

Celso Fernando Favaretto

A INVENÇÃO DE HÉLIO OITICICA

Tese de Doutorado apresentada
ao Departamento de Filosofia da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo

São Paulo
1988

CELSO FERNANDO FAVARETTO

A INVENÇÃO DE HÉLIO OITICICA

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Orientador: Prof. Dr. Leon Kossovitch

São Paulo

1988

AGRADECIMENTOS

a Leon Kossovitch, *engenho e arte*

a A.C. D'Ávila, Bráulio Mantovani, Inã Camargo Costa, Iraci Domenciano Poletti, Ricardo N. Fabrini e Ricardo Ribenboim

ã Sônia e ao Bruno, *no fito do vivencial*

ao Projeto HO (a Luciano Figueiredo e Waly Salomão), à Comissão de Pesquisa do Conselho de Ensino e Pesquisa da PUC-SP e à Gema Design.

ÍNDICE

I - A Organização do Delírio	4
II - Margens do Programa	16
III - Das Invenções à Invenção	41
IV - Programa Ambiental	121
V - Além do Ambiente	187
VI - Hêlio, nos Fios do Experimental	226
Bibliografia	252

I - A ORGANIZAÇÃO DO DELÍRIO

Todo projeto que eu faço, gradativamente vai entrando numa coisa que eu chamo de "programa". Na realidade, são programas não-programados. Eu chamo de "programas in progress". Na realidade tudo se transforma num programa, a longo prazo. Todas as coisas que eu faço são coisas paulatinas e a longo prazo (...)

(HO - entrevista a Ivan Cardoso)

o potencial experimental gerado no brasil é o único anticolonial não-culturalista nos escombros híbridos da "arte brasileira"

(...)

produção experimental tem espocado esparsamente no geral da brasileira em pouquíssimos casos é programa

(...)

a palavra "experimental" é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso e fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido

(HO - "Experimentar o Experimental")

Reconstruir a trajetória de Hélio Oiticica, da experiência visual pura às "ordens de manifestação ambiental" e proposições comportamentais, implica explicitar o sentido de uma atividade experimental exemplar. O impulso que presidiu às suas operações nos domínios da vanguarda brasileira singulariza-se por coerência de programa e lucidez crítica. Raros no Brasil, o experimental e o programa de Oiticica desencadearam, com agilidade e sofreguidão, uma pletora de idêias e proposições que, ao manifestarem os lances típicos das intervenções de vanguarda, as transformações da pintura na passagem dos anos 50 aos 60, tiveram, também, o alcance de expor o processo de integração e esfaçamento dos projetos modernos no Brasil.

A dupla inscrição da atividade de Oiticica desenha um percurso moderno de sentido épico: um esforço deliberado em reativar intuições primárias do suprematismo, do construtivismo, do neoplasticismo e datar os postulados da arte concreta, em direção ao que ele considerava o horizonte das possibilidades abertas pela superação do quadro, da pintura; um impulso de desestetização, às vezes voltado para o desenvolvimento de práticas culturais, que transgridem a normatividade modernista. Nele brilha o imaginário de uma saga: a busca, implacável e apaixonada, de algo que, além da "arte experimental", se manifesta como o puro "experimental"; exercício experimental da liberdade, disse Pedrosa.

Esta liberdade de programa, que, escandido e radicalizado, libera uma marginalidade nada circunstancial, é conduzida por uma atitude que exige mudança dos meios e da concepção da pintura, da arte: ruptura das concreções artísticas; proposição de

"objetos em que se imbricam o plástico, o verbal, o musical; deslizamento da arte para o vivencial; proposição de práticas dissensuais. Desde o momento em que Oiticica opera nos limites da arte concreta, evidenciando nas "Invenções" a "crise da pintura", o impulso para a desestetização age sobre a determinante construtiva, nela fazendo incidir a negatividade do inconformismo estético e a posição crítica sobre o valor cultural das práticas em desenvolvimento. Denuncia o caráter fantástico das concepções e atividades abrigadas sob o rótulo de "cultura brasileira": processo diluitivo, de conservação-diluição, misto de cinismo, hipocrisia e ignorância, a que ele denominou de "convi-conivência"¹.

Oiticica encarna a legenda do artista-inventor; aquele que cava no desconhecido, definindo suas próprias regras de criação e categorias de julgamento. Contudo, nele o rigor não dispensa a paixão. A invenção, sua Beatriz, perseguida no evolver de uma experimentação que não se fixa, desdobra a tensão de conceitual e sensível, de construção e desconstrução, de organização e delírio. Fazendo coexistir dualidades, a atividade de Oiticica compõe a "organização do delírio"². Excêntrico e visionário, imagina a proeza de conciliar o branco no branco malevitchiano e o desregramento de todos os sentidos, numa linguagem em que "o conceitual e o fenômeno vivo" se articulam. A margi

(1) cf. "Brasil Diarréia", in Gullar, Ferreira (coord.) - *Arte Brasileira Hoje*. Rio, Paz e Terra, 1973, p. 147-52. Reproduzido em *Arte em Revisita*, nº 5. S. Paulo, CEAC/Kairós, 1981.

(2) A expressão é de Haroldo de Campos. cf. entrevista à *Folha de S. Paulo*, 26/7/87, p. A-55.

nalidade é vivida; intrínseca ao programa, inscreve o desejo singular e a utopia diferenciadora no movimento de transmutação dos valores, artísticos e sociais.

A singularidade de Oiticica não provém apenas da coerência de programa e da lucidez crítica: fato raro no Brasil, a experimentação vem sempre acompanhada de formulações teóricas específicas. Seus textos --- teóricos, programáticos, de análise da produção artística, notas de trabalho, comentários de leitura, cartas ---, ora com ambições de totalização, ora residualmente fragmentários, instalam-se como face complementar das invenções. Não são textos de que decorrem as experiências, nem simples esforço em manter a organicidade do programa, embora isto também ocorra. São, antes, extensão das proposições, marca da tônica conceitual de sua *démarche*, comum às mais sugestivas iniciativas da arte moderna e típica dos artistas comprometidos com a desestetização¹. Os textos integram os experimentos, manifestando-se, em alguns momentos, como experimentação de linguagem verbal. Particularmente interessante é a maneira, provavelmente pinçada em Duchamp, de intitular suas experiências². Cada posição do programa é designada por uma palavra ou expressão, que, poéticas e estranhas, indiciam o caráter da proposição e

(1) Esta atitude foi bastante comum a partir de meados de 60. Muitas artistas consideraram que eles mesmos seriam os mais indicados para explicitar as bases teóricas de sua arte, e não os críticos, por mais sensíveis e simpáticos que fossem às novas propostas. Além disso, em algumas tendências, como a conceitual por exemplo, a teorização é dimensão integrante do processo.

(2) cf. as conversações de Duchamp com Pierre Cabanne - *Marcel Duchamp: En genheiro do Tempo Perdido*. Trad. bras. São Paulo, Perspectiva, 1987, (col. Debates, 200) p. 67-8 e 153. Cf. também a entrevista de HO a Jorge Guinle Filho. *Interview*, abril 1980, p. 84.

dos procedimentos envolvidos. Signo irreduzível de diferença, cada nome já delimita uma área de atuação. "Metaesquemas", "Invenções", "Bilaterais", "Relevos Espaciais", "Núcleos", "Penetráveis", "Bólides", "Parangolês", "Manifestações Ambientais", "Apropriações", "Tropicália", "Suprassensorial", "Crelazer", "Projeto", "Apocalipopótese", "Éden", "Ninhos", "Barracão", "Não-Narrativas", "Subterrânia", "Delírio Ambulatório", "Contrabólides", são designações de intensidades progressivas do experimental, essenciais nas proposições, tanto quanto a cor, o tempo, a estrutura, o corpo, a participação.

Oiticica monta um dispositivo delirante constituído de duas séries, a da produção artística e a do discurso; em ambas ressalta a coerência. Interessante é o efeito de logicidade do discurso que se monta à medida que Hélio vai acrescentando dados, informações, teorias, discussões. Discurso delirante, efeito dessa logicidade, nele o programa avança negando e incorporando. Em Oiticica operam deslocamentos, subordinando-se as rupturas à continuidade: um "programa *in progress*" no qual se manifesta, paulatinamente, o sentido das efetuações; das diversas posições do experimental. Todo o trajeto é um único desenvolvimento.

Iniciado no rigor construtivo, sem passar pelo aprendizado costumeiro, Oiticica chega rapidamente às experiências-limite do monocromatismo, ao abandono da moldura e do suporte, ao

salto para o espaço real. Momento breve este; marcado pelo pioneirismo de Lygia Clark e pela adesão à crítica neoconcretista dos postulados concretos¹. Descrito por Oiticica como dramática tomada de consciência da "crise da pintura", nele se vislumbra o nascimento do programa e, principalmente, a sua concepção de "estado de invenção". A partir daí, a passagem pelo "problema do objeto" e a chegada do ambiental foi processo rápido e consequente. Proposições em cascata, desencadeadas ininterruptamente, reprocessam, porque inovadoras, fundamentos e práticas construtivistas, distinguindo-se ainda de outras tendências em ebulição. Ao situar-se no cruzamento de duas grandes linhas da modernidade, a construtivista e a duchampiana, a experimentação de Oiticica estabelece uma original composição de sentido de construção e desestetização.

Sua visão beneficia-se da situação nacional e internacional da arte de vanguarda na passagem dos anos 50/60: de redistribuição geral da estética, da pulverização dos códigos de produção e recepção, provocadas pela *pop-art*. À nova inscrição da produção artística corresponde um novo espaço estético, onde tudo pode surgir, tudo pode relacionar-se com tudo em jogo permanente. A prática pictural não só elimina a referência ao ilusionismo, levando ao fim o criticismo moderno, como questiona a formalidade das pesquisas sintáticas, centradas nas relações entre forma e cor, amplificadas pela arte concreta. À preocupação sobre a autonomia da pintura, como um domínio em si, contrapõe-se o campo da cola

(1) cf. *Aspiro Ao Grande Labirinto* (AGL) - seleção de textos de Hélio Oiticica (org. de Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão). Rio, Rocco, 1986, p. 33-4.

gem. Assumindo-se como montagem de disparates, as práticas artísticas liberam os elementos que a compõem --- técnicas, temas, retóricas, sintaxes --- que passam a gravitar aleatoriamente. Assim, surge a necessidade de anular o quadro ilusionista, de produzir outro espaço estético que valorize outras coisas, eliminando de vez os resíduos de profundidade visual. Num primeiro momento --- como nas "Superfícies Moduladas" de Lygia Clark e nas "Invenções" de Oiticica, por exemplo --- o quadro perde seus poderes encantatórios e também se transmite em coisa. Depois, como consequência da desindividualização da prática pictórica, os desenvolvimentos vanguardistas lançam a produção no aleatório. A busca da arte pura, que se autodefine, desloca-se para o puro experimental¹. Em Oiticica, a necessidade estrutural, dos quadros, dos relevos neoconcretos, dos penetráveis, solta-se: o campo é invadido por ações, pela vida. A matriz neoplástica-constructivista sofre metamorfoses; o que está dentro do quadro, ou virtualmente em núcleos e penetráveis, explicita-se, com o primado da abertura das proposições.

A modernidade vanguardista do início do século libera os artistas para a aventura da constituição da autonomia da arte,

(1) cf. AGL, p. 25; Rieu, A-M., "La machinerie hyperréaliste" in *Voir, En tendre* (Revue d'Esthétique, 1976/4). Paris, U.G.E., Coll. 10/18, 1976, p. 26-8; Greenberg, Cl.. "A Pintura Moderna", in *A nova arte*. Trad. bras., S.Paulo, Perspectiva, 1975 (Col. Debates, 73), p. 95-106; Idem, "Depois do expressionismo abstrato", in *Gávea*, nº 3, PUC-RJ, 1986, p.99-119.

ancorados na presunção de ruptura do sistema da arte e na valorização absoluta do binômio desconstrução-construção. Mantém compromisso com a descentração do olho, com a desnaturalização da percepção e a confiança no valor da novidade, da estranheza, da experiência do choque. Simultaneamente, por efeito do ímpeto utópico, pretende tirar partido de uma situação histórica que permite aos artistas a ilusão de poder utilizar a arte como aspecto da luta pela transformação social, agenciando experimentalismo, inconformismo estético e crítica cultural que, imbricados, compõem a atitude ético-política. Intempestiva, pretendendo representar a verdade da arte liberta das ilusões transcendentais; evidenciando a materialidade dos processos e conspirando contra o mito, que ela produz, de uma essência da arte, a modernidade investe o desejo na desmontagem das mistificações que recobrem a concepção idealizada de arte, sem a imposição de qualquer realidade e individualidade prévias¹.

Esses imperativos da arte moderna são apropriados, na passagem dos anos 50 aos 60, por tendências diversas, articuladas, fundamentalmente, em duas grandes alternativas: aquelas que se dedicam à renovação sintático formal, seja de modo unidimensional, seja reativando propostas germinais dos construtivismos, explicitadas e desenvolvidas segundo as condições presentes de produção; e as que articulam as dimensões semânticas e pragmáticas, relativizando a ênfase sintática das formas. Ambas as direções pretendem, freqüentemente, pôr em causa a significação da

(1) cf. Oliva, Achille B., "A arte e o sistema da arte". In *Malasartes*, nº 2, dez/jan/fev. 1975-6, p.24; Brito, Ronaldo, "O moderno e o contemporâneo", in *Arte Brasileira Contemporânea*, Caderno de Textos nº 1. Rio, Funarte, 1980, p. 5.

pintura e do processo estético em geral; impugnam convenções da representação tradicional e da abstração¹. No início dos 60 constata-se um fenômeno que se agrava até o final da década: desbordando as fronteiras institucionalizadas, as diversas tendências exercitam a multiplicidade de estilos, a mescla de técnicas, o caráter heterogêneo e multidisciplinar da arte. Pintura, escultura, música, teatro, cinema e poesia confluem num espaço estético aberto. A ruptura com os suportes questiona o estatuto existencial da obra de arte e, na pintura, relega ao passado a dicotomia abstração/figuração. A referência a Duchamp, aos herdeiros do Dadá e aos construtivismos, é obrigatória para o atendimento dessa floração de inventos da década de 60 e inícios de 70².

As novas vanguardas diferem em aspectos básicos das tendências do início do século. Às mudanças na recepção, tendo-se em vista a especialização do mercado, agora determinante na produção artística, correspondem transformações nas expectativas dos artistas quanto à eficácia de suas ações. Estas passam a oscilar entre a simples integração --- efeito de uma reavaliação do sentido e função da arte na sociedade de consumo --- e a diferenciação de propostas de resistência a essa integração. As ambigüidades dessas posições são inúmeras, e estão no cerne das manobras dos artistas, premidos pela urgência do consumo e do acicate crítico. Entretanto, via de regra, não são vividas como

(1) cf. Marchan, S., *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, A. Corazon, 1974, p. 7.

(2) cf. Dexeus, V.C., *La poética de lo neutro*. Barcelona, Anagrama, 1975, p. 15-6.

purgatório necessário, mas como desafio aos projetos de intervenção ou divertimento; quando não como otimista avaliação do conúbio com os *media*.

O confronto com o mercado atinge duramente a relação dos artistas com o circuito e com o público. Entre a integração e a marginalidade relativamente ao sistema de arte, os seus projetos passam, forçosamente ou de bom grado, a supor alguma ação do público no horizonte da produção artística. O consumo dos resultados de suas atividades --- obras, eventos, objetos, experimentos ---, assim como as reações do público frente a tais manifestações, tornam-se instrutivas para o prosseguimento dos projetos, propondo uma reflexão que, ato contínuo, é introjetada na produção. Assim, as estratégias dos artistas são contaminadas, ineludivelmente, por expectativas do público --- o que provoca reviravoltas no velho tema da criação, atingindo a sua proverbial individualização, e, por ricochete, problematiza o circuito. Supor um público articulado em termos de sensibilidade e informação torna-se básico para que as operações dos artistas tenham a força de transformar o espectador, consumidor ou contemplador, em participante. Este é visado como suposto realizador de propostas; arrancado da imobilidade e da legibilidade, estimulado por objetos, situações e idéias, exercitando o ludismo num misto de escolha e abandono. Construtor e destruidor, incluindo e excluindo, sempre um devorador, esse participador frequentemente se aproxima da atividade terapêutica. Para o artista, estes comportamentos, assim como o riso que os despreza, interessam, pois contribuem para solapar a mitificação sobre a transcendentalidade da arte.

Assim, as diversas tendências estão empenhadas em arruinar as circunscrições costumeiras da noção e da prática da arte, que têm na obra de arte sua peça de resistência. A luta é bifrontal: de um lado o confronto com o mercado e o público; de outro, a exacerbação de procedimentos, alguns já experimentados, visando ao seu limite expressivo. Esta radicalidade, efeito de desrecalque da produção, volta-se para o desejo de distanciamento de qualquer origem, de qualquer função específica da arte, para provocar condições de instauração de um espaço puramente estético, liberto das avaliações tributárias da História da arte. Trata-se, portanto, de promover a explosão de um campo, o sistema de arte, minado, ainda, apesar das operações modernas, pelo consolo das boas formas e pelo fantasma de abarcar a realidade¹.

Frente a este quadro, mas sem se deixar determinar exclusivamente pelas soluções predominantes --- de um lado as provenientes do circuito internacional, e de outro por aquelas que no Brasil pretendem assumir o conflito entre experimentação e participação social --- o programa de Hélio Oiticica cifra as propostas da vanguarda brasileira, considerada por ele como posição específica e fenômeno novo no panorama internacional da arte². Seguindo-se uma interessante idéia de Lyotard, pode-se

- (1) cf. Lyotard, J.-F., "Reponse a la question; qu'est-ce que le postmoderne?", In *Critique*, nº 419, abril 1982. Trad. bras., *Arte em Revista*, nº 7, 1983, p. 95-6.
- (2) cf. "Situação da vanguarda no Brasil". In AGL, p. 110.

dizer que as intervenções de Oiticica configuram um "trabalho de anamnese": manifestam, pelo vigor das proposições e ousadia das ações, a situação crítica do processo de integração e destruição do projeto moderno no Brasil. Explicitam os conflitos provocados pela confluência da pesquisa dos pressupostos implícitos na modernidade com a tentativa de elaboração das inquietações presentes¹.

Referida ao percurso das vanguardas, inaugurado pelos grupos concretos, sua investigação é contudo excêntrica, pois, ao expor as margens do processo de integração da modernidade, desloca-as por atividades exemplares, catalisadas pela visionária concepção de "estado de invenção". Ao formular o programa experimental, entendido como efetivação de "ordens de manifestação ambiental", Oiticica dedica-se a elaborar aquele "esquecimento inicial", que para Lyotard presidiu às operações modernas: inventar a arte, a vida.

(1) cf. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris, Galilée, 1986, p. 38 e 125-6.

II - MARGENS DO PROGRAMA

Cada vez que procuro situar a posição estētica do meu desenvolvimento, historicamente em relação às suas origens, chego à conclusão de que não sō é um desenvolvimento individual muito forte e pessoal, como completa um contexto histōrico e cria um movimento, junto a outros artistas.

(HO - AGL, p.33)

Oiticica chega à crise da pintura através da experiência de desintegração do quadro, efetuada pelo grupo que, no Rio, a partir das teorias de Ferreira Gullar e das experimentações de Lygia Clark, articulou o neoconcretismo. Este pretendeu localizar os pontos críticos da arte construtiva, que configuravam avanços ou que tinham sido reprimidos pela sucessão dos diversos movimentos. Na pintura e na poesia visou à superação das "contingências sintáticas", em busca de uma nova significação dos processos artísticos, adequados à expressão da "complexa realidade do homem moderno"¹. As propostas, amplificadas pela ressonância da polêmica travada com os concretos de São Paulo, foram cruciais para o desenvolvimento da modernidade. Relativizando as prescrições concretas, abrem caminho para o acolhimento das novas tendências de vanguarda, principalmente para as formulações da participação.

Ao partir do projeto neoconcretista, com peculiar entendimento do "desenvolvimento construtivo da arte contemporânea", Oiticica pretende contribuir para as "novas possibilidades ainda não exploradas dentro desse desenvolvimento"². Mesmo quando, com os "Parangolês" mergulha nas experiências corporais, ressemantizando a estrutura e a cor, afirma a permanência do construtivo --- o que, aliás, constitui uma posição *sui generis* nas correntes contemporâneas que reivindicam a retomada das pesquisas construtivistas. O seu, se concebe como um "novo construtivis

(1) cf. "Manifesto Neoconcreto" (Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 22/3/59). In Amaral, Aracy (Coord.) - *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio, MAM/S.Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 82.

(2) cf. AGL, p. 54.

mo", em que a tônica construtiva, por ele denominada "sentido de construção", é intrínseca às proposições comportamentais.

Oitica não entende por "arte construtiva" uma direção puramente formalista, mas

tendência mais ampla na arte contemporânea, indicando não uma relação formal de idéias e soluções, mas uma técnica estrutural dentro desse panorama. Construtivo seria uma aspiração visível em toda arte moderna, que aparece onde não esperam os formalistas, incapazes que são de fugir às simples considerações formais. O sentido de construção está estritamente ligado à nossa época. É lógico que o espírito de construção frutificou em todas as épocas, mas na nossa esse espírito tem um caráter especial; não a especialidade formalista que considera como "construtivo" a forma geométrica nas artes, mas o espírito geral que desde o aparecimento do Cubismo e da arte abstrata (via Kandinsky) anima os criadores de nosso século. Do Cubismo saíram Malévitch, Mondrian, Pevsner, Gabo, etc.; Já Kandinsky lançou as bases definitivas para a arte abstrata, bases puramente construtivas. Houve o ponto de encontro entre os que derivaram do Cubismo e as teorias kandinskianas da arte abstrata, tornando-se quase impossível saber onde um influenciou o outro, tal a reciprocidade das influências. É esta sem dúvida a época da construção do mundo do homem, tarefa a que se entregam, por máxima contingência, os artistas. Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos

*de espaço e tempo. São os **construtores**, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte¹.*

Embora tendo como evidente que o construtivo é eixo mais estável, consistente e homogêneo da pintura moderna, Oiticica considera que ele propicia desenvolvimentos ainda não explorados. Propõe a experiência de um novo construtivismo, apto a transformar a pintura em outra coisa. A saída para o espaço, prefigurada pelo "não-objeto" neoconcreto,

longe de ser a "morte da pintura", é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como "suporte" da "pintura". Como tudo está claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda. Creio que só partindo desses elementos novos poder-se-á levar adiante o que começaram os grandes construtores do começo do século (Kandinsky, Malévitch, Tatlin, Mondrian, etc.), construtores do fim da figura e do quadro, e do começo de algo novo, não por serem geométricos, mas porque atingem com maior objetividade o problema da não-objetividade².

(1) cf. AGL, p. 54-5.

(2) Id. ib., p. 26-7.

É "sentido de construção" que aponta o caminho da salvação da pintura: orienta os desenvolvimentos do "espírito geral" que animou os "criadores de nosso século", introduzindo operações voltadas para a realização da "integridade profunda" da pintura. O fim da figura e do quadro, da pintura, indicia a abertura de "novas visões e modificam a maneira de ver e sentir"; o sentido de construção propõe a emergência de "novos rumos na sensibilidade contemporânea". Assim pensando, Oiticica alude a um estado nascente da arte moderna em que se manifesta um impulso para, como diz Lyotard¹, *fazer ver que há alguma coisa que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver*, dedicando-se a *apresentar o que há de inapresentável*. Contido ausente, que não se circunscreve a qualquer forma eleita; distanciado de artifícios de produção do ilusionismo, esse impulso moderno cifra, para Oiticica, o "sentido de construção". Este é o impulso para a invenção de algo novo, que para existir supõe a destruição das formas de evidenciação da pintura, mantendo dela, apenas, a possibilidade de fundação de novas relações estruturais, quando abrigam "novos sentidos de espaço e tempo".

A salvação da pintura é a sua superação: a transformação da pintura, da arte, em outra coisa, que no primeiro momento da investigação se configura como saída para o espaço, visa, como objetivo final, à instauração de "uma nova síntese": os "grandes construtores" da *Koiné* abstrato-construtiva

(1) cf. Lyotard, J.-F., "Resposta à questão: o que é o pós-moderno", op.cit. p. 95-6.

(...) abrem os caminhos mais positivos e variados a que aspira toda a sensibilidade do homem moderno, ou seja, os de transformar a própria vivência existencial, o próprio cotidiano, em expressão, uma aspiração que se poderia chamar de mágica tal a transmutação que visa operar no modo de ser humano, e da qual estão por certo afastadas quaisquer teorias de ordem naturalista¹.

O "sentido de construção" vem de encontro à "máxima contingência" a que se submetem os artistas: entregar-se à "construção do mundo do homem" --- utopia moderna, especialmente dos construtivismos, de estabelecimento de novas relações estruturais e humanas, através da criação de ambientes que não sejam meramente utilitários e racionais. Para isso, a contribuição da nova realidade plástica construtiva em que se fundem arquitetura, escultura e pintura é da maior importância. O fim da arte é a sua realização no urbanismo generalizado: a isto se dedicariam os artistas marcados pelo "sentido de construção"².

Ao iniciar o seu trajeto singular --- a constituição de "novas ordens" ---, partindo da crise da pintura, evidenciada nas "Invenções" e localizada pela adesão ao projeto neoconcreto, Oiticica retoma experiências do desenvolvimento construtivo que elege como básico: Cubismo-Malévitch-Mondrian. Não são estas, entretanto, as únicas referências da pesquisa que encaminha --- a da estrutura-cor no espaço e no tempo ---; outras manifestam-se

(1) cf. AGL, p. 62-3.

(2) Id. p. 17, texto de Mondrian cit, por HO.

como igualmente relevantes: a teorização de Ferreira Gullar¹, as experiências de Lygia Clark com os "espaços modulados", "casulos" e "bichos", os contra-relevos de Tãtlin e o construtivismo de Pěvsner-Gabo. Além dessas, muito evidentes, outras comparem, pois Oiticica insiste que a aspiração construtiva abrange "uma tendência mais ampla na arte contemporânea". Basta lembrar que na formulação da estrutura-cor reporta-se a contribuições de Delaunay, Kandinsky, Wols, Yves Klein, etc. e da "abstração cromática" americana dos anos 50 (De Kooning, Pollock, Rothko)². Além disso, é possível perceber desenvolvimentos próximos aos da "nova abstração" e de tendências desencadeadas pela *Pop Art*.

O cubismo, pensado por Oiticica, operou uma transformação conceptual, ao indiciar um espaço específico da pintura que questiona o ilusionismo tridimensional. Continuou o empenho de Cézanne --- investigar as relações entre superfície e representação, entre a pintura e as coisas ---, valorizando, sobretudo, os processos de superfície. Esse procedimento provocou um debate, na produção e na crítica, sobre a autonomia da pintura preparando os desenvolvimentos abstratos. Contrapondo-se à dominan

(1) Entre mar-1959/out-1960, Ferreira Gullar publicou no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* uma série de artigos sob a denominação geral de "Etapas da Arte Contemporânea", em que faz a sua leitura dos desenvolvimentos construtivos. Pretendeu tanto colocar em circulação informações e conceitos pouco difundidos no Brasil, como fundamentar a dissidência neoconcreta, do qual era o teórico aglutinador de artistas. O caráter didático e militante das exposições certamente muito influiu nestes artistas, inclusive em Oiticica. Os artigos foram recentemente reeditados por Aracy Amaral, em livro de mesmo nome (S.Paulo, Nobel, 1985). Cf., também, "Manifesto Neoconcreto" (Supl. Dominical, *Jornal do Brasil*, 22/3/59) e "Teoria do Não-Objeto" (Ibidem, 21 nov/20 dez. 1960).

(2) cf. AGL, p. 54 e ss.

te ilusionista, o propósito cubista de "fazer pintura" concentra o interesse no quadro-objeto, que ao exibir-se desnuda os processos de sua constiuição. Preciado e desenvolvido nos desenvolvimentos abstrato-constructivos, o procedimento cubista atinge, com Malêvitch, o limite da desmaterialização, e propõe, no neoplasticismo, um novo código para a arte¹.

Assim, a contribuição do cubismo para o "sentido de construção" provém de sua tendência em acentuar a espacialidade pictórica (ainda que pretendesse promover a temporalização do espaço), e da proposição de uma operação da arte ao nível conceitual. Cocteau, em fórmula notável, diz que com o cubismo nasce o *trompe-l'esprit* e morre o *trompe-l'oeuil*; e Apollinaire insiste nesta componente conceitual ao definir o cubismo como a arte de pintar novas entidades com elementos extraídos, não da suposta realidade da visão, mas da concepção². Pois as operações cubistas não visavam à representação dos objetos (mesmo que, a rigor, afirmem um certo tipo de figuração, não-representativa), senão à sua desnaturalização, promovendo uma visão múltipla e sincrônica de estruturas.

É a valorização do "espetáculo na superfície"³ às expensas dos motivos da representação, que faz do cubismo, depois de Cézanne, a abertura decisiva para a constituição da autonomia da pintura, efetivada por inúmeras, e até contraditórias, propostas

(1) cf. Menna, F., *La opción analítica en el arte moderno*. Trad. esp. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 24, 29 e ss.

(2) Id. ib., p. 33,36.

(3) A expressão é de B. Teyssêdre na tradução francesa do artigo de Clement Greenberg, "Depois do Expressionismo Abstrato". Cf. trad. bras., in *Gávea*, nº 3. Rio, PUC-RJ, 1986, p. 118.

da arte moderna e contemporânea.

