento concretista", como definiu Lúcio Ubiratã de Abreu que, com Hélio Bloch, é um dos donos da Editora Nova Cultura que lançou a revista. Para Caetano, "Navilouca é um trabalho de grande peso". Feito há três anos por um grupo de pessoas ligadas à música, poesia e artes plásticas, sofreu graves problemas financeiros até que, no ano passado, a Phonogram fez seu primeiro lançamento e distribuiu entre seus funcionários no Natal. "Eu não participei muito na transação, disse Caetano. Fiz apenas um texto, mas sempre fiquei ligado no lançamento. Acho muito importante porque tem trabalhos incríveis." Gal não teve participação direta na realização do álbum. Só teve um compromisso com o show: cantar. "O que gastei muito, já que, fora do palco, quase não falo e nem sou muito chegada a entrevistas."

O show, foi filmado, também, com filmes de Oswald de Andrade (Isabel Maria).

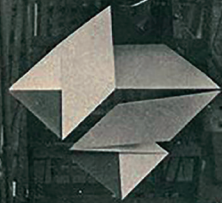


Caetano e Gal no show de lançamento do livro-álbum Navilouca.

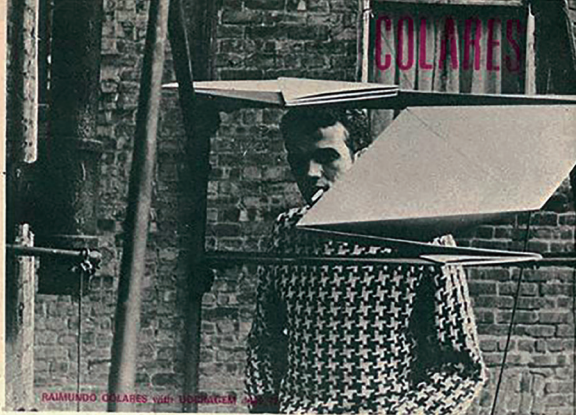
“Com um show de Caetano Veloso e Gal Costa que reuniu, há dias, cerca de mil jovens no Teatro Casa Grande - Rio, foi lançado o livro-álbum Navilouca, para venda ao público. ‘Um documentário que apresenta um pouco de tudo o que vem sendo feito em termo de arte no Brasil, desde a semana da arte moderna até o movimento concretista no Brasil’, como definiu Lúcio Ubiratan de Abreu, que com Hélio Bloch é um dos donos da Editira Nova Cultura que lançou a revista. Para Caetano ‘Navilouca é um trabalho de grande peso.’

Feito há três anos por um grupo de pessoas ligadas à música, poesia e artes plásticas, sofreu graves problemas financeiros, até que, no ano passado, a Phonogran fez seu primeiro lançamento e distribuiu entre seus funcionários no Natal. ‘Eu não participei muito da transação’, disse Caetano, ‘fiz apenas um texto, mas acho muito importante porque tem trabalhos incríveis.’ Gal não teve participação direta na realização do álbum. Só teve um compromisso com o show: cantar. ‘O que eu gosto muito, já que, fora do palco, quase não falo e nem sou chegada a entrevistas.’ O show foi _____ também com _____ de Oswald de Andrade.

(Isabel Maria)”



RAMUNDO COLARES, 1968, COLARES



RAMUNDO COLARES, 1968, COLARES

ho nyk febr. 26, 72

COLARES

moderno fora da moda
descaçando prêmio chegou a NEW YORK
surpresa: não sobrou no hogwash da arte brasileira do dia
nuil ventos tropifétidos

faça q corta corte certo
página q é bloco-estrutura não-linear
passar o giro-bloco

Ir volver
queda subir na intensidade-cor
cor fina do não-avesso
semântica do abc visual

puzzle-tempo
parentesco sadio-longinquo NÃO-OBJETO LIVRO DA CRIAÇÃO (GULLAR
PAPE) sem intenção metafísica

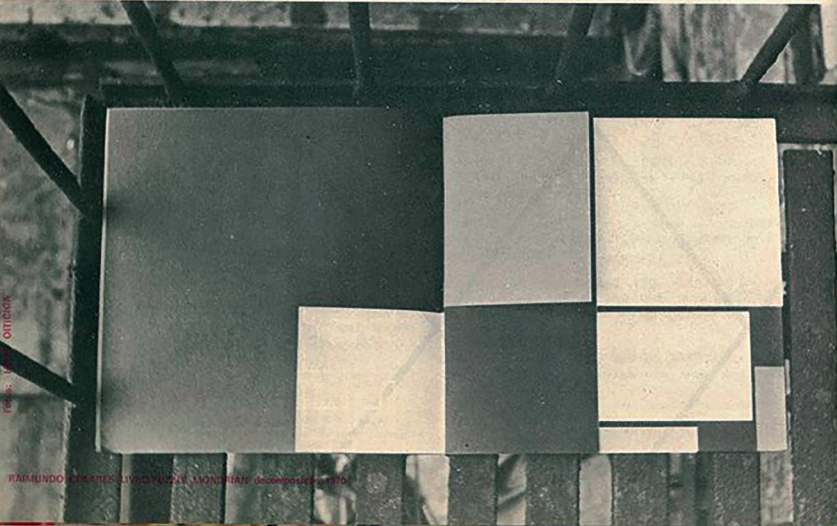
mostruário

livro-MONDRIAN disseca levando a espaço pós-pintura representa
q se dissolve no plano reconstruído no tempo
skylines de não-livro eixos multidirecionais no fio-corte