Na investigação de Malévitch, o que tem mais impacto na experimentação de Oiticica, é a tentativa de determinação das estruturas visuais mínimas capazes de configurar o movimento germinal da arte: a materialidade da "pura sensibilidade na arte", proposta que busca o "mais além da arte puramente pictórica", pois, diz Malévitch, se a pintura tende à integração unitária dos elementos cromáticos em um complexo orgânico e harmônico, o suprematismo dedica-se a explorar as emoções da "não-objetividade". Nesta, as estruturas mínimas não representam sequer a si mesmas, pois atuam como estímulos conceptuais capazes de suscitar no observador a interrogação sobre a natureza da arte --- o mesmo efeito, aliás, do *ready-made*, seu contemporâneo¹. Esta investigação levou-o às formas desmaterializadas dos quadrados brancos e pretos, que se elevam no espaço num movimento de libertação do suporte --- experiência presente nos "Metaesquemata" e nas "Invenções" de Oiticica.

Já a experiência neoplástica, especialmente a de Mondrian --- este, juntamente com Malévitch, um dos deuses de Oiticica --- interessa-lhe enquanto esforço de codificação rigorosa de um sistema de arte: invenção de uma gramática, constituída de invariantes plásticas, a partir da qual se poderia reduzir a variedade dos elementos naturais a signos constantes e limitados. Desindividualizante, esta tendência pretende instaurar uma concepção de espaço, cujos princípios básicos são: abstração completa, com a exclusão de qualquer referência a fenômenos natu

(1) Cf. Menna, F., op. cit., p. 54-5.

rais, linguagem geométrica, limitada à linha e ao ângulo reto, à horizontal e à vertical, ao uso das três cores primárias (vermelho, amarelo, azul) e a três não cores (branco, cinza, preto)¹. Objetiva realizar na composição o equilíbrio entre forma e cor --- uma plástica definida por nitidez, regularidade, formas de limitadas e achatadas, cores planas e pelo primado do estrutural. Expressão plástica da harmonia universal, a composição de Mondrian é também expressão de sua concepção da universalidade da pintura; daí a proposição de uma gramática rigorosa, que converte a pintura numa construção, como a arquitetura, que, de algum modo, reflete as leis objetivas do universo². Essa radicalidade de Mondrian interessa a Oiticica principalmente no que diz respeito ao fechamento da ilusão e abertura para outras possibilidades construtivas advindas do novo sentido dado ao espaço. E, diz Oiticica, a necessidade que comanda a proposta de Mondrian, estende-se da arte para a vida: a realização da plástica pura no ambiente³.

O salto de Oiticica, da pintura para o espaço e para a criação de "novas ordens", funda-se nesta constelação básica de referências; entretanto, não é aprisionado por visada que privilegia a movimento de descendência. A preferência de Oiticica pe

(1) cf. Menna, F., op.cit., p. 54-5, 57-8.

(2) Mondrian: "Se, na verdade, a elaboração apropriada dos meios expressivos e a sua utilização --- isto é, a composição --- são a única expressão pura da arte, então esses meios expressivos devem encontrar-se em total conformidade com o que procuram exprimir. Para se tornarem a expressão direta do universal, é necessário que sejam universais, isto é, abstratos". Cf. Jaffé, L.C., "A arte abstrata geométrica". In *História da Arte Salvat*. Salvat Editora do Brasil, 1978, v.9, p. 219.

(3) cf. AGL, p. 27,33.

la expressão "sentido de construção", em detrimento de "novo construtivismo", decorre exatamente do cuidado em não situar a experimentação na chave dos "ismos", mas ao nível do que ele entende como a "tendência contemporânea": a fundação de novas relações estruturais visando à abertura de novos rumos na sensibilidade contemporânea. Assim, a constelação de referências básicas não esgota a multiplicidade de contribuições, provenientes de artistas, tendências ou grupos. Os contra-relevos de Tátlin, a edificação da arte no espaço e no tempo proclamada por Gabo-Pévsner, por exemplo, estão presentes nas produções neoconcretas de Oiticica; a crítica duchampiana aparece nas novas ordens ambientais, etc. O importante é ressaltar que o "sentido de construção" de Oiticica, apesar de já balizado pelos construtivismos, desenvolveu-se com originalidade. E, mesmo quando solta-se para a desconstrução, para a antiarte, numa atividade claramente situada no âmbito da desestetização, aí comparece com proposições singulares. Particularmente, na produção artística brasileira do final dos anos 50 e dos 60, a experimentação de Oiticica distingue-se, pela maneira como elabora as propostas concreta e neoconcreta, a passagem pelo "problema do objeto" e pelas posições comportamentais.

A integração da arte abstrata no Brasil, durante os anos 50, significou a assimilação programática de desenvolvimentos construtivos, a reproposição da modernidade, ao estender as pesquisas do modernismo de 22 e, particularmente, a reposição da

questão do valor social da arte. Surgindo numa nova situação de reversão de expectativas culturais que, como ocorrera anteriormente, provocou o desejo de atualização, de pesquisa e de repensamento daquilo que os modernistas denominaram "brasilidade artística", a abstração-construtivista teve o seu desenvolvimento favorecido pela fundação de museus e pela criação da Bienal de S.Paulo. Estas instituições contribuíram decisivamente para a ampliação do circuito, para a evidenciação das tendências contemporâneas, e para a renovação das atividades de produção, crítica e consumo de arte.

O desenvolvimento no Brasil de uma produção construtivista favoreceu, em virtude de sua radicalidade, o redirecionamento das linguagens artísticas, assim como ofereceu, aos artistas interessados em pensar a inserção social da arte, a oportunidade de situar o desejo de figuração desse interesse com recursos formais renovados. O compromisso com a construção de uma nova sociedade tinha à disposição as variadas propostas do construtivismo europeu, em seu interesse pelo urbanismo generalizado. Assim, através da veiculação dessas novas informações, os artistas articulados às tendências construtivas puderam pensar a adequação da arte ao projeto de modernização que emergia no país, por estratégias mais contundentes. Isto porque as questões propriamente estéticas, de forma, eram prioritárias; onde havia preocupação social, percebia-se que ela não podia ser satisfeita pela justaposição de um conteúdo a uma forma, e sim pelo tratamento da arte como produção. Esta atitude, patente nos artistas concretos de S.Paulo, agenciou uma produção organizada e programática, voltada para a transformação artístico-cultural, compromete

tida, basicamente, com: pesquisa de forma, autonomia da arte em relação aos aspectos anedóticos e temáticos, internacionalização da produção, desenvolvimento de mecanismos institucionais aptos a constituir um sistema de sustentação das pesquisas, articulação da arte à produção industrial.

A integração da nova forma ocorreu abruptamente, sem que fosse renunciada por desenvolvimentos contínuos. Aqui, com a pressa típica de quem supõe ter de preencher espaços, superar atrasos, dar saltos em direção ao estado de progresso, requerido pelas chamadas condições objetivas de produção, tendo em vista a superação do subdesenvolvimento, a integração da arte construtiva obedeceu aos imperativos da modernização. Implicava a superação do "naturalismo", a eliminação dos resíduos "irracionaisistas" na criação, considerados, pelos vanguardistas, fruto das mitologias que transitavam no imaginário brasileiro: ingenuidade e sentimentalismo, cultura sincrética e caótica, exuberância tropical e exagero retórico, etc., tomadas como positividade pela estética nacionalista-expressionista. Assim, as atitudes exigidas pelo ímpeto de modernização, assimilado à racionalidade da forma¹, se propunham como antídoto às "deliquescências românticas", à folclorização da cultura, ao figurativismo, banali-

(1) A disseminação da *Gestalt*, através de Mário Pedrosa, contribuiu decisivamente para dissociar a forma da ordem natural. O interesse pela *Gestalt*, disse W. Cordeiro, "tem por base a indagação sobre a racionalidade da forma, tanto comum como artística, indistintamente, sem diferenças idealísticas. A racionalidade da obra de arte é o fundamento de sua objetividade, e é nesta objetividade que se realiza o conteúdo histórico-cultural; segue-se que a obra de arte não só pode e deve ser racionalmente definida, como também não pode deixar de ter ligação imediata com o real". Cf. Amaral, A. (coord.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio, MAM/S. Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 193.

zado nos temas e nas formas, ao gosto da magra clientela¹.

A estratégia concretista foi de oposição radical a "todas as variedades e hibridações do naturalismo" e ao "não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer"². Pretendia romper com a visão, tida como puramente representativa, que envolvia a arte brasileira, ao adotar a forma geométrica, pela sua auto-referencialidade, austeridade, rigor e ênfase na estrutura. Daí o empenho em "despojar as formas de toda e qualquer aderência subjetiva, e descobri-la diretamente nas qualidades imediatas dos materiais (...); lidar com as cores como fatos da percepção, focos de energia que agem no campo visual dinamizando as áreas, criando ações e reações entre si"³. Para a arte concreta, a criação artística "consistia em manipular inventivamente as formas, produzir uma ordem maximal de informações visuais, estabelecer processos semióticos que forçassem o espectador a romper os esquemas convencionais de percepção e exercitar-se na nova ordem proposta (...). A arte seria uma espécie de engenharia de processos de comunicação visual (...) Essa produção se caracterizou pela sistemática exploração da forma seriada, do tempo como movimento mecânico, e se definiu por suas intenções estritamente ótico-sensoriais; isto é, contra o conteudismo representacional propõe o jogo perceptivo. A arte concreta é um agenciamento es

(1) cf. Pedrosa, Mário, "A Bienal de cá para lá". In *Mundo, Homem, Arte em Crise*. S.Paulo, Perspectiva, 1975, p. 254.

(2) cf. Manifesto "Ruptura", 1952.

(3) cf. Gullar, Ferreira, *Etapas da Arte Contemporânea*. S.Paulo, Nobel, 1984, p. 232.

tético das possibilidades óticas e sensoriais prescritas pela Gestalt"¹.

Ao estabelecer as bases da pintura concreta, Van Doesburg prescreve que "a obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes de sua execução. Ela não deve receber nada dos dados formais da natureza, nem da sensualidade, nem da sentimentalidade (...) A construção do quadro, assim como seus elementos, deve ser simples e controlável visualmente"². Este controle, diz Max Bill, é determinado por princípios matemáticos, visando a "pura expressão de medida e de lei harmoniosas; estrutura de ritmos e relações, de leis que têm fontes individuais". Pois a matemática, "além de ser um dos reguladores principais do sentimento primário, e, conseqüentemente, um dos meios mais eficientes para o conhecimento da realidade objetiva, é, ao mesmo tempo, ciência de relações, de comportamento de coisa a coisa, de grupo a grupo, de movimento a movimento. E já que ela contém estes princípios fundamentais e os relaciona entre si, é natural que tais acontecimentos possam ser apresentados, isto é, *transformados em realidade visível*", de modo que "o pensamento abstrato, invisível, surge como concreto, visível"³.

O fundamento da pesquisa concreta pode ser resumido em algumas formulações lapidares: pensamento por imagens (W. Cordeiro); concreção de uma idéia (M. Bill); processo criador que

(1) cf. Brito, Ronaldo, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio, Funarte, 1985, p. 36-7.

(2) cf. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, p. 42.

(3) cf. Max Bill, *ib.*, p. 52-3.

"inicia-se na *imagem-idéia (Bild-Idee)* e culmina na *imagem objeto*" (T. Maldonado); "uma figura ideológica que, tornada visível e traduzida em quadro, deu origem a um objeto concreto" (M. Bill). O objeto é, então, a imagem final de um procedimento verificável, controlável e observado; um objeto de realidade que não é apenas conceito. Estas pressuposições indicam redefinição do conceito de arte e transformação na prática artística: propõem a não-exclusivização da pintura pelo bidimensional, pois, como assinala M. Bill, ela se instaura como "fenômeno pluridimensional, no qual o espaço real, perpetuamente cambiante, e o espaço psíquico se superpõem"¹. A pintura estabelece-se, então, como processo de produção de "campos de energia com a ajuda da cor", voltada para a "criação de certos ritmos, que não se poderiam conseguir de outra maneira". Sendo, como afirma Van Doesburg, "um meio de realizar oticamente o pensamento", pois "cada quadro é um pensamento-cor", a cor, como matéria prima da pintura "não significa senão a si própria". As cores são fatos de percepção que dinamizam o campo visual, "energia constante, determinada por oposição a uma outra cor"².

O trabalho dos concretos paulistas enfatizou tais princípios exemplarmente. O primado da visualização, que reduz as formas e cores a elementos da estrutura da dinâmica visual, em detrimento da expressão, da significação da forma e da preocupação temática, está, por exemplo, explícito na recusa em usar expressivamente a cor --- que repontará no neoconcretismo, além

(1) cf. Gullar, Ferreira, "Arte Concreta". In *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, p. 106.

(2) cf. Van Doesburg, "Arte Concreta", *ib.*, p. 44.

de estar presente em concretos cariocas. Pois, diz Ronaldo Brito, "a cor concreta é apoio e inflexão no sentido global do trabalho-mensagem que será de ordem sobretudo rítmica. A autonomia da cor não pode ser tolerada pela ortodoxia concretista por algumas boas razões: a pesquisa da cor seria ela mesma uma sobrevivência subjetivista num projeto de produção de mensagens objetivas que não pode assimilar sutilezas inefáveis (...); e, além do mais, isolaria no conjunto do trabalho um foco conteudístico que convidaria o espectador a um mergulho introspectivo, a uma investigação de tipo psicológico"¹.

A polêmica desencadeada a partir da "I Exposição Nacional de Arte Concreta" (Rio-São Paulo, dez.56-fev.57) entre concretos paulistas e cariocas, evidencia as diferenças, patentes desde a criação dos grupos *Ruptura* (52) e *Frente* (53), a respeito da compreensão que cada um fazia dos princípios teóricos da arte concreta. Os concretos paulistas se consideravam os intérpretes legítimos dos postulados concretos no Brasil, referenciando sua prática às teorias desenvolvidas por Max Bill e pela Escola de Ulm. Os cariocas, acusados pelos paulistas de praticarem equívocos quanto ao rigor da arte concreta, mantiveram distância de qualquer exclusivismo teórico, encaminhando-se, assim, para experiências abertas². Disso nasceu o neoconcretismo.

O neoconcretismo repropõe e reinterpreta os desenvolvimentos construtivos, valorizando, exatamente, aqueles pontos considerados como desvios da norma concretista. Criticava o que jul

(1) cf. Brito, R., op. cit., p. 38.

(2) cf. Cocchiarale, F. e Geiger, A.B., *Abstracionismo - Geométrico e Informal*. Rio, Funarte, 1987, p. 16-7.

gava ser, nos concretos paulistas, um "mecanicismo" proveniente de "uma perigosa exacerbação racionalista", ao mesmo tempo que rejeitava "reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado como o realismo mágico ou irracionalista"¹. Se, com a preocupação exclusivamente voltada para a dinâmica visual, as práticas concretas recusavam a intervenção da subjetividade, propondo a forma seriada, a pureza cromática, o atonalismo, os neoconcretos mostram interesse pela cor expressiva, e pela forma significativa, ou seja, "pelo universo de significações existenciais que ela (a obra) a um tempo funda e revela"².

Ao retomar a categoria de expressão, banida pela arte concreta, o neoconcretismo enfatiza "a experiência direta da percepção", através do que "a obra entrega a significação de seus ritmos e de suas cores"³ --- uma espécie de imponderável da criação que transcende a simples materialidade do objeto. Dessa maneira, propõe o experimentalismo e a participação do espectador, já ao nível da criação, como fundamentais. O novo objeto estético pensado pelo neoconcretismo, o "não-objeto", propõe-se como uma totalidade que opera esteticamente, isto é, pela experiência direta, antes de qualquer intervenção teórica, com a prevalência da obra sobre a teoria"⁴.

A arte neoconcreta visa à fundação de um novo espaço expressivo: pela renovação da linguagem construtiva, revitalizando propostas suprematistas, neoplásticas e construtivistas; pro

(1) cf. "Manifesto Neoconcreto".

(2) Id.

(3) Id.

(4) cf. Cocchiarale, F. e Geiger, A.B., op. cit., p. 19.

pondo um novo objeto para a pintura; libertando-a da tela e realizando-a no espaço real; rompendo com as categorias estéticas fundadas na obra de arte como objeto autônomo e isolado, e tomando o objeto estético como objeto relacional.

No objeto neoconcreto não há, como no concreto, hierarquização de forma, cor e fundo; pois, "as noções de tempo, espaço, forma, cor, estão de tal modo integradas --- pelo fato mesmo de que não preexistiam, como noções, à obra --- que seria impossível falar delas como de partes decomponíveis. A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário geométrico que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas (...) ¹.

O tempo de que fala, é o tempo-duração; elemento ativo que indicia a criação como ação, e não o tempo-espaço do simultaneísmo visual concreto. O tempo neoconcreto é, assim, virtualidade de participação na estrutura. Quando o "Manifesto Neoconcreto" fala do tempo concreto como "movimento mecânico", está dizendo que, neste, o movimento é tratado apenas ao nível das relações ótico-visuais propostas na superfície do quadro, excluindo qualquer existencialização. O tempo estático, "mecânico", está mais do lado da estruturação sintática dos elementos do espaço; o tempo dinâmico, ao contrário, remete à formação dos significados, vira signo ².

Ao justificar o projeto neoconcreto, de revitalização do espaço plástico, Ferreira Gullar localiza o foco da polêmica com

(1) cf. "Manifesto Neoconcreto". Cf., também, Cocchiarale, F. e Geiger, A. B., op. cit., p. 19.

(2) cf. Oiticica, "Cor, tempo e estrutura", in AGL, p. 47. Também, AGL, 16, 18.

os concretos paulistas no tratamento da contradição figura-fundo e na questão da tela-suporte. Para ele, mesmo Malévitch, com o branco sobre o branco, o branco sobre o preto e outras variações semelhantes, não ultrapassara esse impasse, persistindo tanto a contradição figura-fundo como o quadro. Malévitch solucionou o problema emprestando transcendência à própria tela, tomada como objeto, e saltando para o espaço real, com suas arquiteturas su prematistas --- impulso semelhante ao que presidiu à proposição dos contra-relevos de Tátlin. Assim, diz Gullar: "Nos pintores neoconcretos --- que já não lidam em nenhum grau com o problema da representação, mas já com o de emprestar uma transcendência à tela mesma como objeto material --- não se encontra mais a contradição figura-fundo (essa contradição se transfere, da te la como área à tela mesma como objeto: o fundo é o mundo). Os elementos forma-cor encontram-se no espaço da tela e duram nele (melhor seria dizer: duram ele, duram-no). É como se o espaço da tela não preexistisse à obra. Ele é diretamente arrancado de sua condição material, inumana, para o plano da expressão. Como potencialidades interiores, as formas-cor se espacializam ali pela primeira e única vez. Nada se coloca sobre elas, o traba lho cessa com a sua aparição. Elas não são algo que se coloca sobre algo, nem são tampouco o lugar onde algo se coloca. São experiências elaboradas que se concretizam diretamente no espa ço --- e que transcendem a ele. São um novo objeto que se dis tingue dos objetos por se concluir em puro aparecimento: o não-objeto"¹.

(1) cf. Gullar, F., *Etapas da Arte Contemporânea*, p. 38-9.

O espaço neoconcreto é, pois, um espaço ativo. As formas e cores não se distribuem numa superfície apenas como uma dinâmica visual, exercício de percepção informada por *Gestalt*; formas e cores são integrantes de um espaço que mobiliza significações que transcendem o perceptivo. À produção concreta de campos de energia, substitui-se um campo de ações e tensões, acenando para vivências --- o que impossibilita qualquer proposta de integração funcionalista¹.

Para Gullar, o reducionismo concreto quanto à organização do espaço provém do uso restrito que faz da *Gestalt*; interessado na exploração ótica da relação figura-fundo, não distingue o comportamento da forma no meio físico e o seu comportamento na percepção; ou seja, não distingue "forma física" e "estrutura (forma) orgânica". Esta distinção, pinçada por Gullar em Merleau Ponty², tem em vista justificar a participação como a experiência privilegiada da proposição neoconcreta. A experiência neoconcreta não é antes de tudo, uma experiência visual, mas uma experiência orgânica: corporal e significativa. A forma significativa, diz Gullar, é a matéria mesma das artes visuais. Dessa maneira, "o conceito gestaltiano de forma, aplicado à consideração dos problemas estéticos tende a um dogmatismo, porque, se as formas se reduzem à sua condição física, se são as mesmas leis que regem a forma física e a forma na percepção, então é possível

(1) cf. Brito, R., op cit., p. 70-1.

(2) M. Ponty: "a forma física é um equilíbrio obtido com relação a certas condições exteriores dadas (...); a ação exercida de fora tem sempre por efeito produzir um estado de tensão, orientar o sistema para o repouso. Não se dirá o mesmo das estruturas orgânicas, onde o equilíbrio é obtido não com relação a condições presentes e reais, mas a condições apenas virtuais que o próprio sistema torna existentes". (cit. em E.A. C., p. 233).

vel estabelecer o privilégio de certas formas sobre outras. Do ponto de vista científico, pode-se dizer, por exemplo, que a gota de água, por realizar o princípio do *máximo de matéria no mínimo de espaço*, é a forma perfeita. Mas, no campo da estética, a forma é perfeita em relação ao que ela exprime e, como o que o artista exprime não pré-existe à sua expressão, a perfeição da forma é encontrada ao mesmo tempo que a forma: é a expressão mesma. Encarando a forma apenas como fenômeno físico --- que ela também o é, sem dúvida --- a *Gestalttheorie* relega para segundo plano o problema da significação"¹.

Gullar, entretanto, não nega a importância da *Gestalt* no desenvolvimento da abstração, já que a redução dos elementos pictóricos e plásticos aos fatos perceptivos foi contribuição decisiva para o processo de autonomização da nova linguagem. Esse processo, iniciado no cubismo, alcança seu ponto extremo em Mondrian, onde a representação é reduzida a linhas e planos de cores puras. Mas, diz Gullar, enquanto em Mondrian e Malévitch as formas geométricas eram "símbolos", referência a uma realidade abstrata, na arte concreta elas se reduzem a matéria, "matéria sem mito e sem história". A arte concreta, ato puro de percepção, sem historicidade, mantinha, para Gullar, um fundo de representação. Apesar de seu caráter não-alusivo, as formas desempenham o papel de figura, pois tudo o que se percebe está sob um fundo. Assim, os concretos não se detiveram na "natureza crítica da problemática da percepção". A contradição figura-fundo "só é vencida quando colocada (...), quando o artista deixa de defrontar-se com fenômenos perceptivos imediatos para lidar

(1) cf. Gullar, F., op. cit., p. 234.

com significações"¹.

Apoiado em concepções de Merleau-Ponty, Gullar diz que a percepção é temporal, flui no corpo. O que se percebe mantém relações com o pré-reflexivo; corpo e mundo estabelecem uma relação de espontaneidade. Assim, as formas articulam uma simbólica do corpo, reintegrando-se em um "contexto de significações", ou seja, à "multivocidade perceptiva"². No "Manifesto Neoconcreto" afirma: "só à experiência direta da percepção a obra entrega a significação a seus ritmos e cores". Percepção direta é a que se faz no corpo, no tempo.

A teoria da significação adotada pelo neoconcretismo prevê de uma fenomenologia da linguagem. Para Merleau-Ponty, toda linguagem "tateia em torno de uma intenção de significar", de modo que a operação de um escritor ou de um pintor pressupõe a existência de uma significação "tácita". A expressão é, assim, consciência da transcendência do signo; um ato que ultrapassa o sentido lingüístico (da palavra, do signo plástico), e se realiza na junção de significante e significado. Este ato implica o sujeito, isto é, releva da "intencionalidade corporal", pois, diz Merleau-Ponty, "toda percepção, toda ação que a supõe, todo uso humano do corpo, em suma, é já *expressão primordial*". A palavra, o gesto, o corpo, são "potências significantes", mediadores da relação do sujeito com o objeto. Mas, a ação da linguagem é sempre à distância, pois o processo de significação só surge na intersecção de significantes, num intervalo: todo signo é re

(1) cf. Gullar, F., op. cit., p. 235.

(2) Id., ib., p. 244-5.

lacional, diacrítico. A linguagem, assim, exprime "tanto pelo que fica entre os vocábulos quanto por eles mesmos; pelo que não diz quanto pelo que diz". O escritor e o pintor operam nesse intervalo, o da expressão. Por isso, o efeito de uma palavra, de um traço de cor, de uma mancha, é, de certa maneira, imponderável. Todo significado surge, então, como incorporação do signo em situações determinadas¹.

O neoconcretismo, ao abolir um projeto *a priori*, determinante da prática e ressaltando a experimentação, contribuiu para que os artistas que o adotaram se liberassem para um sentido de pesquisa muito mais amplo que o dos concretos. Um dos seus feitos principais foi, sem dúvida, colocar como fundamental para o novo campo de ação que se abria, a questão da participação do espectador, implícita nos desenvolvimentos construtivos. O novo espaço expressivo, ao privilegiar a experiência, no momento mesmo da intervenção, rompeu o exclusivismo do programacretista, abrindo no Brasil direções variadas de pesquisas contemporâneas.

Foi a passagem pelas formulações e experiências neoconcretas que permitiu a Oiticica encaminhar as reflexões e pesquisas desencadeadas pela sua vivência da "crise da pintura". O texto, "Cor, tempo e estrutura", sintetiza a posição a que chegara, firmando a base teórica dos desenvolvimentos que se estendem das "Invenções" aos "Penetráveis". Nele, baseado em conceitos

(1) cf. "A linguagem indireta e as vozes do silêncio". In Husserl/Merleau-Ponty (Col. Os Pensadores, v. XLI). São Paulo, Abril Cultural, 1975, p. 352 e ss. Cf., também, para esta exposição, "Fenomenologia da Linguagem". Id., ib.

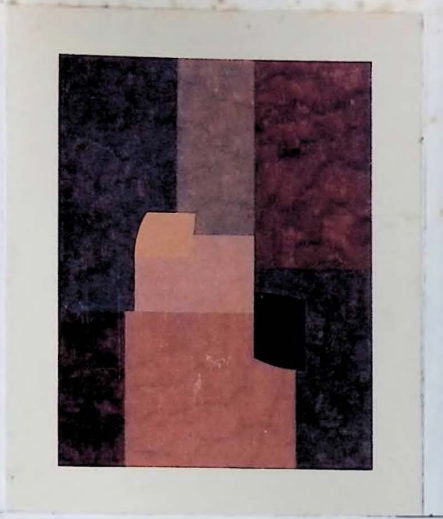
neoconcretos, Oiticica formula a concepção de "desenvolvimento nuclear da cor", que informa suas estruturas-cor no espaço e no tempo: "Bilaterais", "Relevos Espaciais", "Núcleos" e "Penetráveis". Os conceitos de "não-objeto", de "tempo ativo" (duração), de "estrutura-cor", de "cor-luz", "cor-tempo", "estrutura-tempo", assim como a proposição da transformação da atitude do espectador, de contemplativa a ativa, estão aí explicitadas.

Assim, para Oiticica, o neoconcretismo é o momento em que se condensam as diversas referências de sua experimentação; através dele, opera a passagem da pintura bidimensional para a pintura no espaço --- passagem que se mostrou fecunda tendo em vista seu objetivo de aceder a "novas ordens" artísticas em direção às "Manifestações Ambientais". A experiência neoconcreta contribuiu, ainda, para dar forma ao impulso utópico de transformação do "mundo real" (do ambiente cotidiano), presente nas vanguardas construtivas e tornado por Oiticica em horizonte de suas atividades.

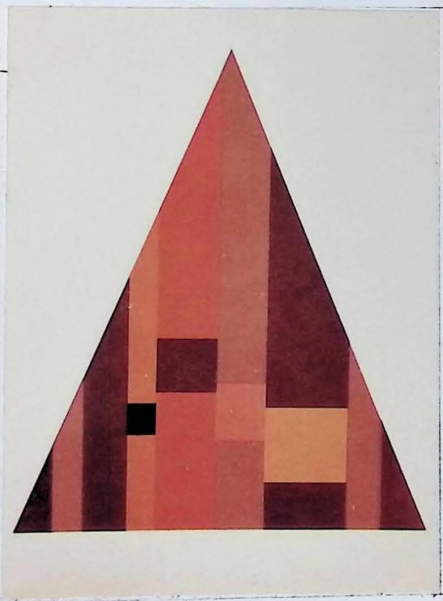
III - DAS INVENÇÕES À INVENÇÃO

Eu comecei com Ivan Serpa no Grupo Frente, em 1954. Mas, a meu ver, a partir do movimento neoconcreto, quando eu comecei a propor a saída para o espaço, a desintegração do quadro, isso tudo, aí é que eu realmente comecei a criar algo só meu e totalmente característico. A desintegração do quadro foi, na verdade, a desintegração da pintura; ela é irreversível, não há possibilidade, nem razão, para uma volta à pintura ou à escultura. E daí para frente. Então eu parti para a criação de novas ordens, que se dirigiram da primeira série de espaços significantes, para uma abolição da estrutura significativa. Eu procurava instaurar significados, que depois eu fui abolindo. Há via uma certa influência de Merleau-Ponty e das teorias do Ferreira Gullar na evolução de Lygia Clark, por exemplo (ela descobriu o nêgocio da imanência). Para mim, foi uma abolição cada vez maior de estruturas de significados, até eu chegar ao que considero a invenção pura. "Penetráveis", "Núcleos", "Bóides" e "Parangolês" foram o caminho para a descoberta do que eu chamo de "estado de invenção". Daí é impossível haver diluição. Não se trata de ficar nas idéias. Não existe idéia separada do objeto, nunca existiu, o que existe é a invenção. Não há mais possibilidade de existir estilo, ou a possibilidade de existir uma forma de expressão unilateral como a pintura, a escultura departamentalizada. Só existe o grande mundo da invenção.

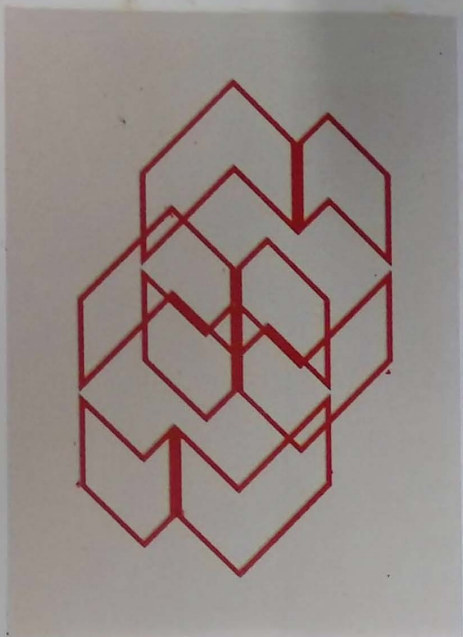
(HO - entrevista a Ivan Cardoso, 1979)



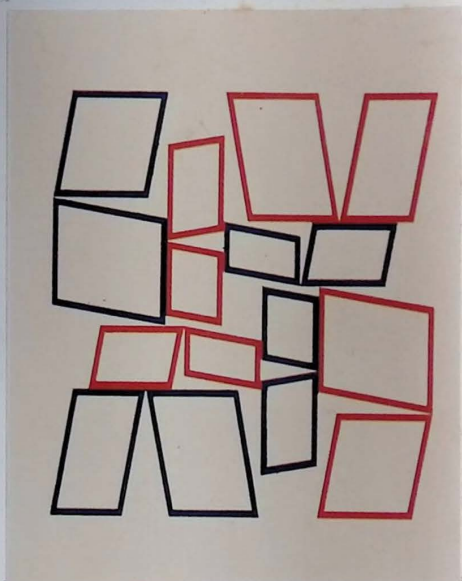
Grupo Frente 1966
(guache s/ cartão, 62x50,5 cm)



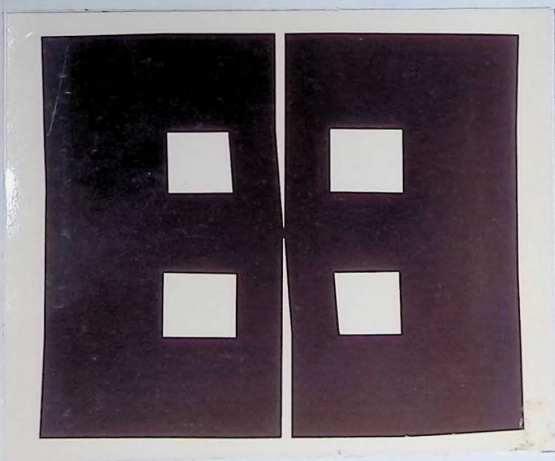
Grupo Frente 1956
(guache s/ cartão, 40,5x50,5 cm)



Metaesquema 1958
(guache s/ cartão, 64x52 cm)



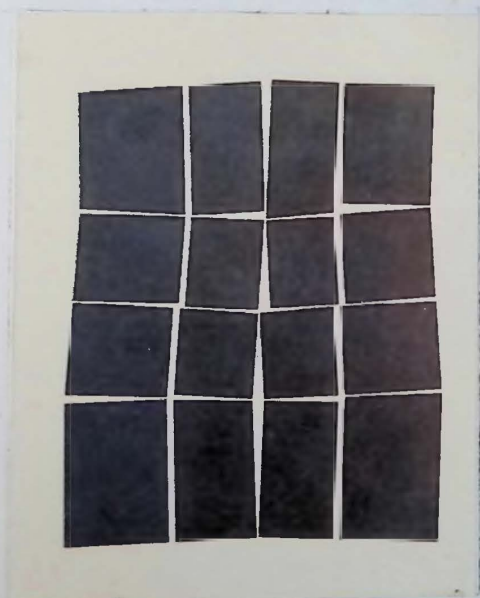
Metaesquema 1956
(guache s/ cartão, 53x56 cm)



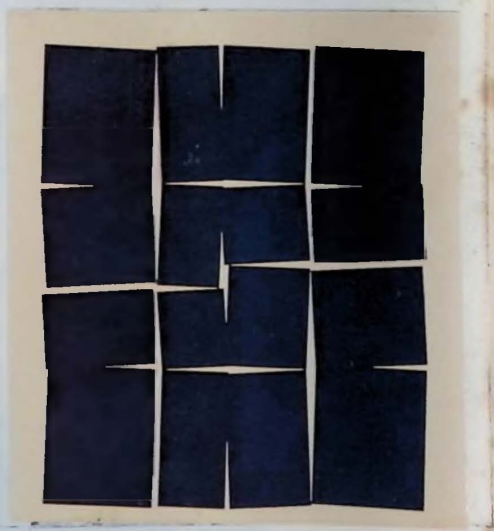
Metaesquema 1957
(guache s/ cartão, 54,5x63,5 cm)



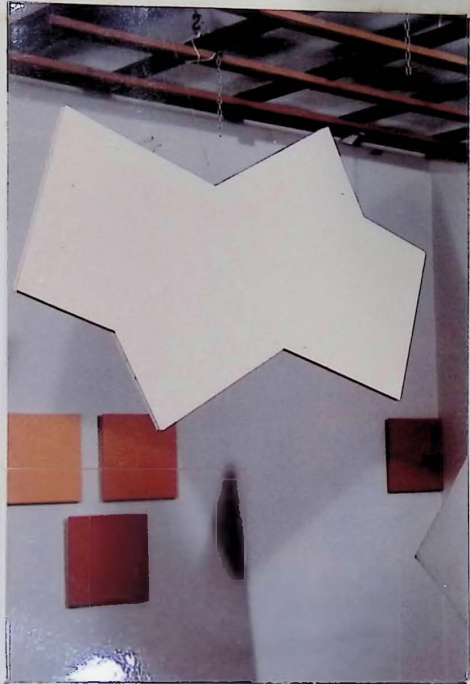
Metaesquema 1957
(guache s/ cartão. 40x43 cm)



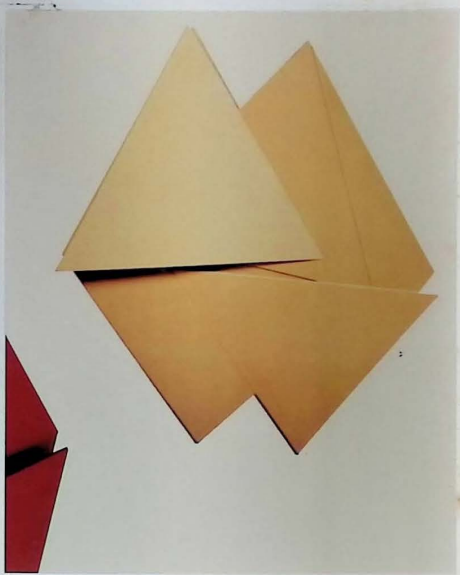
Metaesquema 1958
(guache s/ cartão, 55x64 cm)



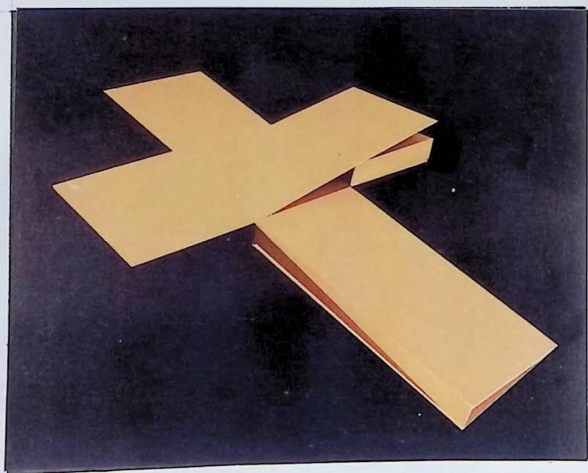
Metaesquema 1958
(guache s/ cartão, 55x64 cm)



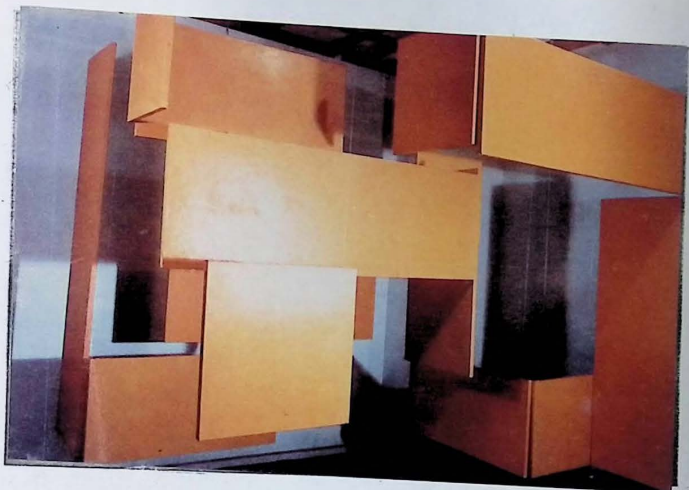
Bilateral 1959
Invenções 1959



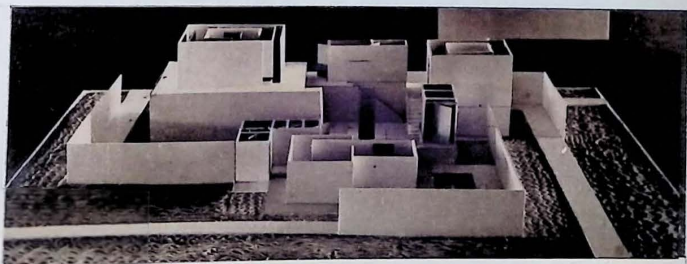
Relevo Espacial 1959



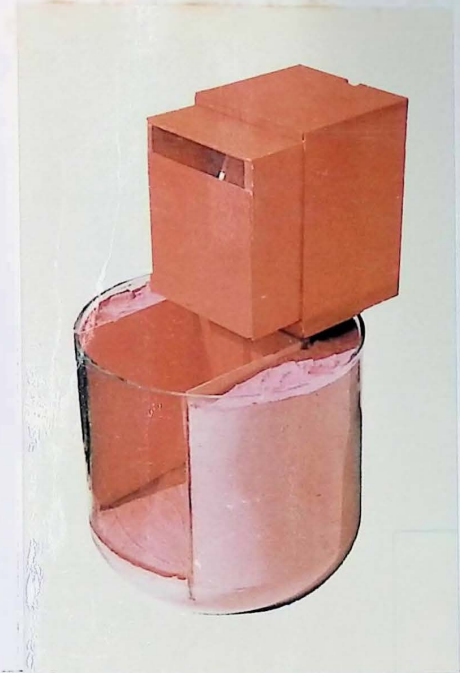
Relevo Espacial n.º 21, 1959/60



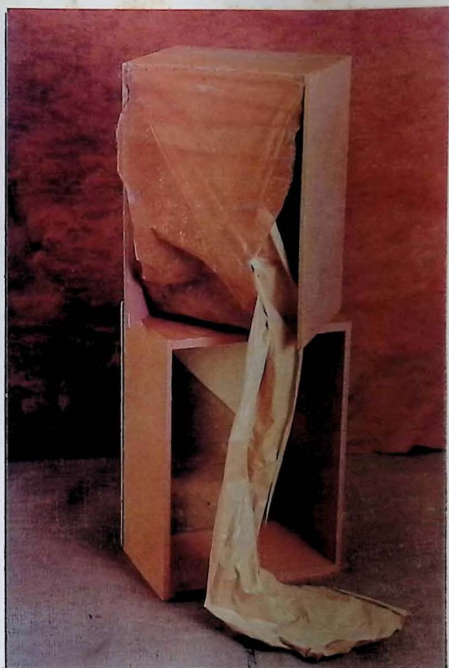
Nucleo NC6, 1960/63



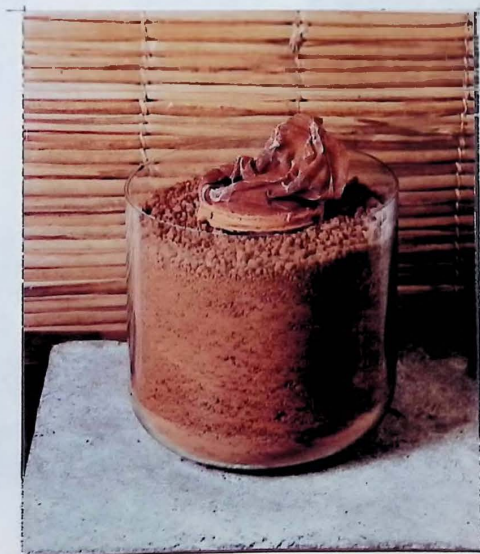
Projeto Cães de Caça 1961



B8 Bólido Vidro 2, 1963/64



B14 Bólido Caixa, 1964



B15 Bólido Vidro 4, 1964



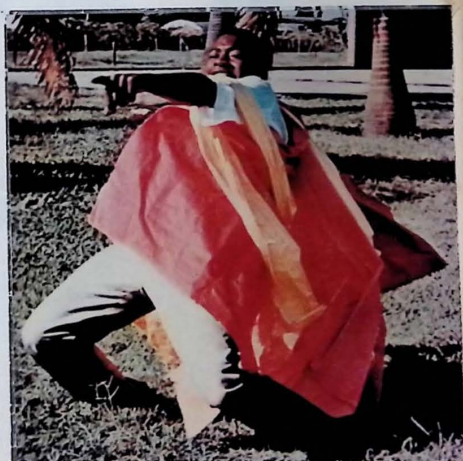
Mosquito da Mangueira veste Parangolé P1C, capa 6, 1965
Bólide Vitor 5, 1965
(homenagem a Mondrian)



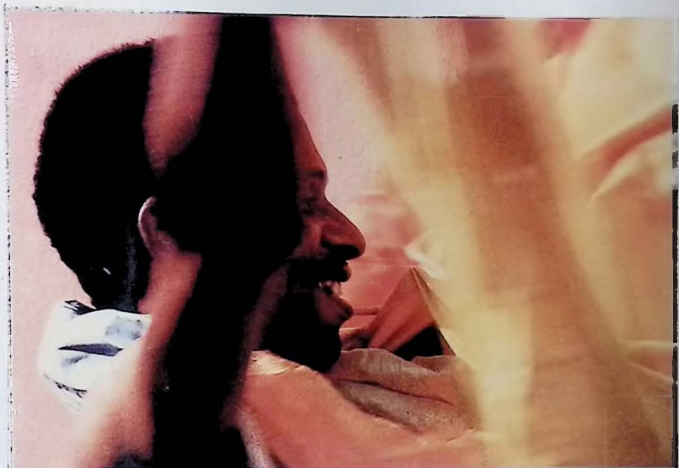
Parangolé P8, capa 5, 1965
(Jerônimo da Mangueira)



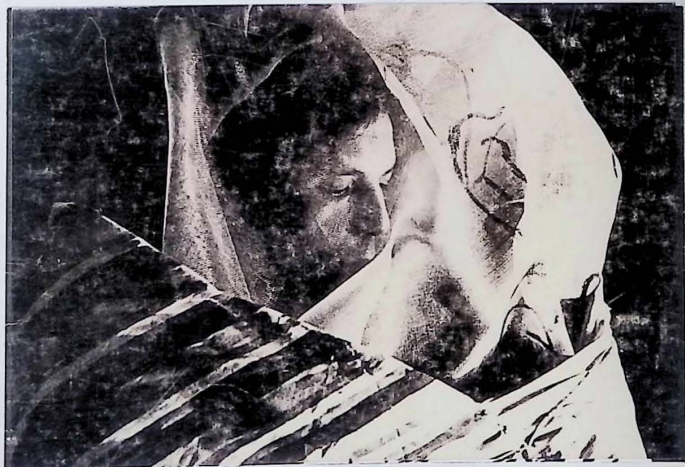
Ni do da Mangueira veste Parangolé 1, capa 1, 1964



Parangolé P4, capa, 1, 1964
(fona, filô, nylon e plástico)



Nildo da Mangueira veste
Parangolé P4, capa 1, 1964



Hélio Oiticica veste
Parangolé P19, capa 15, 1968
(Gileasa, homenagem a Gilberto Gil)

- 1 -

A experimentação de Hélio Oiticica desenvolve-se continuamente da pintura à antiarte ambiental, compondo um "programa *in progress*". É possível, entretanto, nela identificar duas fases, a visual e a sensorial, para que sejam melhor acentuadas as transformações que produz. A fase visual estende-se da iniciação de Oiticica na arte concreta (1954) aos "Bólides" (1963); a sensorial, destes às últimas experiências em 1980, quando Oiticica morre. A divisão é esquemática, pois ambas as fases evidenciam originalidade de invenção e destacam a singularidade do programa de Oiticica relativamente à vanguarda brasileira.

Os lances da fase visual engatam o projeto moderno de fazer da percepção um processo de construção do visível, articulando signos elementares da linguagem visual. Centrado no problema pictórico por excelência, a cor na superfície ou no espaço arquitetônico, Oiticica determina-se, nesta fase, em romper com o espaço plástico, visando à instauração de "novas ordens" artísticas e a uma nova concepção de arte. Quadros concretos, "Metaesquemas", "Invenções", "Bilaterais", "Relevos Espaciais", "Núcleos", "Penetráveis" e "Bólides" --- estes no limiar do sensorial --- são os lances desta fase.

O "sentido de construção", dirigido para a busca da "estrutura-cor no espaço e no tempo", comanda as experiências des

ta fase: nos quadros concretos, "Metaesquemas" e "Invenções" Oitica investiga as relações de cor e estrutura na superfície; nos "Bilaterais", "Relevos Espaciais", "Núcleos" e "Penetráveis" as relações entre "sentido estrutural" e "sentido de cor" no espaço, propondo a ruptura com a bidimensionalidade e com o suporte ortogonal.

Retomando as pesquisas construtivistas, especialmente as de Malévitch e Mondrian, Oitica, com Lygia Clark, efetiva possibilidades inibidas, ainda não exploradas, dos desenvolvimentos construtivos: inicialmente, o salto do plano da pintura para o espaço. Mais de perto, visava à superação da arte concreta, que, embora tivesse elaborado uma eficaz estratégia terapêutica de combate ao expressivismo romântico-naturalista, havia perdido a "força criadora"¹. A polêmica entre concretos e neoconcretos foi um dado local relevante, não só para Oitica; ofereceu um manancial de informações e um suplemento teórico, ambos providenciais, para a atualização crítica. A saída neoconcreta poderia ter sido apenas episódica, não fosse o calor da polêmica. Para Oitica, foi um achado que respondeu às inquietações de flagradas pela "crise da pintura". Aliava metafísica da arte, humanismo, experimentalismo e marginalidade artística, ingredientes que se mostraram indispensáveis à formulação de propostas voltadas para o baralhamento das relações entre arte e vida².

(1) cf. AGL, p. 20

(2) É bom lembrar, ainda que passageiramente, que para muitos pintores, a crise da pintura, provocada pela radicalização da linha neoplástica-concreta, apontou outras saídas. Houve, por exemplo, quem tentasse prosseguir indagando a tela, escalavrando ou minerando o vazio.

Inicialmente, período concreto (54-56), nos guaches sobre cartão e nos quadros, Oiticica satura os planos de cor em pesquisa claramente neoplástica, ou então dispõe formas geométricas coloridas sobre fundo branco, repropondo Malévitch. Ora em formas puras e cores primárias, ora com a alternância de claros e escuros (preto e vermelho, amarelo, vermelho e cinza) Oiticica produz um "espaço de vai-e-vem, de ambivalência visual". Houve, também, em 56, "uma fase em que usava cores muito próximas umas das outras e escuras"¹; fase singular, porque as cores, além de escuras, toleram nuances, fazendo com que a estrutura adquira um sentido de peso, ausente nas produções concretas. A menos que seja um exagero interpretativo, o fato denota uma primeira oscilação dos princípios concretos, no que se pode flagrar uma tentação expressiva que beira o sombrio de Klee ou as experiências de Rothko com a taticidade da cor. Nesta hipótese, Oiticica percebe já neste momento a perda da espontaneidade das práticas concretas, do seu excesso intelectualista; vislumbra o sentido da cor como "cor-cor", como "corpo", e do quadro como "corpo da cor"².

Mondrian achou para si constantes universais plásticas para expressar essa concepção universal que tinha da pintura (horizontal-vertical, cores primárias, etc.), mas os que lhe seguiram as tomaram como dogma, e o que era

(1) cf. entrevista de HO a Jorge Guinle Filho, In *Interview*, abril-1980

(2) cf. AGL, p. 58

*universal voltou a se tornar novamente relativo e até para expressar sentimentos individuais (pessoais), estereotipações, automatismos, etc. A arte derivada de Mondrian (chamada "abstrato-geométrica" e "concreta") passou a carecer tanto universalidade como de organicidade, de força criadora, de invenção espontânea. Essa foi a maior perda: espontaneidade. Tornou-se excessivamente intelectual.*¹

Os "Metaesquemas" (guaches sobre cartão, (1957-58) são considerados por Oiticica "uma evolução da pintura"; a primeira indicação efetiva do salto para o espaço. São estruturas formadas por gráficos ou por placas de cor, remetendo-se à matriz neoplástica horizontal-vertical. Esta, entretanto, comparece perturbada pelo dinamismo imprimido pelas operações efetuadas na superfície. "Metaesquema", diz Oiticica, é "esquema" (estrutura) e "meta" (transcendência da visualização), indicando uma posição ambígua do espaço pictórico, entre o desenho e a pintura:

*uma coisa que fica entre; que não é nem pintura nem desenho, mas na realidade uma evolução da pintura, como se fosse um programa determinado dentro da pintura. (...) eu quis limpar a cor e deixava o papelão cru; por isso é que não chamo estes trabalhos de desenhos. Não é um desenho a guache. Essa definição não significa nada.*²

(1) cf. AGL, p. 20

(2) cf. entrevista de HO a Jorge Guinle Filho.

Os "Metaesquemmas" são composições seriadas que indicam virtualidades espaciais específicas, prefigurando os desenvolvimentos futuros. Alguns são projetos de labirintos, ambíguas estruturas em planos e degraus; outros são planos saídos de um quadro neoplástico, que, desmembrados, bailam no espaço sugerindo uma estrutura em germinação. Uma outra série resulta da distorção da estrutura vertical-horizontal, explorando os efeitos de cheio e vazio e de destacamento das placas de cor, como se películas se descolassem de uma base. As formas, de cores puras e uniformes, abrem-se, soltam-se, abrem frestas; articulam-se ritmicamente, numa plástica mais musical que arquitetônica, liberando a forma do suporte, de modo que a percepção assiste ao desprendimento da própria cor no espaço; a cor ganha estabilidade própria e transcende a estrutura.

Reverendo estas composições em 1968, Oiticica detém-se numa delas, "Seco 27", de fevereiro de 1957, tomada como paradigma do programa de evolução da pintura, prenunciando o salto para o espaço:

considero este trabalho importante, hoje, e para mim na época foi desconcertante pelo sentido de "diluição estrutural" além do espaço puramente pictórico --- é que eu ainda queria a renovação deste espaço, mas ainda não estava preparado para o salto, ou a transformação --- mas hoje vejo que este trabalho estava bem à frente, no conflito entre espaço pictórico e extra-espaço e denuncia diretamente o aparecimento dos "bilaterais", "núcleos" e "penetráveis".¹

(1) cf. Catálogo da retrospectiva de Oiticica na Galeria de Arte São Paulo, promovida pela mesma Galeria e pelo Projeto Hélio Oiticica (fev-mar 1986)

Neste quadro, formas escuras e retangulares, perspectivadas diversamente, bailam no espaço segundo direções que enfatizam o dinamismo rotatório em torno de um único amarelo, levemente descentrado. Nele fica bastante evidente a transformação da estrutura gráfica em espaço virtual, que se manifesta em toda a série dos "Metaesquemas", indiciando o rumo do programa: o salto para o espaço real.

Importante, pois, nos "Metaesquemas" é a indeterminação, entre a pintura e um além dela: são tentativas de renovação do espaço, pictórico, pensando como uma "evolução da pintura". Indeterminação que permanece nas experiências posteriores, pelo menos até os "Núcleos" --- assim como, aliás, também em Lygia Clark, até o advento dos "Bichos". Em ambos, o que determina a transformação, o salto para o além da pintura, é a emergência da participação como elemento essencial das proposições.

A "diluição estrutural" prenuncia o salto para o espaço e para a participação; ela provém, segundo Oiticica, da captação, por Lygia Clark, "do sentido das grandes intuições de Mondrian, não de fora, mas de dentro, como uma coisa viva"; é fruto da volta "à raiz do pensamento de Mondrian, possibilitando ver assim quais seriam as suas *démarches* mais importantes e que abririam um novo rumo para a arte". Trata-se, em suma, de retomar a compreensão de espaço, "como elemento fundamental atacado por Mondrian", dando-lhe novo sentido: o de verticalidade do es

paço, de quebra da moldura, não como coisas "interessantes", "necessidades pensadas", mas "necessidades altamente estéticas e éticas". Dissolver o espaço da pintura equivale a produzir transformação semelhante à do Cubismo em relação a Cézanne¹.

Ao abrir esse campo indeterminado, sujeito a mutações, os "Metaesquemas" desatam o desejo de dissolver a "preocupação estrutural", enquanto apontam para a descoberta do "estado de invenção". Não estranha, pois, que o passo seguinte da experiência de Oiticica seja exatamente, o das "Invenções" (1959): quadros monocromáticos, em que o sentido da cor se exercita como anulação do suporte. A cor, com densidade uniforme, evita a ilusão espacial, eliminando qualquer efeito de figura no campo. Visando à produção de consistência estrutural na própria cor, o monocromatismo é o ponto de chegada de um processo que impede o observador de penetrar no "interior" do quadro, pela distinção entre superfície e profundidade (ilusionismo). A impressão de destacamento do plano pictórico da parede implica não um "fundo", mas a liberação da cor em relação ao suporte. Cor e suporte tornam-se incompatíveis².

Assim descreve Oiticica a inflexão de sua trajetória neste momento --- limiar dos desenvolvimentos que o levariam à ruptura com o espaço pictórico, quando era iminente a eclosão do projeto neoconcreto:

(1) cf. AGL, p. 33-4

(2) cf. Walker, J.A., *A arte desde o pop*. Trad. port. Editorial Labor do Brasil, 1977, p. 8 (col. Arte de Bolso Labor).

Eu cheguei a isso através de uma crise em relação à pintura. Os últimos quadros que fiz eram monocromáticos. Eu não iria continuar a vida inteira fazendo isso, também como influência grupal, porque Lygia Clark/Pape, os poetas neoconcretos, todos tinham essa proposição de sair do plano. Na realidade foi a minha primeira descoberta da invenção. Quer dizer, os últimos quadros que eu fiz, que eram monocromáticos, que eram quadrados monocromáticos, que a pintura passa por detrás do quadro que fica ligeiramente destacado da parede, bem semelhante às estruturas que Lygia Clark fazia, que ela chamava "Frio no Espaço", eu chamei de "Invenções". Esses quadrados de cor, que penetram pela parte de trás dos quadros. Justamente chamar "invenções" era uma espécie de metalinguagem do quadro. Na realidade eu parti das "Invenções" para a "Invenção".¹

(...)

Daí eu passe para os quadros em que usava cor com cor (...) que você olha e tem a impressão de que é todo amarelo. Quando ele está iluminado debaixo, o amarelo é de um jeito diferente. Você só vê quando tem uma iluminação artificial. Na realidade é uma cor só, pintada em várias direções (...) Tem muitas coisas dessas e eu boto atrás a fórmula com que cheguei à cor final. São várias camadas de cor, e tem sempre uma cor que dá o resultado final.²

(...)

Havia eu então chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores dife

(1) cf. entrevista de HO a Ivan Cardoso. In *Folha de S. Paulo*, 16/11/85, p. 48

(2) cf. entrevista de HO a Jorge Guinle Filho, op. cit.

renciadas, ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em duas direções. Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando, aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro. Paralelamente segue-se a própria ruptura da forma retangular do quadro. Nas Invenções, que são placas quadradas e aderem ao muro (30 cm de lado), a cor aparece num só tom. O problema estrutural da cor apresenta-se por superposições; seria a verticalidade da cor no espaço, e sua estruturação de superposição. A cor expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez fecha-se em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo. Há então na última camada, a que está exposta à visão, uma influência das camadas posteriores, que se sucedem por baixo. Aqui creio que descobri, para mim, a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente.¹

A exposição de Oiticica é clara: as "Invenções" constituem a matriz da investigação da "estrutura-cor no espaço e no tempo"; configuram a passagem para a singular teoria do "desen

(1) cf. AGL, p. 50-1

volvimento nuclear do cor", em que os "Núcleos" e "Penetráveis" inauguram as novas "ordens de manifestação". As "Invenções" radicalizam a transformação da pintura, levando-a ao limite de suas possibilidades. Como metalinguagem do quadro, as "Invenções" exaurem o ato de pintar e a estrutura da pintura, propondo o espaço "como elemento totalmente ativo". O espaço e a estrutura tornam-se "subsidiários da vontade de cor, de sua necessidade de incorporação"¹. O monocromatismo e os efeitos de des-tacamento da parede, tentativas de anular a ação persistente do fundo e do suporte, liberam a cor como pulsação pura: limite extremo da pintura, mas não do plástico. A partir daí só há um caminho: sair para o espaço, soltar a cor.

*A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o suporte do quadro, um campo a priori onde se desenvolve o "ato de pintar", mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente.*²

A mudança dos meios e da concepção da pintura é consequência da

(1) cf. AGL, p. 58

(2) Id., p. 51

exaustão de uma experiência, a abstrato-concreta, que se reduziu a uma técnica, ao "formalismo". Assim, a pesquisa de Oiticica, não poderia chegar senão à integração de técnica e expressão: uma proposição neoconcreta.