colabora-se

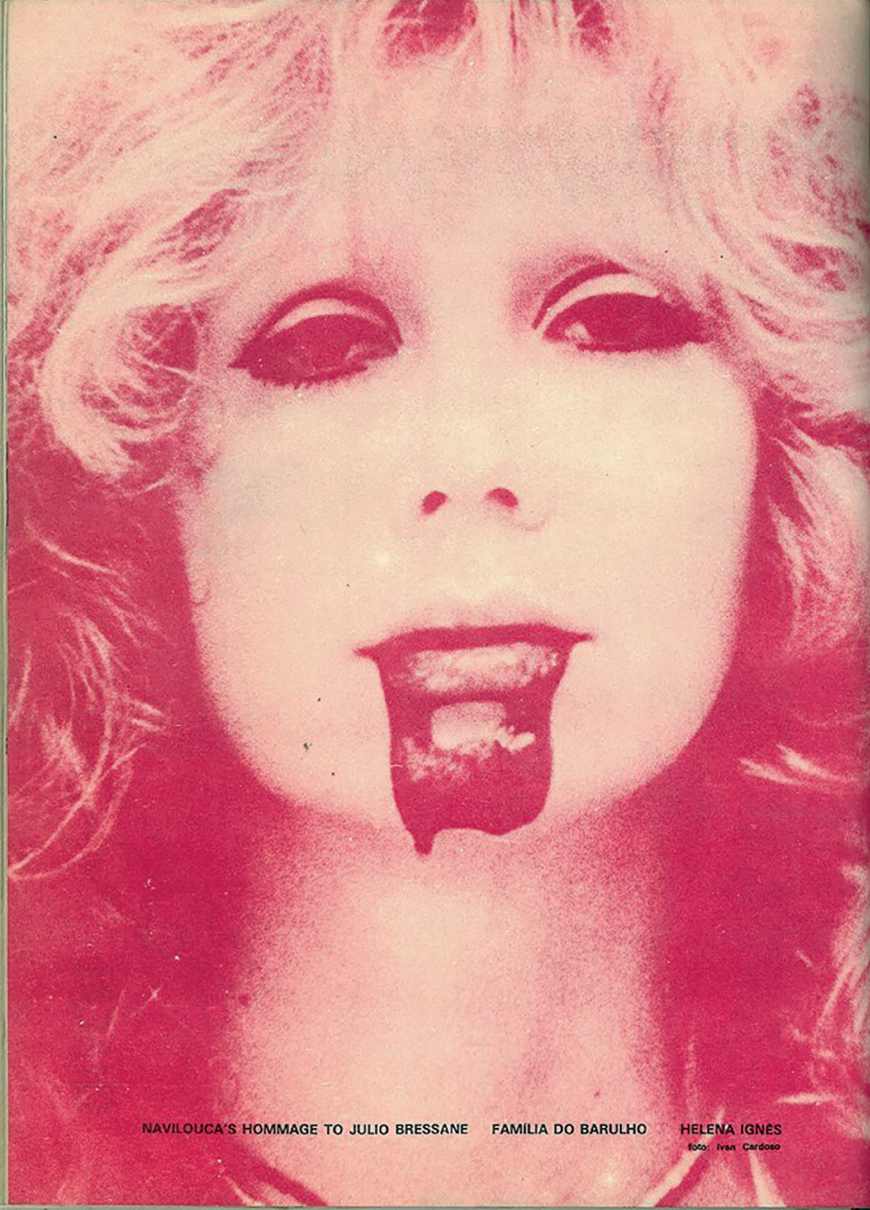
ANTONIO MANUEL mapa aversoreverso latinovomundo
forma contraformação novissimos freelancers proposições LUCIANO-
OSCAR

SAILORMOON'S GP IVAN CARDOSO LOP TORQUATO não-conformados k
mantes formações a vir
plácidos triângulo dobrado dobras sem avesso espaço girado pousados
sofisticamentos do insatisfelto
Insatisfação do já-feito
corte não-artesanal
proposição de atividade tempovisual