Vem então o princípio: "Toda arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se "aprende" e é adaptado a uma expressão, mas está indissolivelmente ligada à mesma. É pois a técnica também de ordem física, sensível e transcendental. A cor, que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo da arte, ou seja, da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma idéia, ou a uma atitude, que não aparece aqui conceitualmente, mas que se expressa; sua ordem, pode-se dizer então, é puramente transcendental. O que digo, ou chamo, de "uma grande ordem da cor", não é a sua formulação analítica em bases puramente físicas ou psíquicas, mas a inter-relação dessas duas com o que quer a cor expressar, pois tem ela que estar ligada ou a uma dialética ou a um fio de pensamento e idéias intuitivas, para atingir o seu máximo objetivo que é a expressão"¹.

As "Invenções" explicitam a "crise da pintura": fechamento do "programa dentro da pintura", do ato ou gesto de pintar, que supõe método conceptual e controle pictórico; denotam, tam

(1) cf. AGL, p. 51

bém, os fundamentos do procedimento plástico conseqüente, pois horizonte das pesquisas neoconcretas: a realização das estruturas-cor no espaço e no tempo. É a emergência de uma atitude que articula "o conceitual e o fenômeno vivo" pela invenção de objetos ("não objetos") significativos, que expressam, na materialidade da cor, significados produzidos por artistas e executantes. A integração de técnica e expressão significa que o "sentido táctico" não surge mais de uma experiência em que o olhar se aprofunda no quadro, mas da exploração das relações de cor e estrutura, pelo corpo. A anbigüidade das "Invenções" --- de um lado superfícies absolutamente planas que ainda permitem uma sorte de ilusão; de outro, objetos que produzem um espaço ativo --- resolve-se, para Oiticica, na superação do quadro pela proposição de estruturas espaciais. A mudança dos meios vem com a mudança da concepção. Não mais pintura, mas "objetos"; inicialmente, "não-objetos" neoconcretos.

"Bilaterais" e "Relevos Espaciais" (1959-60) operam, na fase do neoconcretismo, a continuação dos quadros monocromáticos. Pintam a estrutura-cor no espaço. São, como as "Invenções", superfícies pintadas, mas sem o avesso do quadro: são estruturas espaciais, suspensas por fios presos no teto. Assim, de certa forma, ainda participam do "programa dentro da pintura". Sintomaticamente, Oiticica se refere a eles como "pintura no espaço real", mas agora o desígnio é outro: compor um espaço extra-quadro, não mais renovar o espaço pictórico.

Na experiência de Oiticica, "Bilaterais" e "Relevos" manifestam a passagem decisiva para a pesquisa das possibilidades que, na leitura neoconcreta dos desenvolvimentos construtivos, ainda não se tinham realizado. Releitura dos contra-relevos de Tãtlin e das arquiteturas suprematistas, eles efetivam o visio nãrio do construtivismo, na sua convicção de que "somente as construções espaciais tocariam o coração das massas humanas futuras"¹. Malévitch afirmava que depois do branco sobre o branco inevitavelmente a pintura se proporia como "uma continuação no espaço"². Os neoconcretos, já se acentuou, erigem tal vaticínio em certeza; ativam o espaço com uma atividade experimental voltada para o estabelecimento de relações entre o "homem, o material, as forças e o espaço"³.

A série de "Bilaterais" e "Relevos Espaciais", que, aliás, corre paralela aos "Casulos" de Lygia Clark (1958-59), é

*não só a primeira no espaço, mas também a primeira a manifestar os fundamentos conceituais, plásticos e espirituais do "Núcleo" e do "Penetrável".*⁴

Nestes, estabelece Oiticica a sua original concepção de estrutura-cor, o "desenvolvimento nuclear da cor", com que inicia a formulação das "novas ordens".

(1) Gobo-Pévsner, cit. por Mário Pedrosa, em "A significação de Lygia Clark". In Clark, L., *Lygia Clark*, Rio, Funarte, 1980, p. 16-7.

(2) Gullar, Ferreira, *Etapas da Arte Contemporânea*, p. 137-8.

(3) Moholy-Nagy, cit. por M. Pedrosa, *ibidem*.

(4) cf. AGL, p. 51

Os "Bilaterais" resumem e estendem no espaço as experiências de "Metaesquemas" e "Invenções". Superam as delimitações, gráficos ou coloristas, dos "Metaesquemas", pois as figuras geométricas (quadrados, retângulos, losangos) vêm fundidas numa única peça. Linearizados, os elementos compõem uma superfície assimétrica --- madeira recortada e pintada nas cores-luz (branco, amarelo, laranja, vermelho) --- produzindo o destacamento da parede, sugerido à percepção nos "Metaesquemas" e parcialmente realizado nas "Invenções". Há diluição da estrutura neoplástica daqueles e afirmação da concepção de cor destas. Suspensos no espaço, pendurados ao teto, eliminam o avesso do quadro, constituindo-se como objetos de dupla superfície (bi-laterais) e, mesmo de várias superfícies (pois os perfis também se oferecem à experiência do espectador). Este é compelido a caminhar em torno das placas, despertando para uma atitude não-contemplativa na apreensão da cor. Não mais como uma pele esticada, que em alguns "Metaesquemas" sugeria recortes destacáveis da superfície, e que nas "Invenções" pretendia elidir a superfície, a cor propõe-se como luminosidade e dinamismo espacial¹. O espaço gerado pelos "Bilaterais" é ativo e ativante; determina uma relação entre superfícies e espaço extra-quadro, implica o espectador como participante, altera os comportamentos habituais da experiência estética.

Nos "Relevos Espaciais" ocorre o mesmo procedimento, porém, mais complexo e com efeito potencializado. Neles, os elementos da superfície, que podiam ser adivinhados nos "Bilaterais"

(1) cf. Gullar, Ferreira, *Etapas da Arte Contemporânea*, p. 256.

(quadrados, retângulos e triângulos), perdem a linearidade: como setores de um molde, dobram-se, desdobram-se, como variações espaciais. A cor entra e sai pelas aberturas, explorando os efeitos de cheio e vazio. Estes efeitos repropõem a oposição neoplatônica entre cores primárias e não-cores, como também o contraste entre som e silêncio na música¹. Há nos "Relevos" intensificação das relações entre cor e espaço: mais complexas, as estruturas acentuam o dinamismo espacial provocado pela instanciação da luminosidade da cor. Em relação às "Invenções" e aos "Bilaterais", produz-se um "aumento conceitual". Os efeitos variados de luminosidade decorrem da posição do objeto no espaço, da direção e da intensidade de iluminação. A participação do espectador depende do lugar da observação. A mutabilidade do sistema permite entender os "Relevos" como "estudos topológicos especulativos"². O dinamismo espacial não provém da intervenção do espectador, mas da relação luz/espaço interior/espaço exterior, de cheio e vazio. Embora os "Relevos" sejam compostos como "dobraduras", que propõem a ação de desdobrar para liberar o espaço interno (o envolvido), a participação não é, ainda, plena devido à estaticidade das estruturas.

A experimentação de Oiticica prossegue buscando o envolvimento do espectador. Este torna-se executor em um programa

(1) cf. Jaffé, L.C., "A arte abstrata geométrica". In *História da Arte Salvat*. Salvat Editora do Brasil, 1978, v. 9, p. 232.

(2) Brito, Ronaldo, op. cit., p. 65.

aberto --- o que só ocorre quando é ele investido do poder de escolha no funcionamento dos elementos espaciais. "Núcleos" e "Penetráveis" (1960-63) são proposições que fazem avançar a experimentação por duas linhas de investigação: a da visão contínua da estrutura-cor, na exploração das múltiplas direções do espaço e da ressonância da cor; a da efetivação da participação. Estas pesquisas fundem-se na "vivência da cor". É o momento em que Oiticica, com teorização singular, inaugura as suas "ordens de manifestações ambientais".

A experiência dos "Núcleos", diz Oiticica, abre

*todas as portas para a liberdade da cor e pa
ra sua perfeita integração estrutural no espa
ço e no tempo.*¹

Os "Núcleos" desenvolvem-se como conclusão da fase dos "Bilaterais" e "Relevos Espaciais"; quando se tornam mais complexos, permitem a Oiticica formular a "grande ordem da cor" e a participação. Surge o "Penetrável", que

*abre novas possibilidades ainda não desenvo
lidas dentro desse desenvolvimento, a que se
pode chamar construtivo, da arte contemporã
nea.*²

Os "Núcleos" são estruturas de placas de madeira que pen dem soltas, geralmente pintadas com cores quentes --- laranja, amarelo e vermelho. As placas prende-se a um teto ripado, em po

(1) cf. AGL, 31-2.

(2) Idem, p. 54.

sições marcadas e numeradas, como em uma planta. Construção arquitetônica, de diversos níveis, obedecem à ortogonalidade. Labirínticos, são cavidades ambíguas, cabines,

*em que você entra dentro e puxa as portas, e com cor em todos os lados.*¹

*(...) permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (elemento). O espectador gira à sua volta, penetra mesmo dentro do seu campo de ação. A visão estática da obra, de um ponto só, não a revelará em totalidade; é uma visão cíclica.*²

Assim, o espectador penetra num campo de ação. Caminhando por labirintos de cor, banhando-se assim em cor, penetrando em cabines que ele mesmo constrói com a movimentação de placas, o espectador experimenta um espaço de tensões. Nos "Núcleos" experimenta-se a "dimensão infinita da cor". Proposição nova "no sentido plástico" que "procura, também, e principalmente, se firmar no sentido puramente transcendental de si mesmo"³, que supe uma teoria --- "desenvolvimento nuclear da cor" ---, na resolução dos problemas gerados no salto da pintura para o espaço.

A rigor, a pesquisa de Oiticica, até os "Núcleos", é preponderantemente visual, pois ainda não se desenvolveu sensorialmente, permanecendo no perceptivo. Os "Núcleos", é certo, indicam o caminho em que o espectador está implícito como agente de

(1) cf. entrevista de HO a Jorge Guinle Filho.

(2) cf. AGL, p. 51-2.

(3) Id., p. 52

propostas ou mesmo propositor das próprias ações. Entretanto, a contundência dos "Núcleos" está na resolução dos problemas construtivos colocados desde os "Metaesquemas" e "Invenções": ao aliar os projetos arquitetônicos dos "Metaesquemas" e a concepção de cor das "Invenções", os "Núcleos" concebem um novo espaço plástico.

Dos "Metaesquemas" aos "Núcleos" manifesta-se, ainda, a experiência pictórica, embora esta atinja a tridimensionalidade e se mantenha, pelo menos em parte, no ilusório. Este não está de todo ausente, pois os "Núcleos", como ponto avançado da pesquisa da estrutura-cor no espaço e no tempo, não deixam de ser "Metaesquemas" espacializados e realização no espaço da ortogonalidade neoplasticista de Mondrian. Evidentemente, como o próprio Oiticica reconhece, há uma distância notável entre as experiências dos "Núcleos" e as de Mondrian, como também entre eles e os "Metaesquemas".

Porque o programa de Oiticica é sempre um único desenvolvimento, cada proposição implica a anterior, a qual ela realiza. A realização daquilo que falta para a chegada a que Oiticica tem em mira --- as manifestações ambientais ---, recebe no "Penetrável" acréscimos decisivos: a conquista da horizontalidade, com que a pintura desce para o chão, e, além disso, a participação do espectador, que se apossa das virtualidades da pintura, transformando a passividade da recepção em atividade do corpo. O espectador torna-se assim participante e propositor: as experiências não são meras obras, mas intervenções atívisimas.

A experiência dos "Penetráveis" desenvolve-se em toda a trajetória de Oiticica --- a tal ponto que a sua é uma "arte pe

netrável" ---, estende a experiência dos "Núcleos" pela ampliação do sensorial: ver, sentir, pisar, roçar a cor; "organificar" o espaço; corporificar a cor. Nas cabines e labirintos, facultado ao participante o exercício pletórico do jogo.

No Penetrável, decididamente, a relação entre o espectador e a estrutura-cor se dá numa integração completa, pois que virtualmente é ele colocado no centro da mesma. Aqui a visão cíclica do núcleo pode ser considerada como uma visão global ou esférica, pois que a cor se desenvolve em planos verticais e horizontais, no chão e no teto. O teto, que no núcleo ainda funciona como tal, apesar da cor também o atingir, aqui é absorvido pela estrutura. O fio de desenvolvimento estrutural-cor se desenrola aqui acrescido de novas virtualidades, muito mais completo, onde o sentido de envolvimento atinge o seu auge e a sua justificação. O sentido de apreender o "vazio" que se insinuou nas "Invenções" chega à sua plenitude de da valorização de todos os recantos do penetrável, inclusive o que é pisado pelo espectador, que por sua vez já se transformou no "descobridor da obra", desvendando-a parte por parte. A mobilidade das placas de cor é maior e mais complexa do que no núcleo móvel.

(...)

Para mim a invenção do Penetrável (...) abre campo para uma região completamente inexplorada da arte da cor, introduzindo aí um caráter coletivista e cósmico e tornando mais clara a intenção de toda essa experiência no sentido de transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato; em eliminar toda a relação de representação e conceituação que

porventura haja carregado em si a arte. O sentido de arte pura atinge aqui sua justificação lógica. Pelo fato de não admitir a arte, no ponto a que chegou seu desenvolvimento neste século, quaisquer ligações extra-estéticas ao seu conteúdo, chega-se ao sentido de pureza. "Pureza" significa que já não é possível o conceito de "arte pela arte", ou tampouco querer submetê-la a fins de ordem política ou religiosa¹.

No "Penetrável" formula-se o que totaliza a seqüência de proposições anteriores. Propõem-se nele as condições de realização da estética de movimento e de envolvimento², que fica patente nas experiências subseqüentes: "Bóides", "Parangolês, "Ambientes". A arte de Oiticica é uma arte-penetrável: segundo o seu "sentido de construção", o "Penetrável" assinala o ponto de chegada dos desenvolvimentos construtivos que ainda não se tinham patenteados. Basicamente: concepção de cor pulsante; estrutura-cor envolvente; transformação do espectador em participante, "descobridor" e continuador de propostas; integração da "obra" ao ambiente, com a dissolução do conceito de obra e a estetização da vida cotidiana; eliminação de toda referência ao ilusório, "a toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte". O modelo-guia, o centro de energia³, do "Penetrável" é o "núcleo de cor", a teoria do "de

(1) AGL, p. 52-3.

(2) cf. Nunes, Benedito, in *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio, Funarte, 1987, p. 42.

(3) cf. Brett, Guy - in Catálogo da "Whitechapel Experience", Londres, 1969, Reproduzido no catálogo da exposição na Galeria São Paulo e em AGL.

envolvimento nuclear da cor", pela qual Oiticica obtém a corporeificação da cor, que, transbordando e fulgurando no espaço, temporaliza as estruturas.

Assim, o "Penetrável" assinala a instauração do novo espaço perseguido nas experiências construtivas; móvel, ele permite articulações variadas de elementos plásticos e inclui a ação dos participantes como elemento também constitutivo do acontecimento estético. Campo de tensões, o espaço é "organificado". Neste, as relações plásticas são transformadas em vivências: vivência da cor, vivência do espaço cotidiano estetizado, confluindo tudo para a efetivação de um espaço destinado a experiências em que também os participantes se transformam. Abre-se, assim, o jogo: circular, ele ou reitera processos na constituição da verdade --- uma nova imagem da arte ---, ou então, jogo vicioso, opera eventos. Em Oiticica, a circularidade do jogo remete à vertigem do sentido (e dos sentidos): a pensamentos e experiências em abismo, que liberam a invenção de outros ritos e outros mitos: a utopia da arte no fio do vivencial. Assim, a estética do movimento e do envolvimento é uma poética do gesto, que ressalta fazer-aparecer, o manifestar, o significar uma nova atitude artística.

A imagem desse espaço de transmutações do "Penetrável", é o labirinto. Consagrado na tradição artística, o labirinto enfatiza polimorfias, mobilidades, acontecimentos e aberturas. Remete a jogos abstratos de entrelaçamentos, em que pensamento, sensação, fantasia ou gesto se desatam, na articulação de espontaneidade e construção. Metáfora unificadora, o labirinto apresenta o mundo como entrelaçamento de previsível e imprevisível,

sendo apropriado para figurar estes fragmentários de dissolução. Forma mítica, aponta para um projeto para uma ordem em que o contraditório e o dispar operam. O labirinto efetua a passagem da perspectiva comum, estabelecida, para outra, continuamente inventada pela ação¹.

O "Penetrável" incorpora esta idéia em objetos que ele denomina "Projetos", inicialmente realizados em forma de maquetes, depois, em manifestações ambientais e, sempre, projetando espaços públicos, jardins, praças, playgrounds, etc. A operação fundamental que preside os projetos de penetráveis é a de incorporar e recriar

*o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal o seu caráter vital. O primeiro indício disso é o caráter de labirinto, que tende a organificar o espaço de maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna.*²

Assim, o labirinto produz a transmutação a que Oiticica aspira: criar estruturas que incorporem e recriem (estetizem) o espaço real. Com isso, a posição anterior da estrutura-cor no espaço e no tempo, que "regeu a gênese formal e vivencial" dos projetos, se altera:

(1) cf. a propósito de labirintos: Hocke, G.R., *Maneirismo: O Mundo Como Labirinto*, trad. bras. São Paulo, Perspectiva, 1974 (col. Debates, 92) 3ª parte, p. 161 e ss.

(2) cf. AGL, p. 29.

Nos primeiros penetráveis o caráter labiríntico aparece claro: a cor se desenvolve numa estrutura polimorfa de placas que se sucedem no espaço e no tempo formando labirintos. Já nos posteriores o caráter móvel é que dá o sentido do labiríntico do penetrável: são os de placas rodantes. Aqui o labirinto como labirinto mesmo já não aparece; é apenas virtual. A meu ver é um passo adiante em relação aos primeiros e abre inclusive novas possibilidades não exploradas, para desenvolvimentos futuros nesse campo. A cor aqui foge tanto ao caráter decorativo como ao arquitetônico (policromias, etc.), para ser puramente estética, vivenciada. São como se fossem afrescos móveis, na escala humana, mas, o mais importante, penetráveis. A estrutura da obra só é percebida após o completo desvendamento móvel de todas as suas partes, ocultas umas às outras, sendo impossível vê-las simultaneamente.¹

Ao caracterizar os penetráveis como "estéticos" e "mágicos", Oiticica erige-os como dispositivos de transformação e, com eles, reinscreve o simbólico, a experiência estética. Esta deixa de ser uma atividade interior, uma viagem pelo imaginário e pela reflexão, tal como se dá na pintura, para ser uma articulação de corpos e materiais. Mas é o participante que articula os elementos artísticos e não-artísticos, lançados pelo artista². Operam-se passagens (por cantos, esquinas, cavidades, escadas, placas, painéis, portas, cortinas, etc.), entrelaçando lugares,

(1) cf. AGL, p. 35-6.

(2) cf. Gervais, R., "Big-Bang et postmodernité". In *Parachute*, nº 39, 1985, p. 20.

descobrimo abscondidades, aspirando saídas. Enfatizando o percurso, o penetrável é uma *invitation au voyage*, sem *pathos* romântico apesar de sua inequívoca ressonância ética¹.

Estético e mágico, o espaço interpenetra o interno e o externo, a obra e o cotidiano, a estrutura e a cor, num *continuum*. Tudo o que nos "Núcleos" era estático, torna-se ativo, temporal, vital. Imagem de uma arte no espaço, a finalidade do "Penetrável" é encaminhar a atividade estética para um urbanismo generalizado (o que está proposto nas utopias construtivistas)². É por isso que os projetos de Oiticica visam à experiência coletiva: são abrigos, construções ao ar livre, conjuntos de cabines abertas para jardins, ninhos de lazer, de brincadeira, etc. São âmbitos para propostas, para invenções, supondo-se que a destinação das atividades é a mudança de comportamento, tanto do individual como do coletivo. Sobre a maquete de seu primeiro projeto, "Cães de Caça" (1961), Oiticica escreve:

Nos primeiros meses desse ano realizei a maquete de um jardim, composto de 5 penetráveis (maquetas) meus e o "poema enterrado" de Ferreira Gullar, e o "Teatro Integral de Reynaldo Jardim". O projeto tomou a forma de um grande labirinto com três saídas e logo de início seu caráter passou a ser muito particular, pelo fato de não ser um jardim no sentido habitual que se conhece e somente porque seria construído permitindo o acesso do público. Pe

(1) cf. Pedrosa, Mário, "Os projetos de Hélio Oiticica". In Catálogo da exibição da maquete "Projeto Cães de Caça". MAM-RJ, nov. 1961.

(2) cf. Marchán, S., op. cit., p. 226.

Lo fato de possuir obras, ou melhor, ser construído de obras de caráter estético, ressaltou logo também o seu caráter não-utilitário e, em certo sentido mágico.¹

É interessante verificar, no comentário, a justificação da relação de natureza e abstração, da ordem abstrata do projeto e dos materiais com que a maquete é construída. Também a integração de obras no projeto é ressaltada. A passagem abaixo é instrutiva, pois explicita processos que nem sempre aparecem delineados claramente. Além disso, devido ao esquematismo da exposição, a justificativa deixa entrever as oscilações no pensamento no momento em que, lançando-se à criação de novas ordens, Oiticica ainda manifesta resíduos de transcendentalismo, o que ocorre quando ele roça o tema da "sublime" na arte.

O problema da relação com a natureza, já que o projeto nela é construído, foi resolvido pelo lento desgarramento do elemento natural, areia penteada, à medida que se penetra o núcleo. A passagem, que não poderia ser brusca, é intermediada pelas calçadas de mármore branco que servem como entradas para o grande labirinto. A areia é o elemento da natureza, o mármore um intermediário entre a natureza e o elaborado, e a alvenaria (com ou sem cor) o já elaborado. Convém lembrar que não há plantas na areia, apenas será a mesma penteada com ancinho e misturada com diferentes pedrinhas, dando-lhe assim uma certa coloração, mas muito tênue. Poder-se-ia perguntar qual o senti

(1) cf. AGL, p. 35.

do e como cabem aqui o "poema enterrado" de Gullar e o "Teatro Integral". Creio que se integram em espírito, por possuírem também, noutro campo, um caráter estético e mágico, e, como os penetráveis, também são penetráveis, sendo possível de cada vez um só espectador. Num sentido mais alto, são obras simbólicas, derivadas de diversos campos da expressão, que se conjugam aqui numa outra ordem, nova e sublime. É como se o projeto fosse uma reintegração do espaço e das vivências cotidianas nessa outra ordem espaço-temporal e estética, mas, o que é mais importante, como uma sublimação humana.¹

A qualificação da nova ordem como "sublime" não é tão passageira, como pode fazer crer o texto. Em anotação de janeiro de 1961, quando, portanto, já trabalhava na maquete, reporta-se a uma reflexão de Goethe, que esclarece o sentido que atribuí a "sublime". Goethe diz que o sublime, quando despertado pelo exterior, manifesta-se como "informe" ou então consiste em "formas inapreensíveis", que nos superam. Oiticica afirma que são estas "formas inapreensíveis", móveis e cambiantes, atributo de toda arte, o que deseja produzir com suas experiências. A arte como expressão, "exteriorização", é "cós mica" e "sublime", pois "toda grande expressão de arte aspira ao sublime"². Assim, é a "grande ordem da cor" que ele aspira.

A incidência dessas idéias, provavelmente resíduos kantianos, no momento de transmutação do programa rumo ao ambi

(1) cf. AGL, p. 36.

(2) Id., p. 26, 30.

ental, como também o seu desgaste (pois são utilizadas em sentido livre, mesmo metafórico), pode ser flagrada numa passagem incidental da apresentação que Mário Pedrosa faz do "Projeto Cães de Caça":

Para acentuar o caráter inordinário do sítio, o artista lhe dá nomes de constelações e nebulosas, e chama o projeto exposto de "Cães de Caça", um desses seres kandinskianos da Via Láctea. Tratar-se-ia, digamos, de um jardim abstrato, que lembra o Rioanji, de areia e pedra, de Kioto, no Japão.¹

Finalmente, assinale-se que Oiticica se mostra atento quanto à possibilidade de se reduzir os "Penetráveis" a objetos ou construções indistintos, quando colocados em espaços públicos à maneira de esculturas.

No "penetrável" o fato do espaço ser livre, aberto, pois que a obra se dá nele, implica uma visão e posição diferentes do que seja a "obra". Um escultor, p. ex., tende a isolar sua obra num socle, não por razões simplesmente práticas, mas pelo próprio sentido de espaço de sua obra; há aí a necessidade de isolá-la. No "penetrável", o espaço ambiental o penetra e envolve num só tempo. Mas fora daí onde de situar o "penetrável"? Talvez nasça daí a necessidade de criar o que chamo de "projetos". Não que sejam socles dos penetráveis (que idéia mais superficial seria), mas que "guardem" essas obras, criem como que prelu

(1) cf. catálogo da exibição do "Projeto Cães de Caça".

dios à sua compreensão. Que sentido teria atirar um "penetrável" num lugar qualquer, mesmo numa praça pública, sem procurar qualquer espécie de integração e preparação para contrapor ao seu sentido unitário? Essa necessidade é profunda e importante, não só pela origem da própria idéia como para evitar que a mesma se perca em gratuidade de colocação, local, etc. Que adiantaria possuir a obra "unidade" se esta unidade fosse largada à mercê de um local onde não só não coubesse como idéia, assim como não houvesse a possibilidade de sua plena vivência e compreensão?¹

O "Penetrável" significa o desaparecimento do quadro, a superação da pintura e da escultura, a conversão do espaço plás em ambiente. Seguindo o tom profético de Mondrian, Oiticica propõe a "concretização da plástica pura na realidade palpável", proscurendo o domínio das obras de arte².

(1) cf. AGL, p. 43.

(2) cit. por Roberto Pontual, "A arte próxima: resistência, recomeço e/ou re-
moção". In Revista de Cultura *Vozes*. Ano 64, mar-1970, v. LXIV, nº 2,
p. 109.

- 2 -

As operações efetuadas por Oiticica, das "Invenções" ao "Penetrável", delineiam uma concepção de cor, que resulta da pesquisa da "cor estrutural" e da "cor-tempo": a experiência das "estruturas-cor no espaço e no tempo", denominada "desenvolvimento nuclear da cor". Comprometida, inicialmente, com a renovação da pintura e, em seguida, com a transformação do espaço plástico, essa concepção abre, também, um campo de pesquisas de que emergem "novas ordens", "Bólide" e "Parangolé", nas quais Oiticica conquista o seu "estado de invenção".

Continuando os desenvolvimentos modernos, que na busca da cor pura transformam a superfície cromática em matéria cromática, Oiticica vislumbra uma "grande ordem da cor" gerada pela expansão da cor no espaço e que nele dura "corporificada".

O problema da cor e o sentido da cor-tempo vêm-me preocupando obsessivamente. Sinto que é preciso uma revisão dos principais problemas da cor no desenvolvimento artístico contemporâneo da pintura (...) A experiência da cor, elemento exclusivo da pintura, tornou-se para mim o eixo mesmo do que faço, a maneira pela qual inicio uma obra.¹

(1) cf. AGL, p. 19,23.

(...)

É preciso dar a grande ordem à cor, ao mesmo tempo que vem a grande ordem dos espaços arquitetônicos. A cor, no seu sentido de estrutura, apenas pode ser vislumbrada. A grande ordem nascerá da vontade interior em diálogo com a cor, pura, em estado estrutural; é um instante especial que, ao se repetir, criará essa ordem; são instantes raros. A cor tem que se estruturar assim como o som na música; é veículo da própria cosmicidade de criador em diálogo com o seu elemento; o elemento primordial do músico é o som; do pintor a cor; não a cor alusiva, "vista"; é a cor estrutura, cômica.¹ (1960)

Na verdade, a necessidade de dar à cor uma nova estrutura, de dar-lhe "corpo", levou-me às mais inesperadas conseqüências (...).² (1963)

Neste intervalo, de 60 a 63, que se estende das primeiras estruturas neoconcretas aos primeiros "bóldes", Oiticica formula e exercita o "desenvolvimento nuclear da cor". As estruturas-cor no espaço e no tempo enfatizam a operação mais estimulante das pesquisas contemporâneas: a abertura. A expansividade da cor desborda os limites do quadro; não mais se circunscreve a forma, inscreve-se como campo de atividades. Assim, superando os desenvolvimentos construtivos modernos, a cor deixa de agir apenas por contrastes de tonalidades puras, propondo-se como estrutura e duração.

(1) cf. AGL, p. 24-5.

(2) Id. p. 63.

*É preciso que a cor viva, ela mesma; só assim será um único momento, carrega em si o tempo, e o tempo interior, a vontade de estrutura interior.*¹

A cor estrutural é o elemento principal dessa "grande ordem", que visa, em última instância, à "vivência da cor". Esta é uma experiência "côsmica"; a um tempo contemplativa e orgânica. Nela,

*(...) o que vale não é a relação matemática da cor, ou eurrítmica, ou medida por processos físicos, mas a sua significação.*²

*(...) O que digo, ou chamo de "uma grande ordem da cor", não é a sua formulação analítica em bases puramente físicas ou psíquicas, mas a inter-relação dessas duas com o que quer a cor expressar, pois tem ela que estar ligada a uma dialética ou a um fio de pensamento e idéias intuitivas, para atingir o seu máximo objetivo que é a expressão.*³

A tendência para a "vivência da cor", ou seja para a experiência da cor significativa e expressiva, está presente desde as primeiras estruturas lançadas no espaço. Caracteristicamente neoconcreta, a cor significativa não mais releva de um "ato de pintar" no que este implica de habilidade, execução, etc., mas de uma concepção: a realização da estrutura desse ato no espaço e no tempo⁴. Assim, a cor torna-se um elemento estrutural,

(1) cf. AGL, p. 18.

(2) Id., p. 49.

(3) Id., p. 51.

(4) Id., ib.

deixando de ser tratada apenas perceptivamente: ela se torna um mundo de vivências --- de vivência da cor e de vivências humanas, genéricas.

Essa concepção de cor volta-se para a temporalização do espaço plástico, conquista que ainda não tinha sido levada a efeito, apesar de todas as pesquisas dos grandes construtores do início do século. O próprio Mondrian, diz Oiticica, não ultrapassou o ilusionismo, permanecendo preso a uma "metafísica da representação", por não incluir o tempo na produção das obras. Entretanto,

(...) desde que se deixa o campo da representação e o quadro já se quebra e há a descoberta do "plano do quadro", vem então a noção de tempo dar nova dimensão e possibilidades à criação e continuação do problema da pintura não-objetiva depois de Mondrian. Póvsnér e Gabo em seu manifesto do construtivismo já dizem que o espaço e o tempo já eram os principais elementos de suas obras (...). Porém o "tempo" a que chamavam não era o tempo da razão, que se basta por si mesmo, e sim o tempo abstrato, que se revela na estrutura não-objetiva. Chegaram a achar o tempo, e mesmo a usá-lo como um dos elementos fundamentais de suas criações, porém, por serem estas ainda submetidas a "estruturas de onde usavam o tempo", não se pode dizer que davam primazia ao conceito de temporalidade.¹

Assim, para Oiticica, o tempo como elemento ativo, duração, implica o fim da representação, e, com ela, da contemplação. No

(1) cf. AGL, p. 18.

espaço "representativo", a tela funciona como janela; o tempo, aí, é linear, movimento entre figuras. Quando, porém, o plano da tela é ativado, o tempo, como duração, lança-se no dinamismo das áreas de cor, que agem como focos de energia. Na medida em que o observador é chamado, de alguma forma, a intervir na produção desse dinamismo, esse tempo ganha "vitalidade" e "significação". E, para Oiticica, é esse envolvimento dos indivíduos com o "tempo da obra", que reata o fio estancado das experiências dos mestres construtivistas.

A temporalização da estrutura e da cor faz com que o espaço plástico não mais coincida com o quadro; a pintura solta-se no espaço produzindo um extra-espaço estetizado. Este redimensionamento do espaço foge ao ilusionismo da pintura "representativa" e ao serialismo concreto: o espaço torna-se literalmente arquitetônico, dispondo-se à virtual inclusão do "tempo orgânico" das vivências. A conquista do tempo ativo, já se viu, ocorre a partir das "Invenções", quando Oiticica leva a pintura a seus limites. A experiência que domina este momento do programa é a descoberta da cor-luz ativa. Nos quadrados de cor, esta expande-se para as bordas e por trás, assumindo qualidades diversas, seja por sutis diferenças de tom, seja por efeito de superposição de camadas da mesma cor, ou tom, pintadas em direções diferentes. A cor assume aspectos diferenciados, produzindo variação de intensidade luminosa, dependente, inclusive da variação da luz incidente. Esta operação já trata a cor como estrutura-cor temporalizada, pois a estrutura se constrói pela ação da cor-luz. A descoberta da cor-luz inova, diz Oiticica, a concepção de cor na pintura:

A cor metafísica (cor-tempo) é essencialmente ativa no sentido de dentro para fora, é tempo poral, por excelência. Esse novo sentido da cor não possui as relações costumeiras com a cor da pintura no passado. Ela é radical no mais amplo sentido. Despe-se totalmente das suas relações anteriores, mas não no sentido de uma volta à cor-luz prismática, uma abstração da cor, e sim da reunião purificada das suas qualidades na cor-luz ativa, temporal. Quando reúnem, portanto, a cor na luz, não é para abstrair-la e sim para despi-la dos sentidos, conhecidos pela inteligência, para que ela esteja pura como ação, metafísica mesmo. Na verdade o que faço é uma síntese e não uma abstração. Para isso foi preciso chegar à pintura de uma só cor de diversas qualidades, ou mudar a direção da pincelada para que uma mesma cor tome dois aspectos. É isso, também, diferença qualitativa. Não é obrigatório que tal cor seja tonal (mesma cor com diversas qualidades), tonal aqui em outro sentido que o costumeiro. A obra se poderá compor de várias cores, mas foi preciso chegar ao tonal para a tomada de consciência da cor-luz ativa, mesmo com duas qualidades diferentes, ou tons, pois que tom aqui é qualidade, e o mesmo é a luz. Chego assim pela cor à concepção metafísica da pintura. A estrutura vem juntamente com a idéia da cor, e por isso se torna, ela também, temporal. Não há estrutura a priori, ela se constrói na ação mesma da cor-luz. Essa pintura é fatalmente de planos, pois são puros em essência e carregam mais essa duração. A textura não entra como elemento, aqui, a não ser como qualidade de superfície. A textura elemento é nociva, pois não possui duração; ela divide,

*dilui a superfície. Quando se textura uma superfície, o que se quer é transformar a duração em pequenos pontos que se sucedem associativamente, perdendo esta o sentido. A textura é um produto da inteligência, e rara vez da intuição.*¹

A inovação de Oiticica incide, pois, sobre a luminosidade da cor e sobre a textura. Normalmente, a sugestão de luz é obtida pela modificação da intensidade tonal --- variação qualitativa da cor ---, servindo ao efeito de profundidade (ilusionismo). Por sua vez, a textura regula o comportamento da luz que incide numa superfície, estendendo o alcance da gama de cores, ou seja, a modulação dos coloridos. Assim, a cor é associada a densidade, tridimensionalidade, opticalidade e tactilidade². Para Oiticica, a síntese de cor e luz é estrutural; prescinde do matiz e visa ao valor pigmentário da cor. Evita a textura, pois quando a luz incide em uma superfície preparada por pinceladas, traços, grumosidades, empastes, etc., produz tactilidade ocultando o manejo da cor carente de sensibilidade: dilui a superfície. O que Oiticica deseja, é que a cor-luz gere um espaço por expansão da superfície, com o fito de anular o quadro e envolver o espectador. Sua concepção de cor distingue-se, pois, tanto da aquela, tradicional, em que a cor é preenchimento e simulação do volume, como da abstrato-geométrica, em que a forma-cor é condição da organização do espaço visual.

(1) cf. AGL, p. 16-7.

(2) cf. Gombrich, E.H., *L'Art et L'Illusion*. Trad. G. Durand, Paris, Gallimard, 1971, p. 68.
 cf. Tucker, M., "A Estrutura da Cor". In Battcock, G., *A Nova Arte*. Trad. bras. S.Paulo, Perspectiva, 1975 (col. Debates, 73), p. 273.

Com as "Invenções", "Relevos Espaciais" e "Bilaterais" Oiticica inicia a experiência das estruturas-cor no espaço e no tempo; mas é nos "Núcleos" que se formula o "desenvolvimento nuclear da cor", abrindo "todas as portas para a liberdade da cor e para sua perfeita integração no espaço e no tempo". Nesta experiência a cor tende a se "corporificar", a se temporalizar; o objeto torna-se "o corpo da cor": a cor-luz temporaliza, é signo, idéia¹. A incorporação da cor significa que ela deve adquirir máxima luminosidade, assimilando o espaço e a estrutura.

O "desenvolvimento nuclear" surge na experiência de Oiticica para dar conta da oposição entre "sentido estrutural" e "sentido de cor", que, integrados na "estrutura-cor", produzem uma nova ordem de expressão, a "dimensão infinita da cor". Estruturalmente, os "Núcleos" são arquiteturas espacializadas, espécie de "protocosas", cujo "sentido íntimo" é o de "recriar o espaço exterior criando-o na verdade pela primeira vez, esteticamente". Seu objetivo é "organificar o espaço de maneira abstrata": organizá-lo ortogonalmente, de modo a dirigir "a visão e o sentido orgânico" de quem penetra nos vãos abertos entre as placas². Esta é a tendência dos desenvolvimentos do programa, no que diz respeito à transformação do espaço plástico. Mas a cor, em princípio, é "em tudo oposta à idéia de estrutura", pois a "cor-luz" ou "luminosidade anterior da cor" pode provocar a dissolução do espaço. Este é o problema que se coloca nos "Núcleos", onde a passagem de uma cor a outra (por ex., desenvolvimento de

(1) cf. AGL, p. 23.

(2) Id. p. 39 e 29.

amarelo para laranja) é quase tonal, sem grandes contrastes. Isto, diz Oiticica, perturba "o desenvolvimento lógico da própria idéia", isto é, do caráter tímbrico da "cor-luz". Assim, o "desenvolvimento nuclear" é proposto como solução do problema dos opostos: é "o ponto de ligação indissolúvel" entre estrutura e cor --- o que se dá quando a "cor-luz" toma corpo e se transforma em estrutura. Assim, o "desenvolvimento nuclear da cor", considerado por Oiticica processo de "estruturação lógica" da cor, é uma visão que se distingue da cor tonal¹.

À primeira vista o que chamo de desenvolvimento nuclear da cor pode parecer, e o é em certo sentido, uma tentativa de trabalhar somente no sentido da cor tonal, mas na verdade situa-se em outro plano muito diferente do problema da cor. Pelo fato de partir esse desenvolvimento de um determinado tom de cor e evoluir até outro, sem pulos, a passagem de um tom para outro se dá de maneira muito sutil, em nuances. A pintura tonal, em todas as épocas, tratava de reduzir a plasticidade da cor para um tom com pequenas variações; seria assim uma amenização dos contrastes para integrar toda a estrutura num clima de serenidade; não se tratava propriamente dito de "harmonização da cor", se bem que não a excluísse, é claro. O desenvolvimento nuclear que procuro não é a tentativa de amenizar os contrastes, se bem que o faça em certo sentido, mas de movimentar virtualmente a cor, em sua estrutura mesma, já que para mim a dinamização da cor pelos contrastes se acha esgotada no momento,

(1) cf. AGL, p. 39-40.

como a justaposição dissonante ou a justaposição de complementares. O desenvolvimento nuclear antes de ser dinamização da cor é a sua duração no espaço e no tempo. É a volta ao núcleo da cor, que começa na procura de sua luminosidade intrínseca, virtual, interior, até o seu movimento do mais estático para a duração. Na fase imediatamente anterior ao lançamento das estruturas no espaço, cheguei a "Invenções" (como as chamo hoje), em que trabalhava com a luminosidade da cor, reduzida aí ao seu estado primeiro, a um ou dois tons, tão próximos que se fundiam, ou a monocromias. Daí, ao se desenvolver tudo para o espaço, a cor começou a tomar a forma de um desenvolvimento a que chamo nuclear; um desenvolvimento que seria como se a cor pulsasse do seu estado estado estático para a duração; como se ela pulasse de dentro do seu núcleo e se desenvolvesse. Não se trata pois do problema da cor tonal propriamente dito, mas pelo seu caráter de "indeterminação" (que também preside muitas vezes o problema tonal), de uma busca dessa dimensão infinita da cor, em relação com a estrutura, o espaço e o tempo. O problema além de novo no sentido plástico, procura também, e principalmente, se firmar no sentido puramente transcendental de si mesmo¹.

O "desenvolvimento nuclear" consiste, pois, na proposição de um determinado uso da cor, a que se pode denominar "tímbrico"². A cor, em estado de pureza, age através de seus valo

(1) cf. AGL, p. 40-1 e 52.

(2) Sobre a distinção entre cor tonal e cor tímbrica, cf. Dorfler, G., *A evolução das Artes*. Trad. port., Lisboa, Arcádia, s/d., p. 115-8.

res pigmentários, ressaltando a luminosidade intrínseca. Intensidades crescentes e decrescentes, variações das direções de expansão da cor, movimentam a cor, fazendo-a pulsar. Assim, estabelece-se um estado de indeterminação que propicia a integração do espectador no processo. A cor, e com ela os demais elementos, estrutura, espaço e tempo entram em fusão, tornando significativo, expressivo, o ambiente: vivência da cor.

Assim, a experiência das "estruturas-cor no espaço e no tempo" supõe uma pesquisa sobre as propriedades materiais da cor --- visando a determinação de suas virtualidades expressivas, isto é, da capacidade de pulsação; passagem do estado puramente pigmentário (estático, opaco) para o dinâmico (cor-luz). Mas, diz Oiticica, é antes de tudo a expressão de uma concepção metafísica: a "dimensão infinita da cor".

A cor, que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo da arte, ou seja, da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma idéia, ou a uma atitude, que não aparece aqui conceitualmente, mas que se expressa; sua ordem, pode-se dizer então, é puramente transcendental.¹

A "dimensão infinita" da cor, diz Oiticica, é marcada pelo caráter de "indeterminação" e estabelece-se na relação entre estrutura, cor, espaço e tempo. Ora, esta dimensão nada mais é

(1) cf. AGL, p. 51.

que a indicação da nova situação plástica (ou artística) aberta pela experiência das "estruturas-cor no espaço e no tempo".

Dimensão infinita, não no sentido de que a obra se poderia dissolver ao infinito, mas sim pelo sentido de ilimitado, de não-particularidade que há na relação entre vazio e cheio, desnível de cor, direção espacial, duração temporal, etc.¹ (...) Essa dimensão infinita da obra é um elemento importante, talvez o de maior transcendência (...); revela essa dimensão, que, como as dimensões de uma obra de arte, não é só dimensão física, mas uma dimensão que é completada na relação da obra com o espectador.²

Esta teoria estende os desenvolvimentos construtivos anteriores, que enfatizavam a dinamização da cor pelos contrastes, absorvendo os valores na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais. Com isso os supera: a nova "dimensão" artística abre um campo de proposições, em que "um pensamento", "uma idéia" ou "uma atitude" expressam possibilidades variadas de transformar a "indeterminação" em projetos inovadores. No programa de Oitocica, é o momento de instauração das "novas ordens", que se iniciam exatamente com "Núcleos" e "Penetráveis", evoluindo para "Bólides", "Parangolés" e "Manifestações Ambientais" --- ordens de manifestação do "estado de invenção", do "experimental".

(1) cf. AGL, p. 48.

(2) Id., p. 21.

- 3 -

A pesquisa da cor estrutural, identificada por Oiticica como efeito da "necessidade de dar à cor uma nova estrutura, de dar-lhe corpo", produziu "inesperadas conseqüências" no programa¹: "Bólides" e "Parangolês" (1963-64). Últimas "estruturas primordiais" do processo de instauração da ordem ambiental --- com que se dá, no trajeto de Oiticica, a superação da pintura e da escultura ---, essas proposições concluem as "etapas preparatórias (...) na grande emergência de novas estruturas para além daquelas de representação"². As novas ordens objetivam a tendência ao ambiental, manifestada nas estruturas neoconcretas, nos "Núcleos" e no "Penetrável", propondo experiências

*que não se limitam à visão, mas abrangem toda a escala sensorial, e mergulham de maneira inesperada num subjetivo renovado, como que buscando as raízes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial.*³

(1) cf. AGL., p. 63.

(2) cf. texto de HO, in Peccinini, D. (coord.), *Objeto na Arte: Brasil Anos 60*. S.Paulo, FAAP, 1978, p. 189.

(3) cf. AGL, p. 111.

Ultrapassando "as velhas posições puramente estéticas do princípio, das descobertas de estruturas primordiais", nelas o corpo entra como requisito construtivo, assim como a participação do espectador. E porque esta começa a se tornar tão importante como a atividade do artista, em "Bóides" e "Parangolés" evidencia-se um aumento de conceitualismo e de ênfase no processual. Assim, essas ordens produzem a incorporação das virtualidades implícitas nos desenvolvimentos anteriores, que culminaram na experiência da estrutura-cor nuclear: os "Bóides" ressaltam a cor-luz em situação estática e os "Parangolés", a sua movimentação. Juntos compõem a estética de movimento e envolvimento que se delineava desde as "Invenções". São, pois, as células germinativas dos projetos ambientais, em que ocorre a totalização das propostas e procedimentos formulados no programa.

"Bóides" e "Parangolés" são objetos-penetráveis: exercitam a abertura das proposições arquiteturais, especificam as virtualidades do núcleo de cor, materializando a junção entre sentido estrutural e sentido de cor. Constituem-se, assim, como centros nucleares de energia¹, que expandem a estrutura-cor no espaço e no tempo, fazendo-a fulgurar. No trajeto de Oiticica, significam a chegada a uma nova concepção plástica, em que a "preocupação estrutural" supera a referência a qualquer variante da forma-cor. A singularidade desses objetos está, exatamente, na proposição de um novo princípio operante, radicalmente distinto do princípio da abstração concreta. Com "Bóides" e "Parangolés" Oiticica atinge, finalmente, a adequada formulação da

(1) cf. Brett, Guy, *Kinetic Art*. London, Studio-Vista, 1969, p. 67-9.

expressão visada pelas experiências neoconcretas. As operações abandonam o âmbito das estruturas que dialogavam diretamente com a espacialização neoplástica, instalando-se em objetos ou situações especializadas, propostos como estímulos perceptivos e mentais que excitam comportamentos renovados.

Essa posição do programa, que prepara a passagem para a antiarte ambiental, sendo efeito da coerência das pesquisas mobilizadas pelo "sentido de construção", propõe um novo pensamento para o objeto de arte. Abre, assim, um campo de atividades, que desloca o que se designa como "arte", em que vigem a disponibilidade criadora (pela participação, pelo improvisado), o processo, o inacabamento e a indeterminação. "Bóides" e "Parangolês" propõem-se, neste campo, como "receptáculos abertos às significações"¹.

Os "Bóides" são estruturas "contidas" de cor. Caixas (de madeira, vidro, plástico ou cimento), sacos (de pano, de plástico), latas, bacias, que abrigam materiais (areia, terra, carvão, brita, anilina, água, conchas trituradas, etc.) preparados para experiências radicais da cor-luz. São formados por *assemblage*: um objeto "pré-moldado" abriga materiais que exaltam a cor em estado pigmentar, estimulando a experiência de exploração de texturas, consistências, etc., com o objetivo de desvendar as virtualidades da cor imanente e liberar sua luminosidade intrínseca. Bolas de fogo, meteoros, os "Bóides" são focos de energia que envolvem seus exploradores e o espaço circundante em modulações de cor.

(1) cf. AGL, p. 114.

Os "Bólides" eram caixas e vidros. Uma caixa como se fosse a materialização do pigmento. Era a cor pigmentária e tinha sempre textura. Eram coisas manipuláveis, que você podia mexer. Eu chamava de "estruturas de inspeção" porque pode-se olhar por dentro e por fora. E tinha uns vidros que são coisas que tem pigmentos puros. (...) Eram peças manipuláveis de cor, que você tinha que olhar por buracos, olhar através de frestas cores mais fortes, que se escondiam, umas por dentro das outras (...) eram caixas de madeira ou de vidro, pintadas, que você mexe e desdobra (...) espaços poéticos-tácteis e pigmentares de contenção.¹

Visando a ressaltar o caráter operatório dos "Bólides", Oiticica caracteriza-os como "transobjetos", "estruturas de inspeção" ou "estruturas transcendentais imanentes". As designações ressaltam as qualidades desses objetos especiais, nos quais importa o caráter de signo e não o de obra-objeto. "Estruturas de inspeção" indiciam o ato de explorar, manipular, mexer, olhar, descobrir, desfolhar, requerido dos participantes, mobilizados pelos dispositivos do artista. Pela experiência do toque, o participante transforma a simples exposição do corpo à luz, que nos "Núcleos" banhava o espaço em que penetrava, em relação mágica com objetos. *Voyeur* da cor, é enfeitiçado pela aura dessas cores-objetos, liberando sua carga expressiva, a transcendência própria das "estruturas transcendentais imanentes". Assim, os

(1) cf.: entrevistas a Jorge Guinle Filho e a Ivan Cardoso (loc. cit.); a Heloísa Buarque de Hollanda/Carlos Augusto M. Pereira (in *Patrulhas Ideológicas*, São Paulo, Brasiliense, 1980, p. 142); *Objeto na Arte: Brasil anos 60*, p. 189.

"Bóides" são "transobjetos": objetos marejados pela transcêndência. Na linha do "desenvolvimento nuclear da cor" propõem a experiência da corporificação da cor, como uma nova situação estetica que desborda do simplesmente plástico para o existencial.

Nos "Bóides", o princípio operante da composição é a apropriação, a prática construtiva que, surgida com a colagem cubista, com o *ready-made*, o *objet trouvé*, o *merz*, constituiu-se como procedimento fundamental da *assemblage* contemporânea. Diferenciada e estendida, no programa de Oiticica a apropriação comparece já voltada para a "posse do mundo ambiente" e não como "posse de objetos".

O que faço ao transformá-lo (o objeto apropriado) numa obra não é a simples "lirificação" do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma idéia estética, fazê-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma idéia universal sem perder a sua estrutura anterior. Daí a designação de "transobjeto" adequada à experiência. Vale aqui uma comparação às experiências de artistas como Rauschenberg e Jasper Johns, criadores do combine-painting, isto é, obras em que são combinadas diversas técnicas e materiais expressivos (entendido aqui que são usados como expressão), alguns dos quais tais como são conhecidos objetivamente, p. ex. pneumáticos, xícaras, aves empalhadas, etc. Nessas experiências a chegada à objetivação, ao objeto tal como ele é no contexto de uma obra de arte, transportado do "mundo das coisas" para o plano das "formas simbólicas", dá-se de maneira direta e metafórica. Não se trata de incorporar a própria es

estrutura, identificá-la na estrutura do objeto, mas de transportá-lo fechado e enigmático da sua condição de "coisa" para a de "elemento da obra". A obra é virtualizada pela presença desses elementos, e não encontrada antes a virtualidade da obra na estrutura do objeto (...). Nos "Bólides" que designo como "transob_ojetos", se bem que o objeto que uso já exista enquanto tal de antemão, p.ex., uma cuba de vidro, não há na obra terminada uma "justa posição virtual" dos elementos, mas que ao procurar a cuba e sua estrutura implícita, já se havia dado a identificação da estrutura da mesma com a da obra, não se sabendo depois onde começa uma e onde termina a outra (...). Creio que posto desse modo o problema, nas estruturas totalmente "feitas" por mim, mudará de visão, de dialética, na sua fenomenologia. Nas estruturas totalmente feitas por mim há uma vontade de objetivar uma concepção estrutural subjetiva, que só se realiza ao se concretizar pela "feitura da obra"; já nos "transobje_otos" há a súbita identificação dessa concepção subjetiva com o objeto já existente como necessário à estrutura da obra, que na sua condição de objeto, oposto ao sujeito, já deixa de ser no momento da identificação, porque na verdade já existia implícito na idêia.¹

A operação que produz "Bólides" não se reduz, assim, à mera desfuncionalização ou à estetização de objetos; muito menos a uma plástica com objetos (naturais, encontrados, interpretados, incorporados, perturbados). Máquina implacável, o progra

(1) cf. AGL, p. 63-5.

ma de Oitica atua com propriedade, conceitual, operat6ria, terminologicamente. "Transobjetos" ou "estruturas transcendentais imanes", os "B6lides" acentuam o primado do conceptual, na inven76o e na participa76o. Incorporar o objeto a uma "id6ia est6tica" significa valorizar a elei76o como um ato que n6o visa o objeto em seu estado natural, mas 6 sua "estrutura impl6cita", isto 6, ao que nele 6 virtual (corporifica76o e luminosidade da cor, ludismo). Assim, n6o h6 oposi76o entre "estrutura da obra" (transobjeto) e "estrutura do objeto" --- com que Oitica recoloca a inicial oposi76o entre "sentido estrutural" e "sentido de cor", tematizada no "desenvolvimento nuclear". Nos "B6lides" n6o h6 justaposi76o virtual das partes, nem transmuta76o de cada uma: enfatiza-se o processo, a "g6nese da obra" e, assim, a produ76o de significados. Essa abertura est6 presente na designa76o "estruturas de inspe76o, indiciando a cria76o e a participa76o como atividades constitutivas da proposi76o.

Compreende-se, ent6o, porque Oitica exclui o acaso, elemento fundamental de proposi76es cong6neres, como *ready-made* e *objet trouv6*: o interesse n6o est6 voltado para a produ76o de humor, de indiferen76a visual, de efeitos aleg6ricos, etc. Caixas de surpresas, os "B6lides" operam a desconstru76o do objeto-obra, com objetivo preciso: articular "sentido de constru76o" e viv6ncia, submetendo "o conceitual ao fen6meno vivo".

Nada mais infeliz poderia ser dito do que a palavra "acaso", como se houvesse eu "achado ao acaso" um objeto, a cuba, e da6 criado uma obra; n6o! A obstinada procura "daquele" objeto j6 indicava a identifica76o a priori de uma id6ia com a forma objetiva que foi "achada"

*depois, não ao "acaso" ou na "multiplicidade das coisas" onde foi escolhido, mas "visada" sem indecisão no mundo dos objetos, não como "um deles que me fala à vontade criativa" mas como o "único possível à realização da idéia criativa intuída a priori" e que ao realizar-se no espaço e no tempo identifica a sua vontade estrutural apriorística com a estrutura "aberta" do objeto já existente, aberta por que já predisposta a que o espírito a capte.*¹

O texto é eloquente: não há acaso na montagem da proposição por que a escolha de um objeto e de materiais é determinada pela idéia a ser objetivada. O que é escolhido é necessário para a objetivação da concepção (do significado ou do processo de significação): passagem da subjetividade do artista para a objetividade da proposição. Assim, quando Oiticica diz que o objeto apropriado "já existia implícito na idéia", entende-se que o efeito fundamental, inaugurado pelos "Bólides", é estimular novos comportamentos. Neste sentido a proposição-bólide é uma prática que funda o princípio operante da "grande emergência de novas estruturas para além daquelas da representação".

Explorando o indeterminado dos estados de transformação, os "Bólides" prefiguram a diluição da "preocupação estrutural", que, no programa de Oiticica, opera nas "Manifestações Ambientais"; este ponto de chegada dos desenvolvimentos do "sentido de construção" é também ponto inaugural da poética do instante e do gesto, pois efetiva a "proposição vivencial criativa". No

(1) cf. AGL, p. 64.

limiar da "nova ordem", os "Bólides" são manifestações singulares da "tendência ao objeto", a qual vige na vanguarda brasileira e como consequência dos desenvolvimentos construtivos em geral. Oiticica participa nessa tendência, tematizada no Brasil com a rubrica "o problema do objeto". Não deixou, assim, de sublinhar os equívocos e confusões das discussões em curso. Para ele, a opção pelo objeto era etapa preparatória para a realização da ordem ambiental, e jamais como a proposição de uma nova categoria que, utilizada por artistas interessados na superação da pintura e da escultura, subentendia a existência de um movimento artístico, a "arte objetual".

*Quero esclarecer logo de início que o problema do objeto só é importante sob um ponto de vista que não faça da obra-objeto (da obra sob forma de objeto) uma solução para a substituição do quadro ou da escultura como suportes-obra. O que acontece com a maioria dos "fazedores de objetos" é exatamente isso: pensam que com o objeto hajam superado o quadro ou a escultura (e logo depois voltam ao que diziam ter repudiado): nada mais fazem do que substituir o suporte representativo pelo objeto (que fica sendo suporte então): em outras palavras --- não há nesses casos importância estrutural alguma ou qualquer novo **approach** quanto ao fenômeno da obra, da sua razão de ser, da sua atuação a **posteriori** enquanto obra. Com tal **approach** nada tenho a ver: é de fato oposto ao meu (...)¹*

(1) cf. *Objeto na Arte: Brasil anos 60*, p. 189.

O objeto, diz Oiticica, não deve ser considerado como uma nova categoria acrescentada à pintura e à escultura: categoria substitutiva, de que se lança mão uma vez esgotado o processo que levou a pintura ao quadro-objeto e este às estruturas no espaço, espécie de tábua de salvação das "artes plásticas". Esta categoria é "tão acadêmica e tradicional quanto as anteriores", e seria ingênuo tomá-la como "uma categoria nova, híbrida, síntese de pintura-escultura-decoração, etc."¹.

Oiticica julga necessário, em primeiro lugar, localizar a origem do objeto na arte moderna. Aí, aparece como "liberação criadora que resulta da superação do quadro e da escultura tradicionais", isto é, como proposta de superação da "representação" e como ente "puramente teórico":

O conceito de objeto, a sua formulação, é antes de mais nada intelectual: digo mais, de origem filosófica, nascida de um pensamento teórico que se originou desde cedo na arte moderna, e é na sutileza do seu campo que deve ser resolvido. Ele é puramente teórico. Desde a clássica conceituação de Malévitch ao pintar um quadrado branco sobre um fundo branco, abordando o problema do objeto como representação, onde dizia chegar à "sensibilidade da ausência do objeto", até a conceituação de "obra aberta" de Umberto Eco, os caminhos foram os mais diversos e de uma sutileza intelectual como jamais se vira na história da arte: uma verdadeira dissecação teórica do próprio conceito de "obra de arte", do seu porquê, do seu "estar", do seu modo, etc.²

(1) cf. o texto de HO, "Instâncias do problema do objeto", ibidem, p. 97.

(2) Idem, ib.

Assim, o "problema do objeto" deve ser entendido como etapa do processo de mutação da arte; uma etapa prévia, pois apenas com prometida com as transformações estruturais. Esta circunscrição do problema é, entretanto, insuficiente para efetivar o verdadeiro objetivo da tendência contemporânea ao objeto --- promover o fim das artes ---, pois tais transformações passam, frequentemente, por mudanças de forma do objeto-obra de arte.

O problema é mais complexo, diz Oiticica, não se restringindo às transformações de ordem estrutural; "parece ser uma aspiração mais ampla no pensamento moderno: parece desafiar a lógica dessas transformações"¹. Aponta para uma mudança de perspectiva, para uma atitude centrada na repotencialização dos processos de criação e recepção, deslocando a imagem de artista e de espectador. O objeto visa ao comportamento.