RAMUNDO COLARES

RAMUNDO COLARES, LIVRO MONDRIAN, 1968, COLARES



NAVILOUCA'S HOMMAGE TO JULIO BRESSANE

FAMILIA DO BARULHO

HELENA IGNÊS

foto: Ivan Cardoso



LYGIA CLARK



URINA



D'ENTRES MALHAS SE OCULTE O SEMPREVIVO ARDE
 NO ABANDONO TRÉVA PISCINAS VEGETAÇÃO SAL PICADA
 FEL ALGUMAS COTAS PUEBRESKINIAS SINDILO DA
 PASSAGEM ENTRE 8 QUENTIVER O SIMBOLO SEÁ
 PASSAGEM DICO RUA DIA PILOS NOVES FORA PORQUE A
 POESIA É O INVIVEL PORQUE A POESIA É TABELERO
 UMA ADEGA SEPULTADA ALEGRIA AFORA ISSO 666
 TENHO A CABEÇA E 7 LINGUAS
 MINUCIANDO O SERTÃO ARDE ROMPE A MERDARDENDO D'ENTRES
 MALHAS OCULTA STRIPTEASINSTANTE CAÇACÁ A FAÇA
 COMO FIGA RUA REPETIDA E FICA CONDIÇÃO COPACABANA
 CORRENTES E RUA ORIENTE 2000 CASA DO OPERÁRIO
 DA INCORPORAÇÃO CASA DOS OUTROS D'ENTRES MALHAS
 SE VEJA BITTER ANGSTUHA E OCULTE O ENHO NO
 CORAÇÃO OCULTESEJA

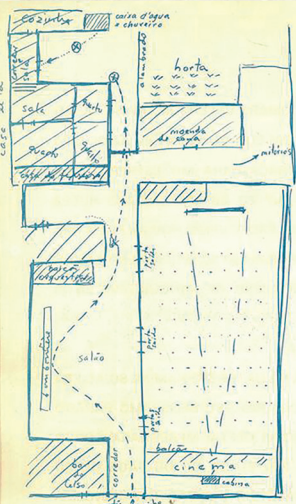
11/7/72

SEGREDO



NA ESPERA DA PRODUÇÃO DE SI-MESMO

XIII em diário
 Tenho fome de me tornar em tudo que não sou tenho fome de
 ficção ficções ficcionários tenho fome das fricções de ser con-
 tra ser tudo que não sou ser do encontro a outro ser tenho fome
 do abraço de me tornar o outro em tudo que não sou me tornar
 o outro em tudo que não sou me tornar o outro a outra doutra em tudo
 em tudo que não sou me tornar o outro de me me tornar não o
 nome distinto o outro distinguido por um nome distinto do meu
 nome distinto tenho fome de me tornar no que se esconde sob o
 nome embaixo do nome no subsolo do nome o sob nome o sob-
 nome e por uma fresta num abraço contíguo penetra passa a ha-
 bitar o ficcionário que me tornarei em tudo que fecho de não fixas
 ficções sou em tudo por tudo por uma fresta de tudo por uma
 fresta tudo se fixa por uma toda por uma toda fresta as fixações
 penetram passam a habitar o ficcionário que me habitarei em ME
 no Me tornar tudo todo o TUDO pessoas personagens baile de
 máscaras reais que pessoas que penetram que pessoas penetram
 pelas frestas e num abraço contínuo se casam fazem casa e se in-
 crevem e se incrustam máscaras molucas no meu rosto me tornar
 numa escada crescente milésimal centesimal decimal inteira a
 face dum baile de máscaras reais vir a ser este ficcionário que
 não sou me casar que ainda ainda AINDA que não sou e que
 sou sempre sempre quando quando sempre tenho fome qual a
 escada crescente ou decrescente pra saber se um milésimo cen-
 téssimo décimo inteiro todo ou fração todo meu ficcionário ser se
 revelou no abraço contínuo contíguo em que se desvelou tornar
 tudo tenho fome de me tenho fome de de de tornar EM tudo que
 não sou EU esta pessoa que está aqui falando na primeira pessoa
 o de singular esta pessoa singular que sou eu pronome pessoal
 irreduzível enquanto pronome mas que mas que mas que se escon-
 de se esconde se estende sob o embaixo do no sub solo do pro-
 nome eu pessoal irreduzível e é qualquer coisa além aquém qual-
 quer alter outrem outra coisa além aquém alter outrem que mora
 no subsolo do pronome pessoal ou um sob pronome eu pessoal ou
 um sob-pronome qualquer dia destes eu um sob pronome qualquer
 dia destes eu qualquer dia destes pra te ver gosto de você
 de te como você nem imagina nem ficção nem funciona seu teu
 ficcionário pra imaginar e é uma alegria muito grande não tenho
 de que me alegrar é uma alegria muito grande estar aqui entre



2. Ela, foto de Phénoron (1937).



MONUMENTO À VAIA