A criação de "objetos", de coisas, etc., é mais ligada ao comportamento criador do que a outra coisa qualquer: o giro dialético se dá nesse campo mais do que no das transformações estruturais: o problema do comportamento criador, de como encarar a criação, do ato criador como tal, etc., importa muito mais. Já o uríno! de Duchamp, ou os objets trouvés surrealistas, de caráter poético, é certo, mostram essa mudança mais na atitude do artista do que na preocupação esteticista de transformar alguma estrutura. A liberdade crescente das manifestações da criação humana começa a exigir novas estruturas, novos objetos, de

(1) Idem, ib. p. 97.

modo cada vez mais direto: nascem as apropriações de objetos, objetos metafóricos, objetos estruturais, objetos que pedem manipulação, etc. O interesse se volta para a ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais, mas não mais simplesmente como "obras": e esse caráter de sinal vai sendo absorvido e transformado também no decorrer das experiências, pois é agora "ação" ou um "exercício para um comportamento" que passa a importar: a obra de arte criada, o objeto de arte, é uma questão superada, uma fase que passou: de sinal para a ação no ambiente, passa a condição de elemento: é a nova fase do puro exercício vital, onde o artista é propósito de atividades criadoras: o objeto é a descoberta do mundo a cada instante (...).¹

Essa concepção, que localiza o objeto no intervalo que vai do "sinal" à "ação", permite a Oiticica considerar os "Bólides" como "o objeto por excelência" da vanguarda brasileira. Fazem parte "desse furacão estrutural, dessa emergência irreversível do novo" e, mais precisamente, ao nível do programa, os "Bólides"

são a semente, ou melhor, o ovo de todos os futuros projetos ambientais: são parte do processo irreversível que é o programa que se instaurou com o fim do quadro/escultura: o fim das artes chamadas plásticas que se formaram a partir do Renascimento: programa este que

(1) cf. o texto de HO, "Instâncias do problema do objeto", op. cit., p.97-8.

por mais no início em que esteja é irreversível e inútil seria a ele voltar as costas.¹

A passagem pelo objeto com a formulação dos "Bólides", deflagrou no programa de Oiticica a ruptura com a exclusividade do plástico-visual. O que importa agora é a proposição de ações, exercícios para o comportamento. Os "Bólides" são, efetivamente, a conquista do "estado de invenção", anunciado por Oiticica como a fusão de "idéia" e "objeto":

Não se trata de ficar nas idéias. Não existe idéia separada do objeto, nunca existiu, o que existe é a invenção.²

A conceptualização que presidiu ao nascimento das ordens encontra nos "Bólides" os procedimentos adequados para sua objetivação. As "estruturas transcendentais imanentes" são incorporadas em "transobjetos"; o núcleo de cor expande-se no ambiente materializado nas cores que se irradiam, solicitando a movimentação --- logo satisfeita nos "Parangolês". Penetráveis, os "Bólides" acolhem as virtualidades do núcleo de cor --- são "espaços pigmentares de contenção" ---; enquanto "objetos", indiciam comportamentos --- são conjuntos perceptivos sensoriais, "espaços poéticos-tácteis". A circularidade de efeitos entre essas facetas, cifra o desenvolvimento da arte para a antiarte: a passagem de "contrastes simultâneos de cores" a "contrastes sucessivos de

(1) cf. *Objeto na Arte: Brasil anos 60*, p. 190.

(2) cf. entrevista de HO a Ivan Cardoso.

contato"¹, com o que se completa a transmutação da arte em comportamento.

A preponderância crescente do sensorial não exclui o visual, que não se refere mais ao pictórico. Os "Bólides" exemplificam aplicações da "dimensão infinita" da cor, de sua indeterminação --- o problema novo, no sentido plástico e transcendental, atribuído por Oiticica à pesquisa do "desenvolvimento nuclear". Os "Bólides" adquirem significado especial no programa, por manifestarem um novo equilíbrio entre o visual e o sensorial, o que se deu em menor grau, nas "Invenções". É o momento do programa em que se expõe com máxima intensidade a experimentação de Oiticica, empenhada na renovação da arte construtiva e na sua superação.

Os "Bólides" apresentam-se como projeto exemplar: mantendo-se no limite da tensão entre estrutura-cor e comportamento, impedem que a experiência caia na indistinção das manobras facilitadoras e banalizantes, de rápida recuperação comercial, que prometem, às expensas do tema da morte da arte, a estetização da vida. Ao ressaltar aquela tensão, comum às pesquisas contemporâneas, os "Bólides" situam o aspecto universal do projeto de Oiticica: a elaboração de uma nova imagem da arte. Estranhos, desconstróem os modos de enunciação que confundem experimentação estética e suas diluições.

(1) cf. Pedrosa, Mário, "Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica". In *Dos Muros de Portinari Aos Espaços de Brasília* (org. de Aracy Amaral). S.Paulo, Perspectiva, 1981 (Col. Debates, 170), p. 208.

Eu sempre achei muito importante essa coisa de estranhamento. Na realidade, a maioria dos artistas, principalmente artistas plásticos, têm medo do estranhamento, eles se perdem quando começam a ter medo do estranhamento e começam a fazer objetos para serem colocados num ambiente e fazem esforços para eles não causem estranhamento.¹

Inspecionando-se os "Bólides" e neles mexendo-se, por dentro e por fora, acede-se a experiências que relevam tanto do êxtase visual como do simbolismo de uma outra posição do imaginário, em que vigem os estados de fantasia e memória típicos do ludismô infantil, de jogos e surpresas. O estranhamento de Oiticica não se submete à oposição que quer afirmar a novidade, pelo recurso ao simplesmente diferente --- frequentemente manifestado por composições herméticas, esotéricas, de vaga sugestão alegórica. O seu estranhamento é o do inusitado, que salta da conjunção de construtividade, desestetização e vivência. Algumas descrições e comentários de "Bólides" ressaltam a exemplaridade da proposta:

"Bólide-Vidro"

É uma homenagem a Mondrian, porque eu uso as três cores primárias, mas de uma maneira totalmente diferente de Mondrian: isto é, amarelo, azul e vermelho. Na realidade, a água é amarela, a tela azul você pode manipular por cima do vidro com água amarela; ela na realidade tem assim uma monumentalidade horizontal

(1) cf. entrevista a I. Cardoso.

vertical e ao mesmo tempo não horizontal-ver-
tical que é muito mondrianesca.¹

"Bóides-Caixas":

As mais estranhas e deliciosamente belas co-
res alinham o interior dos "Bóides-Caixas".
Algumas estão em superfícies escondidas, fora
da vista e são percebidas apenas pelo reflexo
produzido. Estas caixas têm gavetas baixas e
profundas. Ao abri-las, encontramos dentro ter-
ra ou pigmento puro. A presença de um elemen-
to natural em um tipo de espaço onde geralmen-
te guardamos pequenas coisas é quase enfeiti-
çadora. Constantemente, em outras partes das
caixas encontramos pedaços de gaze e telas de
náilon agarrados no interior, de maneiras as
mais inesperadas, como se formassem teias e
ninhos de cor. Em todos os "Bóides-Caixas", o
espectador, ainda que convidado a explorá-los,
é sempre mantido a certa distância. As mane-
ras de abri-los e manuseá-los são enigmáticas
e seus interiores são tão misteriosos como o
interior de uma caverna. O "Bólido-Vidro", com
um buraco escuro rodeado de terra, tem uma
tampa removível e garrafão com tijolo moído
e socado e pigmento vermelho, como se tudo es-
tivesse encapsulado.²

Comentário de Mário Pedrosa:

Com as caixas de madeira, que se abrem como
escaninhos de onde uma luminosidade interior
sugere outras impressões e abre perspectivas

(1) cf. entrevista a I. Cardoso.

(2) cf. Brett, G., Texto do catálogo da exposição na Whitechapel Gallery,
Londres, 1969. In AGL (encarte).

através de pranchas que se deslocam, gavetas cheias de terra ou de pó colorido que se abrem, etc., é evidente aquela passagem do domínio das impressões visuais às impressões hápticas ou tácteis. O contraste simultâneo das cores passa a contrastes sucessivos do contato, da fricção entre sólido e líquido, quente e frio, liso e rigoroso, áspero e macio, poroso e consistente. De dentro das caixas saem telas rugosas e coloridas, como entranhas, gavetas se enchem de pó, e depois são os vidros nos primeiros dos quais ele reduziu a cor a puro pigmento. Os materiais mais diversos se sucedem, tijolo amassado, zarcão, terra, pigmentos, plásticos, telas, carvão, água, anilina, conchas trituradas. Há espelhos como base de núcleos, há espelhos no interior das caixas para novas dimensões espaciais internas. De uma garrafa de uma forma caprichosa, como uma licoreira, cheia de um líquido verde translúcido, saem pela boca do gargalo, como flores artificiais, telas luxuriantes porosas, amarelas, verdes, de um preciosismo absurdo. É um desafio inconsciente ao gosto refinado dos estetas. A esse vaso decorativo insólito, chamou de Homenagem a Mondrian, um de seus deuses. Sobre uma mesa, aquele frasco, em meio daquelas caixas, vidros, núcleos, capas, é como uma pretensão de luxo à Luis XV, num interior suburbano. Uma das caixas, das mais surpreendentes e belas, o interior cheio de circunvoluções irisadas (telas) é iluminado a luz neon. A variação desses bôlides em caixas e em vidros é enorme. Como que deixando o macrocosmo, tudo agora se passa no interior desses objetos, tocados de uma vivência estranha.

Dir-se-ia que o artista passa às mãos que

*tateiam e mergulham, por vezes enluvadas, em pôs, em carvão, em conchas, a mensagem de rigor, de luxo e exaltação que a visão nos dava. Assim ele deu a volta toda ao círculo da gama sensorial-táctil, motora. A ambiência é de saturação virtual, sensorial.*¹

Assim, os "Bóides" são estruturas em que a expressividade da cor, em estado pigmentar, desenvolve potencialidades variadas de pulsação. Esses "espaços poéticos-tácteis e pigmentares de contenção", núcleos de cor, pedem para serem explodidos, para que a luminosidade intrínseca de objetos e materiais desenvolva-se no espaço e no tempo, estendendo-se por movimentação, impregnando o ambiente. A operação requerida supõe a inclusão do próprio corpo do participante. À proposição seguinte, **Parangolé**, vai inverter a estrutura-Bóide: as cores não estão mais contidas, mas soltas, envolvendo o corpo que as faz fulgurar no espaço por evoluções e dança. Agora, definitivamente, a cor passa ao campo do sensível; integrando "técnica e expressão". E o corpo, "antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total de sensorialidade"², completando a síntese a que visava Oiticica: "proposição vivência". O **Parangolé** inaugura a nova ordem ambiental, abrindo o campo daquele "além da arte" --- aspiração manifestada logo no início da trajetória experimental de Hélio Oiticica.

(1) cf. "Arte ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica", loc.cit., p.208.

(2) Idem, ib.

A descoberta do que chamo Parangolé marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa experiência, o "objeto plástico", ou seja, a obra.¹

Os "Bólides" eram mais como se fossem estruturas transcendentais imanentes, nas quais você começa a desvendar, a desfolhar; ao passo que o Parangolé também é a mesma coisa, só que você, aí, está desfolhando o próprio corpo. Pelo fato de você vestir a obra, o corpo passa a fazer parte dela e não há mais coisa separada da outra.²

Com Parangolé descobri estruturas comportamento-corpo: tudo para mim passou a girar em torno do "corpo tornado dança".³

Parangolé é a proposição com que Oiticica formula a sua "arte ambiental". Nome da enfim conquistada estética do movimento e envolvimento, Parangolé designa, genericamente, os desdobramentos do programa ambiental. Toda a experimentação de Oiticica passa a chamar-se Parangolé, não sendo casual a referência ao

(1) cf. "Bases fundamentais para a definição do Parangolé". In AGL, p. 65.

(2) cf. entrevista a I. Cardoso.

(3) cf. Carta a Torquato Neto. In *Os Últimos Dias de Paupéria* (org. por Ana Maria S. de Araújo Duarte e Waly Salomão) 2ª ed., São Paulo, Max Limonad, 1982, p. 278.

Merz de Schwitters. Para essa posição experimental convergem as "ordens" anteriores, sintetizadas como estruturas-extensões do corpo. O Parangolé é mais do que a última ordem do ambiental: é a invenção de uma nova forma de expressão: uma poética do instante e do gesto; do precário e do efêmero.

Artefatos em que a cor se desenvolve, os "Parangolês" resultam da migração da "imanência expressiva" dos "Bólides" para a "imanência do ato corporal expressivo". Desloca-se o pólo da experiência: do objeto ao receptor. Estandartes, tendas e capas --- panejamentos coloridos, ou camadas de panos de cor que se revelam no movimento ---, os "Parangolês" são abrigos que envolvem o corpo: salientam ações e gestos esplendentes de cor: carregar, andar, dançar, penetrar, percorrer, vestir, são os atos das extensões do corpo. A estrutura é o próprio ato expressivo, especialmente as capas, que materializam a abertura das ordens anteriores. Os "Parangolês" ampliam e intensificam o tempo da participação, liberando o imaginário, com ações que não se limitam a manipulações, como nos "Bólides". Nestes, podia-se flagrar um resíduo contemplativo, a "emoção estética"; naqueles, exaltam-se a fantasia, a visualidade espetacular, o êxtase da dança: "arte do corpo e do desenrolamento trans-espacial"¹.

Os "Parangolês" não são objetos: a estrutura se produz à medida que os materiais são usados. Produzem-se, pois são eventos, instáveis e indefinidos. O Parangolé redefine as operações que, nos "Bólides", efetuam a passagem da idéia ao objeto. A escolha e a transposição dos materiais para uma ordem perceptivo-

(1) Cf. Campos, Haroldo de, art. cit.

estrutural é uma operação "transobjetivante": supõe a identificação da "estrutura implícita" que prefigura uma organização da estrutura-cor em movimento. Embora os "Parangolés" se assemelhem aos "Bólides" enquanto identificação da "idéia" e dos materiais nas experiências de vestir, dançar, carregar, abrigar, a operação não constitui uma poética da apropriação, mas é função de um "fenômeno total": da "totalidade ambiental"¹.

Seria pois o Parangolé um buscar, antes de mais nada estrutural, básico na constituição do mundo dos objetos, a procura das raízes da gênese objetiva da obra, a plasmação direta perceptiva da mesma (...); não toma o objeto inteiro, acabado, total, mas procura a estrutura do objeto, os princípios constitutivos dessa estrutura, tenta a fundação objetiva e não a dinamização ou o desmonte do objeto (...). Nessa procura de uma fundação objetiva, de um novo espaço e um novo tempo da obra no espaço ambiental, almeja esse sentido construtivo do Parangolé a uma "arte ambiental" por excelência, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica (...). Trata-se da procura de "totalidades ambientais" que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano, etc. Essas ordens não estão estabelecidas a priori mas se criam segundo a necessidade criativa nascente.²

(1) cf. AGL, p. 66.

(2) Idem, p. 66-7.

Os elementos que compõem a estrutura ambiental convergem na expressão de "uma determinada ordem espacial da estrutura-cor dada pelo objeto em si e pelo ato do espectador"¹; se é um estandarte, o ato de carregar ou dançar; se é uma tenda, o de abrigar-se; se é uma capa, o de vestir e dançar. A estrutura im-p_lícita do objeto dirige-se sempre para a participação, para o desvendamento da estrutura pela ação corporal direta. Assim, a "totalidade ambiental" opera como um "sistema ambiental" cujo pólo é o participante. Na "vivência-total Parangolê" desenvolve-se um espaço intercorporal, criado pelo desdobramento da estrutura-Parangolê, executada pelo participante e pelos elementos da situação. A participação atualiza, como "vivência mágica", algumas das relações possíveis no espaço em que se desenvolvem as ações: é uma "participação ambiental"².

Na capas intensifica-se o sentido das operações "transob-jetivantes": propiciam a "incorporação mágica" dos elementos numa "vivência total". Essas manifestações da cor no espaço ambiental propõem o máximo de ação, pois o "ato expressivo" requer participação corporal direta. Vestir a capa, movimentar-se, dançar são processos de "transmutação expressivo-corporal". Simultaneamente, os desdobramentos das camadas de pano de cor em movimento, explodem a estrutura-cor que produz o "ambiente-luz". Sobre a "totalidade ambiental" que incorpora, todos os elementos --- estrutura-cor, movimento, participação, objeto, espaço circundante ---, escreve Oiticica:

(1) cf. AGL, p. 68.

(2) Idem, p. 67.

(...) nas capas procuro sintetizar as conquistas ambientais em algo que fosse como a incorporação sintetizada desses elementos, que não estariam mais distanciados num ambiente-objeto mas em estruturas-extensões do corpo (...); as capas resultam (...) em estruturas-extensões mais do que objetos para vestir como se poderia pensar (...) ¹

O Parangolé não era, assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total "in(corpora)ção". É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de "in-corporação". ²

O participante, pólo estrutural do sistema, age num campo de estruturas abertas, vivenciando a transmutação espacial ³. Não se trata de um espaço em que operam formas, mas de um sistema que desata a fantasia. O Parangolé instaura a "vontade de um novo mito" ⁴: descontínuo de atividades, agencia estruturas-percepções, que revelam de uma outra ordem do simbólico: o comportamento. Os "Parangolês" são estruturas que propõem um "não-teatro", um "não-ritual", um "não-objeto-de-arte", um "não-mi-

(1) cf. Carta de HO a Aracy Amaral, In *Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoadá e o X-Burger*, p. 191.

(2) cf. entrevista de HO a I. Cardoso, loc. cit.

(3) cf. AGL, p. 71.

(4) Idem, p. 69.

to"¹: o seu tempo é o das ações desregradas, ora previsíveis ora improvisadas, da invenção e da surpresa. São dispositivos que desencadeiam experiências exemplares com o objetivo de "violiar" o "estar" dos participantes "como indivíduos no mundo", transformando-lhes os comportamentos em coletivos².

O rito por excelência dessa mudança é a dança. Nos "Parangolés", a dança realiza o que está implícito na "idéia": nos atos de carregar o estandarte, abrigar-se na tenda, envolver-se nas capas e desdobrá-las, a dança é o desenvolvimento requerido pelos "Parangolés". Quando se veste uma capa, "há como que a instituição de um reconhecimento de um espaço intercorporal"³, gerado pela estrutura em desdobramento. As evoluções atualizam relações mutáveis da estrutura e do corpo.

A dança é a fantasia desse movimento: integra ritmo, corpo e estrutura; enfatiza gestos, dilui arquiteturas, estende espaço, solta cor; o Parangolé é a descoberta do corpo e da dança: "dionisíaco", manifesta a "força mítica"⁴ que é a imagem do estado de invenção. Assim, o Parangolé prefigura a nova expressão, a antiarte ambiental, "o início de uma experiência social definitiva", de rumos indeterminados⁵. Para Oiticica, o Parangolé significa a transmutação da arte e da vida. A invenção da arte como invenção da vida, tem na Mangueira régua e compasso.

(1) cf. entrevista de HO a I. Cardoso.

(2) cf. AGL, p. 71.

(3) Idem, ib.

(4) Idem, p. 73.

(5) Idem, ib.

*Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me via ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização. Seria o passo definitivo para a procura do mito, uma retomada desse mito e uma nova fundação dele na minha arte.*¹

*A experiência da dança (o samba) deu-me por tanto a exata idéia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me o que chamo de "estar" das coisas, ou seja, a expressão estática dos objetos, sua imanência expressiva, que é aqui o gesto da imanência do ato corporal expressivo, que se transforma sem cessar.*²

A circulação entre experiência pessoal e experimentação artística, fundidas na "vivência-total Parangolê", é o "ponto crucial" do programa: a definição de uma posição específica dos desenvolvimentos construtivos de Oiticica, que articula "imanência" (estaticidade expressiva), "transcendência" (transformabilidade) e "vivência". Nisto está a chave do que Oiticica denomina "arte ambiental", do desenvolvimento que se poderia propor como combinação de Bólido-Parangolê.

(1) cf. AGL, p. 72.

(2) Idem, p. 75.

O Parangolê redefine a posição estética de Oiticica, em primeiro lugar pela abertura de um novo campo experimental com as imagens. Do "espetáculo na superfície" das investigações concretas e neoconcretas às "ações espetaculares" da arte ambiental há uma transformação radical da expressão. As imagens liberadas na dança

são móveis, rápidas, inapreensíveis --- são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas --- em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crudeza essencial --- está aí apontada a direção da descoberta da imanência. Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador, uma arte --- é a criação do próprio ato, da continuidade; é também, como o são todos os atos da expressão criadora, um criador de imagens --- aliás, para mim, foi como que uma nova descoberta da imagem, uma recriação da imagem, abarcando, como não poderia deixar de ser, a expressão plástica na minha obra.¹

Produzindo-se como eventos, explorando os efeitos de in determinação provocados pela simultaneidade do visual e do sen sorial, as imagens saltam múltiplas e efêmeras dos instantes. O Parangolê propõe a transformação realizada nas "Manifestações Ambientais", em que se supera a imagem-objeto. A nova concepção de imagem, que, aliás, deriva da situação artística disparada pela Pop-art, ressalta o que nela há de sensível e sentido. Ins creve-se na tendência à ressemantização.

(1) cf. AGL, p. 73.

A "recriação da imagem" proposta por Oiticica é uma prática implícita no programa, explicitada pela irrupção de novos operadores: a sua experiência na Mangueira e sua situação na vanguarda brasileira. A primeira, vital, descobre a "conexão entre o coletivo e a expressão individual"¹; experiência de inconformismo social que ultrapassa o mero interesse por mitos, valores e formas de expressão das vivências populares. Oiticica viveu na Mangueira, tornou-se passista da Estação Primeira e elegu o morro como lugar de muitas Manifestações. A Mangueira lhe deu régua e compasso.

O "deslocamento social" não causou, evidentemente, o Parangolé, mas disparou os processos requeridos pelo dispositivo "vivência-total Parangolé". Da Mangueira Oiticica apropriou-se de: samba, que manifesta uma "força mítica interna, individual e coletiva", "dionisíaca", no cotidiano do morro, sem referência às formalidades da "dança de par" e da coreografia do balé; arquitetura, com suas casas bricoladas na produção de organização espacial aberta, adaptada às mutações do ritmo de vida; relação social do povo da Mangueira, em que Oiticica surpreende uma ética comunitária². Assim, o inconformismo social compôs-se com o inconformismo estético, na experiência da marginalidade. A partir dessa marginalidade Oiticica formula uma "posição crítica universal e permanente", indissociável da experimentação, com que interfere na vanguarda brasileira, enquanto nela encontra con

(1) cf. AGL, p. 73.

(2) cf. Brett, G. in Catálogo da "Whitechapel Experience".

dições para desenvolver os projetos coletivos, implícitos na proposta-Parangolê.

Especialmente relevante na formulação do Parangolê, en quanto busca do "estrutural básico na constituição do mundo dos objetos" e da "conexão entre o coletivo e a expressão individual", é o interesse pela "primitividade construtiva popular"¹. Oiticica salienta que as técnicas populares de construção e ornamentação, assim como a vinculação, nelas, da arquitetura e das necessidades cotidianas, "revelam um núcleo construtivo primário, (...) de um sentido espacial definido, uma totalidade (...) cultural"².

A relação da arquitetura popular e das suas operações construtivas tem destaque, pois informa a produção dos ambientes e "Manifestações". Com o Parangolê, retoma-se essa "estrutura mítica primordial da arte, que sempre existiu, é claro, mas com maior ou menor definição"³.

O "achar" na paisagem do mundo urbano, rural, etc. elementos "Parangolê" está também aí incluído como o "estabelecer relações perceptivo-estruturais" do que cresce na trama estrutural do Parangolê (que representa aqui o caráter geral da estrutura-cor no espaço ambiental) e o que é "achado" no mundo espacial ambiental. Na arquitetura da "favela", p. ex., está implícito um caráter do Parangolê, tal a organicidade estrutural entre os elementos

(1) cf. AGL, p. 66.

(2) Idem, ib.

(3) Idem, p. 68.

que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do "quarto" para a "sala" ou "cozinha", mas o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade.

Em "tabiques" de obras em construção, p. ex., se dá o mesmo, em outro plano. E assim em to dos esses recantos e construções populares, ge ralmente improvisados, que vemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos, deco rações popular de festas juninas, religiosas, carnaval, etc. Todas essas relações poder-se-iam chamar "imaginativo-estruturais", ultra elásticas nas suas possibilidades e na rela ção pluridimensional que delas decorre entre "percepção" e "imaginação" produtiva (Kant), ambas inseparáveis, alimentando-se mutuamente¹.

As relações estabelecidas por Oiticica entre a construti vidade popular e as operações visadas nos "Pentráveis", "Parangolés" e "Manifestações Ambientais", em que se conjugam "senti do estrutural" e processos de diluição das estruturas, ficam ain da mais evidentes quando se considera a origem da designação "Pa rangolé". Oiticica assim narra a descoberta da palavra:

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quin ta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia, eu estava indo de ônibus e na Praça da Bandeí ra havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de

(1) cf. AGL, p. 68.

construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns dois metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulos no chão. Era um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitiíssimo. E havia um pedaço de anagem pregado num desses barbantes, que dizia: "aquí é ..." e a única coisa que eu entendi, que estava escrito, era a palavra Parangolé. Aí eu disse: É essa a palavra".¹

Assim, compreende-se a ressalva de Oiticica:

Não se trata, como poderia fazer supor o nome parangolé, derivado da gíria folclórica², de uma implicação da fusão do folclore à minha experiência, ou de identificação desse teor, transpostas ou não, de todo superficiais e inúteis (...).³

A observação é essencial: indica, já nas primeiras formulações do ambiental, que o interesse por práticas populares não implica recurso à valorização, dada naquele momento, à "cultura popular", com ênfase em "raízes populares". Se Oiticica hiperboliza a Mangueira, o samba, a construtividade popular, é por razões já assinaladas. Mantendo-se embora afastado dos projetos culturais que figuravam a "realidade nacional", como etapa da

(1) cf. entrevista de HO à Jorge Guinle Filho.

(2) Na gíria carioca parangolé significa: conversa fiada, palavreado, assunto, baile de ínfima classe.

(3) cf. AGL, p. 65.

ação política que reagia à dominação do imperialismo e do regime militar, Oiticica respondeu à sua maneira aos apelos dessa esquerda. O seu processo de "desintelectualização" não consistiu apenas na superação do esteticismo; sua marginalidade, nada circunstancial, foi vivida. O Parangolé é, assim, a produção daquele ponto em que se desfaz a contradição do inconformismo estético e do inconformismo social. Sobre a função política da arte assim se pronunciou:

*Sempre tem e deve ter, mas não ter isso como um alvo especial, mas sim como elemento; se a atividade é não-repressiva será política automaticamente.*¹

Para Oiticica, arte e política são práticas convergentes, mas que não se confundem, sob pena de se promover a estetização da política. O Parangolé e, mais ainda, as "Manifestações Ambientais", especialmente Tropicália, manifestam exemplarmente essa posição ético-estética.

(1) cf. entrevista de HO em: Ayala, Walmir (org.), *A Criação Plástica em Questão*. Petrópolis, Vozes, 1970, p. 166.

IV - PROGRAMA AMBIENTAL

A antiarte é pois uma nova etapa (...); é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa; o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora. É o começo de uma expressão coletiva. O Parangolé, ou Programa Ambiental, como queiram, seja na sua forma incisivamente plásticas (uso total dos valores plásticos tácteis, visuais, auditivos, etc.) mais personalizada, como na sua mais disponível, aberta à transformação no espaço e no tempo e despersonalizada, é antiarte por excelência.

(AGL, p. 82)



Hélio Oiticica com
Bólida Caixa 18, 1965-6
(homenagem a Cara de Cavalo)



- 1 -

O Parangolé funda a "antiarte ambiental" de Hélio Oiticica. Perseguida desde a "crise da pintura" e constituindo-se paulatinamente com a formulação das "ordens de manifestações", ela produz um campo de estruturas abertas em que a invenção exercita-se como "proposição vivencial". Englobando as experiências anteriores ("Núcleos", "Penetráveis", "Bólides", "Parangolés"), as "Manifestações Ambientais" compõem o programa de uma arte da totalidade: conjugam linguagens, espaços e tempos dispersos, reconceituando a arte, cujo objeto se desintegra e a imagem se recria. Repropõem a "realização criativa"¹, nela integrando o coletivo pelo redimensionamento cultural dos protagonistas (artista e participantes). As "Manifestações Ambientais" são lugares de transgressão em que se materializam signos de utopias (de recriação da arte como vida); espaços poéticos de intervenções míticas e ritualísticas, realizam a poética do instante e do gesto: "uma nova fundação objetiva da arte"².

Assim, o ambiental é o resultado da liberação do ilusio

(1) cf. AGL, p. 77.

(2) cf. Catálogo "Opinião 65". Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, Galeria BANERJ, agosto 1985.

nismo, detonado pelo projeto de transformar o quadro em estrutura ambiental. A trajetória de Hêlio Oiticica é a experiência dessa abertura.

A posição com referência a uma "ambientação" é consequente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura, etc., propõe uma manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador. Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar --- as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra. No meu programa nasceram "Núcleos", "Penetráveis", "Bólides" e "Parangolês", cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala. Há uma tal liberdade de meios, que o próprio ato de não criar já conta como uma manifestação criadora. Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que incluído também dentro da ambiental, já que os seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso: é a manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual. Antes de mais nada devo logo esclarecer que tal posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela.

(...)

Para mim a característica mais completa de to do esse conceito de ambientação foi a formulção do que chamei Parangolê. É isto muito mais do que um termo para definir uma série de obras características: as capas, estandartes e tenda; Parangolê é a formulação definitiva do que seja a antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada a oportunida de, a idéia de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia — foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra (...). Chamarei, então, Parangolê, de agora em diante a todos os princípios definitivos formulados aqui, inclusive o da não-formulação de conceitos, o que é o mais importante. Não quero e nem pretendo criar como que uma "nova estética da antiarte", pois já seria isto uma posição ultrapassada e conformista.¹

A pertinência deste programa releva da coerência da experimentação; da singularidade das práticas desesteticizantes de Oiticica. A antiarte ambiental é consequência da expansão das operações construtivas ao espaço das vivências e exemplo da nova situação estética, originada pela crítica do ilusionismo e pela transformação do destinatário em protagonista. O deslocamento da arte, pressuposto nas duas grandes tendências da arte moderna, a construtiva e a duchampiana, é atualizado por Oiticica em referência tanto aos desenvolvimentos internacionais como à vanguarda brasileira.

(1) cf. AGL, p. 78-9.

A "descoberta do corpo", no Parangolê, provocou a diferenciação do "sentido de construção". Com a ressemantização do corpo, o projeto de extensão da arte ao extra-espaco produz a "totalidade-obra", recodificando o "sentido estrutural"; não se trata mais de transpor a matriz neoplasticista à estetização do cotidiano, ao situacional¹. A assimilação ambiental das "estruturas primordiais", implícita em "Bólides" e "Parangolês", pode até recorrer à matriz neoplasticista como um elemento da transformação do espaço estético em espaço de experiências abartas, mas é nas "Manifestações Ambientais" que as forças do desejo se afirmam. As condições que governam estes eventos são fornecidas pela cultura e pelo propositor: os signos aí são intensos, pois se produzem na intersecção dos debates do tempo e das propostas de Oiticica. É nessa conjunção que o corpo vira "signo em situação", dotado da força do instante, como também de transcendência. A atividade dos protagonistas não se estabelece apenas como relação de situações, mas como desejo liberado nas experiências².

A abertura das proposições adquire, no ambiental, sua máxima intensidade: não remete à arte, mas a vivências descondicionantes. Entende-se, então, porque Oiticica diz que, nos ambientes, aquilo que nas ordens anteriores era aberto, torna-se "supraberto" e, que assim, "a preocupação estrutural" se dissolve no "desinteresse das estruturas", transformadas em "receptá

(1) cf. AGL, p. 119.

(2) cf. Glusberg, J., *A arte da Performance*. Trad. bras., São Paulo, Perspectiva, 1987 (Col. Debates, 206), p. 122-6.

culos abertos às significações"¹. A proposição ambiental articula ações e comportamentos; não visa à criação de um "mundo estético", pela aplicação de uma estrutura ao cotidiano², nem, simplesmente, a "diluir" as estruturas, mas a dar-lhes um sentido total,

fazendo-o crescer por todos os lados, como uma planta, até abarcar uma idéia concentrada na liberdade do indivíduo, proporcionando-lhe posições abertas ao seu exercício imaginativo, interior --- esta seria uma das maneiras, proporcionada neste caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social. O próprio "fazer" da obra seria violado, assim como a "elaboração" interior, já que o verdadeiro "fazer" seria a vivência do indivíduo.³

Assim, a antiarte transforma a concepção de artista: não mais um criador de objetos para a contemplação, ele se torna um "motivador para a criação". Com isto, superam-se as "posições metafísica, intelectualista e esteticista", que supõem a "elevação" do espectador a uma "metarrealidade", a uma "idéia" e a um "padrão estético"⁴. Este deslocamento aponta para uma nova inscrição do estético: a arte como intervenção cultural. Seu campo de ação não é o sistema de arte, mas a visionária atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social. A an

(1) cf. AGL, p. 114.

(2) Idem, p. 120.

(3) Idem, p. 103.

(4) Idem, p. 77.

tiarte, entendida como série de "proposições para a criação", tem pois como princípio a participação:

Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da "arte" pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial, dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de "experimentar a criação", de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significação.¹

A ênfase na proposição vivencial não pode ser contudo assemelhada a compreensões equivocadas da designação "antiarte", que a determinem como vale-tudo, em que tudo é arte e nada é arte, ou que a incluam nas chaves do "irracionalismo", "delírio", "loucura", "arte corporal", "arte pobre", etc. Estas qualificações procedem de uma mitologia que produz a disjunção de arte e vida, ou então, quanto a Oiticica, da folclorização de suas experiências na Mangueira. A antiarte ambiental requer processos rigorosos de composição: as proposições para a participação supõem experiências de cor, estrutura, dança, palavra, procedimentos conceituais, estratégias de sensibilização dos protagonistas e visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão.

A antiarte ambiental é metamorfose do "sentido de construção", extensão do "desenvolvimento nuclear": o que pulsa nes

(1) cf. AGL, p. 111.

se novo espaço é a vivência, articulando os recursos liberados pelas experiências de vanguarda a vivências populares e mitologias individuais. Propõe-se como investigação do cotidiano, não como diluição da arte no cotidiano. O experimental sintetiza esta posição, distanciando-a de uma "nova estética da antiarte".

Apesar de Oiticica reiterar que não pretende formular uma "nova estética da antiarte", pois seria uma "posição ultrapassada e conformista"¹, distinguem-se no ambiental traços das ambientações construtivistas e da poética dos *environnement* contemporâneos. Além disso, Oiticica identifica a antiarte ambiental aos postulados da "vanguarda brasileira", como fica claro na sua teoria da "Novo Objetividade Brasileira". Os elementos comuns a estas referências são: sentidos arquitetônico (especulativo, visionário, utópico), expressivo (individual e coletivo) e social (ético-político)².

Nas utopias construtivistas, o ambiente foi uma das propostas do projeto de reorganização do espaço urbano, como também da nova realidade plástica. Visava, como assinalou Mondrian, à criação de ambientes utilitários e racionalizados, "puros e completos em sua beleza". Mesmo a abstração cromática e a nova abstração supunham a ambientação, ao valorizarem o entorno do

(1) cf. AGL, p. 79.

(2) cf. Popper, Frank, *Art, Action et Participation - L'Artiste et La Créativité Aujourd'hui*. Paris, Klincksieck, 1985, p. 40.

quadro, como sua continuação virtual. Das "Invenções" ao "Penetrável", Oiticica reprocessou o essencial desses desenvolvimentos; o "Projeto Cães de Caça" foi o primeiro ensaio de totalização de suas experiências construtivas, propondo a "participação coletiva planejada". Neste projeto, Oiticica já se orientava para o objetivo, sempre reafirmado, de vincular suas experiências a projetos de espaços públicos. As "Manifestações Ambientais", desencadeadas com o Parangolê, e os projetos de ambientes ao ar livre dos últimos anos, pensados como "obras públicas", demonstram esse interesse. Entretanto, a formulação da antiarte ambiental reprocessou o "sentido de construção" e, assim, o da participação. A gradativa abertura das proposições desestetizou os projetos e manifestações; evitando a circunscrição das "artes plásticas"¹, aproximou-os das tendências contemporâneas da "desmaterialização da arte".

A passagem da participação planejada ("Núcleos" e "Penetráveis") à participação aberta (Parangolê, Ambiental) é ressaltada pelos "Bólides". Neles são relativizados o retiniano e o arquitetônico construtivistas, que declinam em favor do procedimento conceitual e da participação sensorial. Podem ser considerados tubos de ensaio ou objetos anatômicos: evidenciam o processo de abertura das estruturas em direção à proposição vivencial e expõem os órgãos de uma composição, que concentra, como um protótipo, as possibilidades de desenvolvimento ambiental.

(1) cf. declarações de HO nas reportagens: "Hélio Oiticica está de volta", (*Jornal do Brasil*, 8/3/78); "O artista da terceira margem" (*Arte Hoje*, ano 2, nº 16, out. 78).

Porque se situam, ambigualmente, no espaço plástico (valorizam o pigmento de cor, que desde o impressionismo é o material da pintura) e fora dele (permitem experiências sensoriais e o ludismo), são incursões mágicas na arte e na vida, entre as obras e as coisas. Propiciando jogos, aplica-se a eles o que Duchamp diz do xadrez: imaginação do movimento e do gesto¹. Indiciam, enquanto signo e evento, o deslizamento da experiência de Oiticica da renovação do espaço plástico para a sua superação; trajetória comum a muitas tendências contemporâneas.

O ambiental aparece no arco das tendências objetuais que oscilam entre o pólo da "arte povera" e o da "arte conceitual"; entre propostas neodadaístas e neoconstrutivistas. Frequentemente (como em Oiticica) os ambientes incluem elementos dos dois pólos. Na medida em que o essencial dos ambientes não é a estetização de objetos e espaços mas a confrontação de participantes com situações, o interesse concentra-se nos comportamentos: ampliação da consciência, liberação da fantasia, renovação da sensibilidade. O ambiental é uma modalidade da atividade desestabilizadora, empenhada no questionamento das categorias habituais da arte e do circuito. Efetua uma mutação de conceitos e de procedimentos, desterritorializa os participantes e proscreve as obras da arte².

De acordo com o que é comum nas atividades contemporâneas, intervêm no ambiental o conceito e o processo, a que se acres

(1) cf. Venâncio Filho, P., *Marcel Duchamp*. S.Paulo, Brasiliense, 1986 (Col. Encanto Radical), p. 32-4.

(2) cf. Popper, F., op. cit., p. 13 e ss.

centa algum espontaneísmo. Propor e desenvolver constituem as operações dos protagonistas na realização de uma estrutura *in fieri* que, enquanto se elabora, conforma uma "idéia". Assim, cada manifestação ambiental vale por toda uma cadeia enunciativa, que ao invés de atualizar um conceito de arte afirma-a como procedimento conceitual. Também a participação não é processo de atualização de propostas; as ações significantes acontecem antes do significado, exatamente para produzi-lo. Por isto, os participantes não "criam"; "experimentam a criação", recriando-se ao mesmo tempo como sujeitos. Daí o criticismo do sistema ambiental.

Por serem eficientes, as manifestações ambientais não decaem como simples *nonsense* ou como "expressão corporal", que são apenas alguns dos elementos conjugados no sistema (juntamente com objetos, lugares, coisas, linguagens, etc.). No ambiental, o corpo é ressemantizado, como os demais elementos¹. Questionando as significações habituais, o sistema interfere nas expectativas dos protagonistas sendo, portanto, desnormativizador; corrói significados, desacultura imagens, dissolve individualidades (coletiviza ações): desloca a arte.

Assim, o ambiental é uma prática reflexiva; estrutura-se como Retórica (da ação e do movimento), aproximando-se dos relatos e dos mitos². Explora espaços, tempos e ações simultâneos, descontínuos, conjugando-os como bricolagem de fragmentos, pois reelabora relações. Mágico-poéticos, os ambientes desdobram e

(1) cf. Glusberg, J., op. cit., p. 64 e ss.

(2) Idem, ib.

reiteram ações, gestos, atitudes; produzem blocos de significação. Os elementos conjugados perdem a univocidade do sentido referencial; recategorizados, produzem séries de outros significados. As operações ambientais evidenciam a produção como significativa: não o constituído, o processo de constituição, dessubstituindo-se as experiências.

A antiarte de Hêlio Oiticica materializa-se nas "Manifestações Ambientais", desenvolvidas desde a sua primeira apresentação pública de "Parangolês" até a morte. Preparadas com a gradual formulação das "ordens", as "Manifestações" são experiências de globalização: totalização de conceitos, procedimentos e línguas. Delas, destacam-se por sua força simbólica: "Tropicalia" (1967), "Apocalipopótese" (1968) e "Éden" (1969).

O programa ambiental estende para a experiência cotidiana os ensaios de "Bólides" e "Parangolês"; seu princípio é a apropriação:

(...) pretendo estender o sentido de "apropriação" às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim --- coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação --- seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de "exposição" --- ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana (...).¹

(1) cf. AGL, p. 79.

As "apropriações ambientais" são o caminho vislumbrado por Oiticica para efetivar a antiarte como "a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade"¹. Como transgressão de regras e generalização da experiência criativa, o programa é radical: "um escárnio ao chamado comércio de arte criado pelas galerias", recusa do museu e distanciamento das categorias de arte. Ao situar as operações nas ruas, parques, morros, pavilhões de exposições industriais, etc., Oiticica acredita que o público se aproxima sem constrangimentos, com total disponibilidade, de experiências que na arte são segregadas. A saída do museu e da galeria é, assim, evidente: já que não cabe transportar os ambientes (ou uma "obra transformável", como um concerto na rua), a apropriação se justifica. Não se distinguem aí níveis --- de elaboração de obras, de circulação e de significação social: a ambientação reúne artista, participantes e "mundo".

As "Manifestações Ambientais" exploram o insólito; experiências que não podem ser "expostas", consumidas: uma cesta de ovos feita de arame (ovos muito cotidianos, perecíveis) vendidos a preço de custo (ou que permitem, diz Oiticica, a simpática possibilidade de serem roubados); uma lata de fogo, que serve para sinalizar à noite estradas, obras ou buracos nas ruas, perdida em algum ponto da cidade²; ou então uma obra de arte

(1) cf. AGL, p. 80.

(2) Esta apropriação, como observou Guy Brett, retoma a idéia do "Bólido", a "nuclear bola de fogo". O anonimato de sua origem, faz da "lata-fogo" uma manifestação coletiva (e poética) exemplar (cf. Cat. "Whitechapel Experience").

displícitamente extraviada para ser "achada pelos passantes", etc. São acontecimentos poéticos que apostam no descondicionamento da experiência estética, na sua generalização:

quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma "obra" ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sãs, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) --- são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno.¹

Entretanto, Oiticica não se engana quanto à possibilidade de de essas invenções serem recuperadas esteticamente, pois nelas o artista sobressai. O que ele busca --- a manifestação da imaginação coletiva --- ultrapassa as potencialidades de capas (sensoriais, poéticas, de protesto), estandartes, tendas, jogos (sinuca, futebol). Nestes, é verdade, está implícita a participação coletiva, alvo da antiarte; mas são apenas aspectos dessa realização. Tendo em vista a gradual aproximação da proposição criativa (vivencial, coletiva), Oiticica assim enumerou as propostas parciais: "Parangolé Poético", "Parangolé Social ou de Protesto", "Parangolé Lúdico" e, da fusão destes, o "Parangolé Coletivo"². Cada um intensifica a participação coletiva, e contribui para definir a "posição ética" da antiarte ambiental. O

(1) cf. AGL, p. 80.

(2) cf. Oiticica, Hélio, "Parangolé: da antiarte às apropriações ambientais" In GAM, nº 6, maio 1967.

programa do Parangolê, diz Oiticica, é dar "mão forte" às mani
festações de inconformismo social, desde as organizadas (revolu-
ções) até as individuais (a do marginal, que se revolta, rouba
 e mata)¹. É assim que Oiticica pretende-se revolucionário, anar-
 quicamente:

*O princípio decisivo seria o seguinte: a vita
lidade, individual e coletiva, será o soergui
mento de algo sólido e real, apesar do subde
envolvimento e caos --- desse caos vietnames-
 co é que nascerá o futuro, não do conformismo
 e do otarismo. Sô derrubando furiosamente po
deremos erguer algo válido e palpável: a nos
sa realidade.²*

Ilustrativo da "posição ética" é o Bólido-Caixa 18 (1966),
 "Homenagem a Cara de Cavalo", com que Oiticica ressaltava uma ati
tude individual de inconformismo social, como figura de sua prô
pria marginalidade. Nas faces internas de uma caixa (sem tampa
 e com a parede anterior estendida no solo) há fotografias do
 bandido Cara de Cavalo, amigo de Oiticica, morto pela polícia.
 Aí ele jaz, como um crucificado. No fundo da caixa (caixão), so-
 bre grades de ferro, há um saco (almofada) de plástico transpa
rente, contendo pigmentos. Nele está inscrito: "Aqui está, e fi
cará! Contemplai seu silêncio heróico". Da borda da parede pos
terior até o extremo da anterior estende-se uma tela através da
 qual se observam as imagens por transparência. O simbolismo do
 bólido é evidente; encarna o mito da revolta. Sobre ele disse
 Oiticica:

(1) cf. AGL, p. 81-2.

(2) Idem, p. 83.

Gostaria de explicar a outra caixa com fotografias e palavras: não é um poema mas uma espécie de imagem-poema-homenagem (isto me faz lembrar de Milton Lycidas, quando homenageou um amigo que morreu no mar) a Cara de Cavalo (o morto em cada uma das fotos). Afora qualquer simpatia subjetiva pela pessoa em si mesma, este trabalho representou para mim um "momento ético" que se refletiu poderosamente em tudo que fiz depois: revelou para mim mais um problema ético do que qualquer coisa relacionada com estética. Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal idéia é muito perigosa mas algo necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade. Conheci Cara de Cavalo pessoalmente e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo público nº 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos --- o que me deixava perplexo era o contraste entre o que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem eu conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade, ou a maneira como seu comportamento atuava na sociedade e em todo mundo mais. Você nunca pode pressupor o que será a "atuação" de uma pessoa na vida social: existe uma diferença de níveis entre sua maneira de ser consigo mesmo e a maneira como age como ser social. Todos estes sentimentos paradoxais tiveram grande impacto em mim. Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os

tipos de forças armadas: polícia, exército etc. Eu faço poemas-protestos (em Capas e Cartas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão.¹

O "Parangolé Poético" condensa "vivências de ordem subjetiva, individual"; o social "homenagem aos nossos mitos populares, aos nossos heróis (...) e sobretudo protesto, grito de revolta"². São capas e bandeiras que aliam procedimentos plásticos, verbais e dança; contêm inscrições poéticas ou frases de protesto como, por exemplo: "Estou Possuído", "Cuidado com o Tigre", "Seja Marginal, Seja Herói", "Sou o Mascote do Parangolé, o Mosquito do Samba", "Liberdade", "Estamos com Fome". Algumas foram criadas com a colaboração de outros artistas, como Gerchman e Antônio Dias, com quem Oiticica iniciou a ação coletiva. Evidentemente a participação coletiva é muito limitada. Oiticica disse, certa vez, que "em 1965 não era nada fácil as pessoas vestirem coisas", por isso pouco aconteceu nas primeiras apresentações de "Parangolés"³. Apesar disso, considera que com elas sua experiência "começa a tomar sua feição mais característica":

(1) cf. Catálogo da "Whitechapel Experience", in encarte de AGL.

(2) cf. art. cit., GAM, nº 6, p. 30.

(3) cf. fita gravada da comunicação de HO na mesa redonda "Artes Plásticas dos anos 60". IDART/CEAC (MAM-SP, 25/10/79).

*tudo aqui contribui para a idéia: a homenagem, o protesto, as cores, a estrutura de cada capa, a dança, o mito. Importante também a possibilidade que surge da participação de outra pessoa numa obra individual, e talvez, quem sabe, futuramente de toda uma coletividade.*¹

A primeira apresentação pública ocorreu em julho de 1965 na abertura da mostra "Opinião 65", no MAM-RJ. Denominada "Parangolê", esta manifestação teve capas, bandeiras, tendas e a participação de um grupo de passistas e ritmistas da Mangueira, no qual o próprio Oiticica se incluiu. Em junho de 1966 Oiticica realizou sua primeira (e única) exposição individual, na Galeria G4; um ambiente com núcleos e bôlides que denominou "Manifestação Ambiental nº 1". Em agosto de 1966, na mostra "Opinião 66", no MAM-RJ, Oiticica instalou a "Sala de Sinuca", exemplo de "Parangolê Lúdico" e de participação programada. Nascido de uma observação de Mário Pedrosa (relacionando as sensações dos "Núcleos" e "Bôlides" com o clima do "Cafê Noturno" de Van Gogh, em que este dizia expressar com o vermelho e o verde as "terribes paixões humanas"), o ambiente de Oiticica é feito de cores: mesa verde, uma parede vermelha e outra preta, as camisas coloridas dos jogadores. Neste projeto Oiticica planejava "fazer vir à tona toda a plasticidade desse jogo único --- plasticidade da própria ação-cor-ambiente"².

Este ambiente foi importante para a consecução da teoria ambiental de Oiticica, pois é um meio termo entre "apropriação" e "construção":

(1) cf. GAM, nº 6, p. 30.

(2) cf. AGL, p. 81.

Aqui não "achei" o jogo, mas o construí e para ele criei um ambiente, como se fora algo totalmente novo. O lado ainda metafísico que possui o sentido de apropriação é abolido aqui pela proposição de algo que se resume num jogo --- o jogo é pois a chave do sentido de anti-arte.¹

Esta observação e a referência a Van Gogh situam a "Sala de Sinuca" como metáfora da (anti)arte; exposição das relações entre arte e jogo; imagem da arte como jogo; atividade lúdica que supe as regras e imprevisibilidade², estrutura e fantasia, simbolismos e efetuações.

Não se trata aqui somente de acentuar a beleza plástica de um determinado jogo, mas de revelar o sentido vital do ato desse jogo (...) Nesta obra, fica patente o que considero anti-arte: a habilidade de cada jogador é o que interessa no jogo em si, mas na totalidade é a ação real do jogo que interessa: desde que este termine, temporariamente ou de vez, cessa a "obra" em sua ação --- não há pois o propósito esteticista de "apreciar" o jogo na sua beleza, mas apenas realizá-lo.³

Realizar o jogo é a chave da antiarte; "o jogo como participação (...), a proposta livre do jogo em vez de estruturas-obra", afirma as intensidades móveis; as forças do desejo: prazeres.

(1) cf. "Parangolé: da antiarte às apropriações ambientais", loc. cit.

(2) cf. Zilio, Carlos, "Da Antropofagia à Tropicália". In *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Artes Plásticas e Literatura*. S. Paulo, Brasiliense, 1982, p. 53.

(3) cf. GAM, art. cit., p. 30.

Isto sim, é importante: a obra é prazer, e como tal só pode ser livre (joga-se quando se quer ou se se sabem as regras do jogo, etc.). A participação não é a da "vida real", como sói pensar, mas uma participação livre no prazer (...).¹

Ao associar apropriação e "construção do jogo", a "Sala de Sinuca" fez a passagem para o "Parangolé Coletivo". Oiticica planejou manifestações nas ruas do Rio, em que público e artistas (incluindo Gerchman, Escosteguy, Glauco Rodrigues, Vergara, Gullar), reunidos em um local qualquer, pudessem criar em igualdade de condições (todos seriam "artistas"), "como se fora um segundo Carnaval"² e onde tudo poderia acontecer: manifestações poéticas, protesto, brincadeiras, etc. O principal dessa participação coletiva, desse "botar em ação" a imaginação popular,

é o deserêdito definitivo do conceito velho de arte como uma manifestação fixa ou imitativa. O ponto ainda recalcitrante em manifestações da chamada vanguarda é o de considerar a arte como uma segunda natureza (...). Ficam então os artistas numa permanente febre de "inventar", o que se resume em criar transformações permanentemente nas abordagens formais, estruturais, semânticas, das obras criadas anteriormente.³

Por sua radicalidade, Oiticica denuncia as "pragas" da

(1) cf. GAM, art. cit., p. 30-1

(2) Idem, p. 31

(3) Idem, ib.

vanguarda: esteticismo, competitividade, diluição, em que o heroísmo da invenção (produção do insólito) desliza para o cinismo¹. Coincidindo com o período de maior atuação da vanguarda brasileira, a posição crítica e o experimental, formulados com o "Parangolé Coletivo", tiveram o poder de expor as ambigüidades do processo em curso, propondo-se como um reexame dos pressupostos nele subentendidos. Esse trabalho de Oiticica, associação da inquietação presente aos desenvolvimentos que a provocaram, teve o efeito esperado: porque incomodou, foi logo alvo de censura.

Em 67 e 68 Oiticica realizou manifestações que radicalizaram sua atitude: "Tropicália" (abril-67, na mostra "Nova Objetividade Brasileira", MAM-RJ); "Parangolé Coletivo" (maio-67, no Parque do Aterro) e "Apocalipopótese" (agosto-68, também no Parque do Aterro). Todas efetivam o projeto de participação-criação-coletiva, com artistas e público, fundindo os elementos experimentados anteriormente. De "Tropicália" a "Apocalipopótese" Oiticica procedeu à abertura total da proposição-vivencial, diluindo ao máximo a estrutura (o programado), fazendo crescer e diversificar-se a atuação dos participantes.

(1) cf. art. cit. in GAM, nº 6, p. 31.

- 2 -

Com Tropicália Oititica concretiza o programa ambiental e determina o sentido ético de sua experimentação. Este projeto é um acontecimento que enuncia, totalizando-as, as proposições formuladas no desenvolvimento das "ordens ambientais". Suma de processos, materiais e procedimentos, Tropicália expõe, em "sín^utese imagética", operações e problemas engendrados pelo programa: expressa o sentido das efetações. Montando o heterogêneo, compatibilizando o estrutural e o vivencial, sob a forma de estrutura-comportamento, a Tropicália realiza a idéia de "totalidade-obra" e o desejo de uma "nova fundação objetiva da arte", manifestados no Parangolê:

Com a Tropicália, porém, é que a meu ver se dá a completa objetivação da idéia. O "Penetrável" principal que compõe o projeto ambiental foi a minha máxima experiência com as imagens, uma espécie de campo experimental com as imagens.¹

Imagem-estrutura, projeto-programa e conceito, Tropicália é um clímax na experimentação de Oititica; consolida a abertura sem que isto implique diluição estrutural. Mas, como efeito mes

(1) cf. AGL, p. 107.

mo da saturação de processos, ela problematiza as proposições, apontando para o "desinteresse das estruturas" que se efetiva na posição seguinte do programa: o "Suprassensorial". Na Tropicália Oiticica esvazia radicalmente seu trabalho "do condicionante foco de imagens, e também o mágico processo de materiais"¹. Esta transformação é operada na manifestação ambiental pela devoração das imagens: é efeito da participação, que agora assume dimensão equivalente à da proposição --- realizando idéias e estendendo indefinidamente as potencialidades do comportamento.

É, também, na Tropicália que Oiticica objetiva o "sentido ético" como prática cultural, determinando a posição crítica frente à situação das vanguardas, o que o distingue, pela radicalidade e lucidez, das demais propostas da atuação cultural:

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente "brasileira" ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional (...) Veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira.²

Assim, enquanto o projeto nasce de "uma necessidade premiente de dar ambientação a uma série de Penetráveis" (concretizando as virtualidades do "Projeto Cães de Caça", estendendo a proposta dos "Bólides" e efetivando o "Parangolé Coletivo"), o conceito de Tropicália vem da "necessidade fundamental de carac

(1) cf. Brett, G., texto do catálogo da "Whitechapel Experience". In encarte de AGL.

(2) cf. AGL, p. 106 e 108.

terizar um estado brasileiro da arte de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial"¹. Tropicália ex põe, como um "museu (antimuseu) crítico do trópico"² uma parafernália de referências: heteróclito. Na verdade esta coleção é um acontecimento (um museu vivo) que articula signos produzidos pela redução das muitas experiências de Oiticica e se projeta como representação de representações. Daí seu valor emblemático.

Tropicália é um labirinto feito de dois "Penetráveis", PN2 (1966) "Pureza é um mito" e PN3 (1966-67) "Imagético" ---, plantas, areias, araras, poemas-objeto, capas de Parangolé, aparelho de TV. É uma cena que mistura o tropical (primitivo, mágico, popular) com o tecnológico (mensagens e imagens), proporcionando experiências visuais, tácteis, sonoras, assim como brincadeiras e caminhadas: ludismo. Penetrando no ambiente, o participante caminha sobre areia e brita, topa com poemas por entre folhagens, brinca com araras, sente o cheiro forte de raízes:

*o ambiente criado era obviamente tropical, como que num fundo de chácara, e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo pisando a terra. Esta sensação, sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar "pelas quebradas" da Tropicália. Lembra muito as caminhadas pelo morro (...)*³

(1) cf. AGL, p. 99 e 106.

(2) cf. "Heliotapes" (entrevistas de HO a Haroldo de Campos). In *Flor do Mal*, nº 3, Rio, 1971.

(3) cf. AGL, p. 99.

No fim do labirinto há um aparelho de TV permanentemente ligado no escuro; as imagens absorvem o participante "na suces são informativa, global".

Ao penetrar mais você percebe que os sons que vêm lá de fora (vozes e todo tipo de som) são revelados como se viessem de um aparelho de tv que está colocado bem no final. É extraor dinário o sentido que as imagens tomam aqui: quando você senta num banco lá dentro, as ima gens da tv aparecem como se estivessem senta das no seu colo. Eu quis neste "Penetrável" fazer um exercício da "imagem" em todas as suas formas: a estrutura geométrica fixa (que lembra as mondrianescas casas japonesas), as imagens tácteis, a sensação de pisar (no chão existem três tipos de coisas: saco com areia, areia solta, seixos, e tapete na parte escura como segmento de uma parte para outra) e a imagem da tv. A sensação terrível que senti lá dentro foi como se estivesse sendo devora do pelo próprio trabalho, como se ele fosse um grande animal. Interpretei isto como se uma transformação estivesse sendo processada no meu trabalho e pensamento (...).¹

Estrutura e comportamento se entre-exprimem na Tropicá lia, de modo que a "síntese imagética" de Oiticica não signifi ca síntese de elementos contraditórios, qual uma dialética. As dualidades são constantemente devoradas como efeito da partici pação; as duas séries convergem num sentido paradoxal, diferen ciador. A força da Tropicália, como solução das relações entre

(1) cf. Cat. "Whitechapel Experience" (fragmento de carta a G.Brett).

construtividade e vivência e como posição crítica (culturalmente) está nisso: não propõe um resultado que superasse as condições dos elementos justapostos, mas expõe o processo de constituição das contradições enunciadas.

Sistema delirante, máquina de produção de sentido, *Tropicália* é um ambiente-acontecimento que opera transformações de comportamentos: desconstrói as experiências (não só dos participantes como também do propositor) e as referências (culturais, artísticas), impedindo a fixação de uma "realidade" constituída. Os fragmentos de processos, mitos e vivências tornam-se signos que simulam efeito de realidade no sistema ambiental. Estabelece-se no jogo a corrosão de identidades e expectativas, como descolonização do sujeito (que é multiplicado) e desnaturalização das referências (que são demitizadas).

Processo conjuntivo e ambivalente, a *Tropicália* joga com significações óbvias e ocultas:

O próprio termo "Tropicália" era para definitivamente colocar de maneira óbvia o problema da imagem (...) Todas estas coisas de imagem óbvia de tropicalidade, que tinham araras, plantas, areia, não eram para ser tomadas como uma escola, como uma coisa para ser feita depois (...) Tropicália era exatamente para acabar com isso; por isso é que ela era até certo ponto dadá, neo-dadá; sob este ponto de vista era a imagem óbvia, era o óbvio ululante.¹

(1) cf. entrevista à FUNARTE (1977), cit. por Zílio, C., op. cit., p. 31.

Portanto, o objetivo é provocar a explosão do óbvio¹ --- o que é efetivado na participação. A significação oculta não é, pois, um sentido profundo, anterior às imagens, de que elas seriam a representação. O oculto da **Tropicália** é o mais manifesto: o modo de agenciamento das imagens, das linguagens, dos comportamentos.

*Num aspecto, Tropicália é um ambiente que rudamente apresenta imagens, e seria muito fácil tomá-la superficialmente como uma peça do folclore brasileiro. Mas o nível secreto de Tropicália é o processo de penetrá-la, uma teia de imagens sensoriais que produz um confronto intensamente íntimo, especialmente e talvez com a mais profunda de todas as imagens na completa escuridão, o global aparelho de tv ligado. O típico vira verdadeiro neste campo mítico.*²

Tropicália determina a "posição crítica" de Oiticica: a "objetivação de uma imagem brasileira", pela "tentativa ambiciosíssima de criar uma linguagem nossa", não se faz pela figuração de uma realidade como totalidade sem fissuras, mas pela devoração de imagens que encenam uma cultura brasileira. Esta devoração se atribui aos protagonistas: apropriando-se de elementos da mistura, conjugam estrutura e fantasia. No ambiente tramam-se intervenções que vão estendendo as proposições. Com isso, tudo o que é traço cultural é ressignificado. A ação ambiental é

(1) cf. Zílio, C., op. cit., p. 30.

(2) cf. Brett, G., op. cit.

um dispositivo dessacralizador; monta uma situação em que as significações apropriadas são continuamente desapropriadas. O sistema não se fixa estruturalmente, pois se faz como circularidade e troca: recodificados, os elementos culturais são devorados; confundidos em suas expectativas, os participantes liberam seus desejos ludicamente.

A Tropicália desloca o que se designa como arte, e, simultaneamente, o modo de atuação cultural. Propõe uma linguagem que compatibiliza séries divergentes (o conceitual e o "fenômeno vivo"); que deve ser distinguida, naquela situação brasileira, dos efeitos de profundidade, figurados alegoricamente nas assincronias culturais. A Tropicália encena as dualidades, presentificando as diferenças: daí o efeito de indeterminação que produz, impedindo a fixação de significados. Como manifestação ambiental, Tropicália não produz uma idéia totalizadora de Brasil (incompreensível, irracional, exuberante, absurdo, surreal): estilhaça esta representação. As raízes profundas sobem à superfície e são arrancadas no labirinto, o Brasil não se classifica como imagem. No labirinto experimenta-se o ilimitado e a indeterminação, a transmutação como perda da identidade na construção de diferentes identidades. A Tropicália é um projeto específico de vanguarda, que se diferencia das tendências internacionais (nas quais estava boa parte dos artistas brasileiros), incidindo, não no tema da "realidade brasileira" (como era comum), mas na constituição de uma linguagem moderna, que não distingue o nacional do internacional. Alheia ao exclusivismo da experimentação ou da expressão de conteúdos do nacional e popular, a Tropicália conjuga experimentalismo e crítica. Para Oiti

cica, ela é produção em que as imagens "não podem ser consumidas, não podem ser apropriadas, diluídas ou usadas para invenções comerciais ou chauvinistas"¹. O experimental interpreta essa posição:

*Não existe "arte experimental", mas o experimental, que não só assume a idéia da modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-convivência. No Brasil, portanto, uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos. Tudo o mais é diluição na diarreia.*²

A Tropicália define uma linguagem de resistência à diluição. Assumir uma posição crítica, diz Oiticica, é enfrentar a "convi-convivência", essa doença tipicamente brasileira, misto de conservação e diluição que concentra os "hábitos inerentes à sociedade brasileira": cinismo, hipocrisia e ignorância. Artisticamente, manifesta-se no "empastelamento retro-formal" e no comercialismo³.

o que mais dilui hoje no contexto brasileiro é justamente essa falta de coerência crítica que gera a tal de convi-convivência; a reação cultural, que tende a estagnar e se tornar

(1) cf. Cat. "Whitechapel Experience".

(2) cf. "Brasil Diarreia". In *Arte Brasileira Hoje* (org. de Ferreira Gullar). Rio, Paz e Terra, 1973, p. 152.

(3) Idem, *ib.*, p. 147-9.

"oficial" (mais do que burocrática, essa coisa oficial existe como reação efetiva), e a que predomina nesse estado atual: p. ex., a crítica que as idéias de "tropicália" geraram ao culto do "bom gosto" (isto é, a descoberta de elementos criativos nas coisas consideradas das cafonas, e que a idéia de "bom gosto" seria conservadora) foi transformada em algo reacionário pelos diluidores da mesma: instituiu-se a "cafonice" estagnatária, já que instituir a idéia de cafonice conduz à glorificação permanente das coisas passadas (olha-se para trás): hoje há uma febre reacionária de "saudosismos" e "redescoberta de valores", velhaguardismo; a crítica da "tropicália" ao "bom gosto" da bossa nova, era e é ambivalente e específica --- a generalização diluidora dela, é reacionaríssima." ¹

Construtivo (experimental e crítico) é o jogo com a ambivalência²; indeterminação significa produtividade: as soluções engendradas determinam o problema --- o que resiste ao consumo das imagens. Na Tropicália, diz Oiticica, há elementos que não podem ser consumidos:

o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem --- sua cultura ainda é universalista, desesperadamente à

(1) cf. "Brasil Diarréia", loc. cit., p. 151.

(2) Idem, ib., p. 150.

*procura de um folclore, ou a maioria das vezes nem isso.*¹

Assim, ao articular com a Tropicália uma linguagem-comportamento, que engloba as operações construtivas e as proposições vivenciais num único processo, Oiticica contribui para destabilizar as experiências da vanguarda brasileira e as interações culturais hegemônicas. Ao insistir na "urgência da colocação de valores num contexto universal", para "superar uma condição provinciana estagnatória"², rompe com os debates que monopolizavam as práticas artísticas e culturais.

É com Tropicália (o projeto e a teorização) que Oiticica participa ativamente de um dos momentos mais críticos e criativos da cultura brasileira. Ela realiza o seu programa ambiental (estendido à vanguarda brasileira, como fica patente no texto "Esquema Geral da Nova Objetividade") e junta-se a outras manifestações --- como "Terra em Transe" de Glauber Rocha, "O Rei da Vela" do Teatro Oficina e a música do Grupo Baiano.

O que identifica essas produções como "tropicalistas", é a radicalidade crítica, cujo princípio é a devoração. A antropofagia oswaldiana foi reatualizada, naquele período, tornando-se estratégica na revisão cultural e produção artística. O tropicalismo evidenciou o conflito das interpretações do Brasil, sem apresentar um projeto definido de superação dos antagonismos; expôs a indeterminação da história e das linguagens, devorando-as; ressituiu os mitos da cultura urbano-industrial, misturando

(1) cf. AGL, p. 109.

(2) cf. "Brasil Diarréia", loc. cit., p. 148-9.

os elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, ressaltando os limites das polarizações ideológicas no debate cultural em curso.

Das produções tropicalistas, é notável a semelhança entre a Tropicália de Oiticica e a do Grupo Baiano de música popular. Resguardando-se as diferenças em termos de repercussão, a comparação delas revela coincidência de proposta, de linguagem e de crítica. Em ambas, o experimentalismo articula o construtivo e o comportamental; a participação é constitutiva da produção e a crítica, efeito da abertura estrutural. Entretanto, importa ressaltar que as semelhanças não decorrem de influências (o ambiente de Oiticica é anterior ao surgimento do tropicalismo musical), mas da circulação de idéias. A ênfase no conceitual e no vivencial era tendência comum nas artes; o tom crítico impunha-se, como ruptura, no imaginário da participação.

As duas experiências são estruturalmente semelhantes: operam descentramento cultural com procedimentos críticos que combinam construtividade e dessacralização; deslocam a discussão sobre as relações de arte e participação superando a oposição entre "arte participante" e "arte alienada"; definem relações entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos e procedimentos. São, assim, produções que afirmam dois sentidos simultâneos: designam aspectos da cultura enquanto desconstróem as linguagens que a pressupõe totalizada.

A canção tropicalista encontrou um caminho imprevisto para as relações de lirismo e participação, produzindo uma linguagem que repercutiu nos modos habituais de criação e inserção so

cial da música popular. Abriu um campo experimental, inédito nos domínios da canção, articulando elementos diversos: tradição musical brasileira, *rock*, *iê-iê-iê*, música experimental, poesia de vanguarda, *mise-en-scène*, enquadramentos e montagem cinematográfica. Compôs uma linguagem de mistura, semelhante às manifestações ambientais, que recarregou a música popular. A Tropicalia do Grupo Baiano explorou as virtualidades da estrutura híbrida da canção: texto, ritmo, melodia, vocalização, arranjo, gestualidade e dança nela são redimensionados e se entre-exprimem. Explodiu os limites que determinavam a música popular; problematizou-a enquanto manifestação popular, como "gênero" artístico e forma de comunicação (crítica e/ou comercial).

Os tropicalistas assumiram o hibridismo estrutural da canção --- a sua imprecisão, que repercute, inclusive, na caracterização do músico popular¹ ---, explorando, exatamente, a contrapartida dessa indeterminação. Inaugurou um território livre, aberto à experimentação e, ao mesmo tempo, às vivências individuais e coletivas (campo dócil a investimentos de afetos, de sabedoria e mensagens). Espécie de "enciclopédia implícita"² operada por uma etnologia sincrética, a música popular reitera sofrimentos, alegrias e contradições sociais; apresenta dramas amorosos, safadezas e malandragens; presentifica o imaginário da festa; repensa a condição dos homens lançados ao destino; anela pelas utopias de renovação da vida. Manifestação complexa, elabora-se como pulsação dos ritmos e da linguagem do corpo; pro

(1) cf. Tatit, Luiz, "Vocação e perplexidade dos cancionistas". In *Folhetim (Folha de S. Paulo)*, 20/2/83, p. 6-7.

(2) cf. Medina Rodrigues, A., "A poesia lírica das modinhas e a solidão poética". In *Jornal da Tarde*, 26/7/80, p. 10.

põe-se como "uma rede de recados, onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície"¹. Os tropicalistas fizeram desse espectro de determinações o seu campo de atuação, submetendo as pulsações (telúricas, corporais, sociais) da canção a um projeto que desconstruía os temas e privilegiava a enunciação. O sincretismo, no tropicalismo, é operação ambivalente que esvazia as referências fixadas pelas interpretações oficiais. As canções são acontecimentos; montam o painel da diversidade cultural, exibindo simultaneamente, os seus processos de produção. Tal operação incide nos comportamentos, corroendo as designações e a posição dos sujeitos.

Valorizando a atividade tropicalista, Oiticica vincula-a às suas experiências ambientais. Ao traçar o paralelismo das duas propostas, ressalta as "conexões do grupo baiano com problemas universais da vanguarda", por sua visão estrutural, radicalidade crítica, e posição revolucionária no processo de revisão cultural e de renovação das artes no Brasil².

Na música popular essa consciência ganhou hoje corpo, o que antes parecia privilégio de artistas plásticos e poetas, de cineastas e teatrólogos, tomou corpo de modo firme no campo da música popular com o grupo baiano de Caetano e Gil, Torquato e Capinan, Tomzé, que se aliou a Rogério Duprat, músico ligado ao grupo concreto de São Paulo, e ao conjunto "Os

(1) cf. Wisnik, J.M., "O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez". In *Anos 70-Música Popular*. Rio, Europa, 1979/80, p.8.

(2) cf. Oiticica, Hélio, "O sentido de vanguarda do grupo baiano". In *Correio da Manhã*, 24/11/68.

Mutantes", e hoje assume uma dramaticidade in-crível a luta desses artistas contra a repres-são geral brasileira, tão conhecida minha há dez anos (repressão não só da censura ditato-rial mas também da intelligentsia bordejante (...)) O que provoca essa reação é justamente o caráter revolucionário implícito nas cria-ções e nas posições do grupo baiano: Caetano e Gil e seus cupinchas, põem o dedo na ferida --- não são apenas revolucionários esteticis-tas (...), porque hoje tudo o que revoluciona o faz de modo geral, estruturalmente, jamais limitado a um esteticismo, e é esse o sentido do que se convencionou chamar de tropicalis-mo: não criar mais um "ismo", ou um movimento isolado, etc., como antes, mas constatar um estado geral cultural, onde contribuí o que poderia até parecer o oposto: José Celso, Glau-ber, Concretos de São Paulo, Nova Objetivida-de (...). Os baianos, sempre inteligentíssimos, promoveram a maior tarefa crítica da nossa mû-sica popular, inclusive cabe a eles a inicia-tiva da desmistificação, na música, do "bom gosto", como critério de julgamento (...)¹

Oiticica detecta o "caráter revolucionário implícito nas criações e nas posições do grupo baiano": não há aí distinção entre experimentalismo e crítica da cultura; não há privilégio entre posições discrepantes, quando se trata de "constatar um estado geral cultural" e, finalmente, não se distingue a repres-são da ditadura e da "intelligentsia bordejante" (a crítica e o público de uma certa esquerda). Oiticica reconhece nos tropica-

(1) Id. ib.

listas uma prática que se assemelha à sua, tal como se explicita na Tropicália: a renovação de comportamentos, de critérios de juízo, etc. passa pelo modo de produção, aliando conceitualismo, construtividade e vivência. Ambas as produções originam conjuntos heteróclitos, em que processos artísticos e culturais diversos são justapostos e, efeito da devoração, reduzidos a signos que agenciam ambivalência crítica. Os tropicalistas, diz Oiticica, "modificam estruturas, criam novas estruturas":

Mas tudo isso é feito de modo estrutural, profundo, e logo surge a necessidade, manifesta da inicialmente no sentido grupal, do que chamarei de "manifestação ambiental": a necessidade de guitarra, amplificadores, conjunto, e principalmente roupagens, que não são acessórios "aplicados" sobre uma estrutura musical, mas fazem parte de uma linguagem complexa que procuram aí criar uma linguagem universal, onde os elementos não se somam como $1+1=2$ mas se redimensionam mutuamente (...). Mas tudo isso os conduz ao centro mais importante dessa atitude experimental, que é o atuar sobre o comportamento diretamente, não num puro processo de relaxamento dessublimatório, mas no de estruturação criativa, convocação a transformações e não submissão conformista. É como uma trama que se faz e cresce etapa por etapa: a trama-vivência.¹

Assim, ao identificar nas músicas tropicalistas a estrutura das "manifestações ambientais", Oiticica toca no núcleo da

(1) Id. ib.

experimentação do Grupo Baiano. As músicas se desenvolvem como eventos que descentram a percepção organizada por continuidade, propondo-se como ações que exigem do ouvinte a produção de significados. A cascata de imagens gera uma temporalidade estranha à comunicação, à representação de sentimentos e idéias, numa palavra, à expressão. As músicas tropicalistas cruzam várias du rações presentificadas e temporalizam espaços, explorando, as sim, a ambivalência das significações conjugadas. Estruturas abertas à fantasia dos ouvintes-participadores, as músicas simulam uma realidade em desagregação, hiperbolizando contradições (culturais, artísticas, políticas). O receptor não "ouve" pro priamente as músicas, mas realiza idéias, estabelece relações, acompanhando desenvolvimentos e neles interferindo. Participando de uma festa, que também é farsa, vê desdobrar-se um painel, que aparentemente designa o Brasil (a "realidade brasileira"), mas, que leva a uma metáfora terminal, a uma alegoria do Brasil. A crítica tropicalista das inconsistências da cultura brasileira faz-se ludicamente, com um jogo conjuntivo e ambivalente que explora a indeterminação do sentido.

Caetano joga a contradição afirmativa, mas joga-a de modo aberto, também na música (impossível separar letra e música em todas essas experiências) não querendo "doutrinar" mas dar elementos semânticos abertos à imaginação de modo seco, sintético e sem dúvida fascinante. Seriam como as frases em passeata: Ca-lá-bou-co, que ao serem repetidas vão-se incorporando, ritmicamente, aos sucessivos significados, ao coletivo e às vivências individuais (...). Caetano constrói estruturas cada vez

*mais abertas à imaginação, logo à participação, de modo cada vez mais sintético*¹.

O auge da atitude experimental tropicalista foi atingido, segundo Oiticica, no programa de TV "Divino Maravilhoso", pois aí foram reunidos todos os elementos dessa "linguagem complexa", que permitiu explicitar a componente corporal, e, assim, a atuação sobre os comportamentos. O "jogo com a contradição afirmativa", a abertura à participação, música e espetáculo montaram os programas como plenas "manifestações ambientais".

*Ali todo o caráter ambiental pode ser explícito, surgindo o "calor ambiente" como elemento totalizante: a meu ver, é algo além do simples happening organizado: a estrutura é mais aberta, há nela maior dose do imponderável, seria aparentada a uma experiência que levamos a cabo há dois meses no Aterro: a "Apocalipótese" (...)*¹

A convergência de projeto e de linguagem evidencia-se, ainda, nas experiências com as imagens. A **Tropicália** de Oiticica e a dos Baianos constituem repertórios de imagens em que se condensam representações da "cultura brasileira" e vivências. Ambíguas, pois resultam de um processo conjuntivo em que se combinam elementos heterogêneos, essas imagens afirmam e negam simultaneamente a posição de cada elemento, neutralizando os significados por eles fixados. Organizadas em séries, as imagens compõem proposições de duplo sentido: o óbvio em que literalmente

(1) Id., ib.

expõem fragmentos culturais caracterizados como tipicamente brasileiros; o oculto, que faz a crítica desses estereótipos. Produções significantes, as manifestações "tropicalistas" instalam o receptor como protagonista de ações que constituem o sentido das imagens. Nas músicas, produzem-se imagens estranhas e alusivas; enigmáticas como as da elaboração onírica, materializam-se como exercício surrealista. Já no ambiente de Oiticica a alusão não efetua um movimento decisivo em direção a um sentido profundo a ser decifrado, pois a relação entre significados óbvios e ocultos não exige que a designação literal seja vencida pela figurada, tal como ocorre nas músicas, que, assim, compõem alegorias. Essa distinção de níveis de produção significativa deriva, evidentemente, da singularidade de cada uma das poéticas. Embora ambas tenham linguagens semelhantes, a mistura efetua-se diferentemente. Nas músicas, o efeito surreal resulta da construção textual; no ambiente de Oiticica o que sobressai é a exposição sensorial dos materiais. Naquelas, o fluxo contínuo das imagens produz metaforização; neste, resíduos e objetos coexistem, gerando sincretismo e indiferenciação. Entretanto, em ambas as produções o resultado do tráfego entre as imagens designa um heteróclito que não significa um todo homogêneo (o Brasil, a cultura brasileira), mas o despedaçam: provocam a explosão do óbvio. Nas músicas, o desenrolar das imagens monta a cena da fantasmagoria, fazendo emergir uma "realidade brasileira" alucinada; na Tropicália de Oiticica elas figuram proposições que visam à "objetivação de uma imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira". Uma figuram as indeterminações culturais, sugerindo uma totalidade de incom-

possíveis no presente e excluindo qualquer forma de realização na utopia; a outra indicia processos de atuação cultural. As duas produções montam dispositivos que exploram o conflito entre designação e significação, desmobilizando as expectativas dos receptores, suscitando neles o desejo de produção.

Oiticica ressalta, ainda, como elemento fundamental do "caráter revolucionário implícito nas criações e posições do grupo baiano", a simultaneidade da crítica e da inserção do mercado. Ao tematizar esta questão, Oiticica tem em vista não só o ser a música popular mediatizada enquanto mercadoria, como, principalmente, que a indistinção feita pelos tropicalistas entre o estético e a mercadoria faz parte da sua estratégia de dessacralização. O consumo é um dos elementos da produção cultural; por isso, para enfrentar a "convi-conivência" brasileira não se poderia dele fugir: mais certo, para ele, é "consumir o consumo"¹. Assim, o consumo é uma das "categorias transformadoras", mobilizadas pela experimentação tropicalista, como modo de enfrentar e dissolver as dualidades erigidas como oposições: participação/alienação, nacional/internacional, popular/comercial, etc. Estas disjunções, que no debate cultural definiram posições sectárias, foram deslocadas por Oiticica e pelos Baianos, tanto para ressaltar a complexidade das formas de dominação, como para retomar a discussão do preconceito quanto à "massificação". Novamente, a posição tomada por eles deriva da matriz antropofágica. O uso de elementos da cultura de massa, diz Oiticica, contribui para "exprimir processos criativos abertos" e, assim, para que

(1) cf. "Brasil Diarréia", loc. cit.

a experimentação atue sobre os comportamentos. Longe do confor
mismo, esta atitude

*liga-se mais a um processo anárquico que visa
desintegrar certas estruturas ou anular o que
se convencionou como sendo o "belo", o "bom
gosto", a "moral", a "obra acabada" de arte,
etc.¹*

A integração do consumo como elemento da produção não
elide o controle; explora a ambivalência desse elemento. Se de
um lado a música popular é um campo dócil à dominação da indús-
tria cultural, não deixa também de se afirmar como tentativa de
transformação da sensibilidade e das convenções. Os tropicalis-
tas exploraram esta possibilidade segundo, ao menos, duas dire-
ções: refletindo metalingüísticamente sobre processos artísti-
cos e explicitando os mecanismos de produção da arte na situa-
ção em que operavam².

A desmistificação das relações entre criação e mercanti-
lização destoava do enfoque parcial das posições que, à esquer-
da e à direita, condenavam o envolvimento comercial da arte. O
aspecto comercial, assim como a integração das técnicas moder-
nas, era visto ora como submissão à lógica do consumo, ora como
absorção de modas. Não se rejeitava, contudo, o uso dos "novos
meios de comunicação; seja em vista da conscientização, seja em
vista da informação. Aos tropicalistas, contudo, não parecia pos-
sível apropriar-se do sistema de produção e comercialização,

(1) cf. "O sentido de vanguarda do grupo baiano", loc. cit.

(2) Sobre o tropicalismo na música popular, cf. o nosso *Tropicalia, Alego-
ria Alegria*. S. Paulo, Kairós, 1979.

quanto aos recursos que este oferecia, e, ao mesmo tempo, separar-se dele para preservar uma suposta neutralidade da criação e veiculação de arte. A valorização, por Oiticica, da prática tropicalista, evidencia a "posição crítica universal permanente", que, juntamente com "o experimental", é elemento construtivo. Faz parte do projeto que assume as ambivalências como modo de enfrentar a "diarréia" brasileira. A Tropicália foi concebida para expor esta situação, sob a forma de uma "imagem brasileira total".

- 3 -

Oiticica vinculou a **Tropicália** à "Nova Objetividade", concepção de vanguarda explicitada nos textos, "Situação da Vanguarda no Brasil" e "Esquema Geral da Nova Objetividade"¹, nos quais traçou os princípios das atividades renovadoras em desenvolvimento no Rio e em S.Paulo, referindo-as à sua experimentação.

*Toda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma "Nova Objetividade", e creio ser esta a tendência específica da vanguarda brasileira atual. (...) Da idéia e conceituação de "Nova Objetividade", criada por mim em 1966, nasceu a Tropicália (...) Com a teoria da "Nova Objetividade" queria eu instituir e caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial (Op e Pop) e objetivando um estado brasileiro da arte ou das manifestações a ela relacionadas.*²

(1) "Situação da Vanguarda no Brasil": comunicação de Oiticica no Seminário "Propostas 66" (S.Paulo, dez. 1966); "Esquema Geral da Nova Objetividade", texto do catálogo da mostra "Uma Nova Objetividade Brasileira" (Rio, MAM, abr. 67).

(2) cf. AGL, p. 110, 106.

Contudo, não pretendeu que a "Nova Objetividade" fosse um movimento, definido por uma "unidade de pensamento", mas um conceito que caracterizasse uma "posição específica" da vanguarda brasileira, considerada por ele como "um fenômeno novo no panorama internacional"¹. A designação recobre uma gama muito elástica de atitudes e experiências; nova figuração, objetos, ambientes, acontecimentos, que traduzem, muitas vezes, elementos *pop*, *op*, surrealistas e dadaístas. Oiticica valoriza essa diversidade:

A "Nova Objetividade" sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como, p. ex., o foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma "unidade de pensamento"), mas uma "chegada", constituída de múltiplas tendências, onde a "falta de unidade de pensamento" é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de "nova objetividade" uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos encontrar no Dada, guardando as distâncias e diferenças.²

Essa "constatação geral" responde ao que se apresentava naquele momento aos artistas como necessidade: articular a produção cultural em termos de inconformismo e desmistificação; vincular a experimentação de linguagem às possibilidades de uma arte participante. A diversidade das propostas decorre, assim, não

(1) cf. "Situação da vanguarda no Brasil", in AGL, p. 110.

(2) cf. "Esquema Geral da Nova Objetividade", in AGL, p. 84.

apenas da ampliação do campo experimental em toda parte, mas principalmente, dos modos de efetivar relações de programas es téticos e exigências ético-políticas. Este imperativo explici tou-se em projetos que, nas diversas áreas artísticas, produziram interpretações da realidade brasileira e reagiram à repressão; projetos estes que não faziam distinção entre programa es tético e programa de ação¹. A posição crítica e a atuação cultural, requeridas pelo momento, faziam coincidir o político e a renovação da sensibilidade, a participação social e o deslocamento da arte. Entretanto, o que garantia a unanimidade das propostas, a despeito das diferenças de experimentação, era o tom contestador, a atitude "contra":

*hoje, o que quer que se faça, qualquer que se
ja a nossa démarche, se formos um grupo atuante,
realmente participante, seremos um grupo
contra coisas, argumentos, fatos (...) No
Brasil (...) hoje, para se ter uma posição cul
tural atuante, que conte, tem-se que ser con
tra, visceralmente contra tudo que seria em
suma o conformismo cultural, político, ético,
social (...) DA ADVERSIDADE VIVEMOS!*²

Nas artes plásticas, a "Nova Objetividade" é a culminação das atividades em desenvolvimento desde 1965, quando os artistas voltaram a se manifestar coletivamente, depois do perío do de isolamento criativo que se seguiu à retração do concretismo

(1) cf. Fiori Arantes, Otilia B., "Depois das vanguardas". In *Arte em Re
vista*, nº 7 (S.Paulo, CEAC, 1983), p. 5 e ss.; "De Opinião 65 a XVIII
Bienal", in *Novos Estudos Cebrap* nº 15 (S.Paulo, 1986), p. 69 e ss.

(2) cf. "Esquema Geral da Nova Objetividade", in AGL, p. 98.

mo e à dissolução do neoconcretismo. As mostras "Opinião 65" (no Rio) e "Proposta 65" (em S.Paulo), iniciaram a evidenciação das novas pesquisas, reabrindo o debate sobre as possibilidades de uma arte de vanguarda de sentido social. Até o final de 68, mostras, manifestos, debates, acontecimentos efetivaram a atitude renovadora que Oiticica designou por "vanguarda brasileira", dentre elas: "Opinião 66", "Propostas 66"; inauguração da Galeria G4, com a exposição "Pare" (Rio, 66); início das atividades do Grupo Rex, na "Rex Gallery & Sons" e da edição do jornal "Rex Time" (S.Paulo, 66); lançamento do manifesto "Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda" (jan. 67); "Nova Objetividade Brasileira" (abr. 67); "Salão das Caixas", na Petite Galerie (Rio, 67); *happening* de fechamento da Galeria Rex (maio 67); "Parangolês Coletivos", de Oiticica, no MAM-RJ e no Aterro da Glória (jul. 67); "Simpósio de Brasília" (dez. 67); IV Salão de Brasília, em que Nelson Leirner expôs o seu "Porco Empalhado" (nov. 67); "Exposição de Bandeiras e Estandartes", de Nelson Leirner e Flávio Mota (S.Paulo, dez. 67); "Declaração de Princípios dos críticos de Arte Brasileira sobre os direitos da livre criação artística e a inviolabilidade das exposições coletivas e individuais de Artes Plásticas nos países civilizados" (Rio, jan.68); "Arte no Aterro", quando Oiticica realizou a "Apocalipótese" (jul.68), etc.¹

O "Esquema Geral da Nova Objetividade" é um ensaio de globalização desse afluxo de atividades, no desejo de formular um diagnóstico da situação e uma atuação coletiva. A análise de Oiticica elabora o tumulto desse momento de fratura da modernidade

(1) cf. Peccinini, D., "Cronologia" in "Objeto na Arte: Brasil Anos 60" p. 41 e ss.

dade, associando os elementos presentes aos pressupostos da vanguarda brasileira. Para ele, os princípios que regem a posição crítica e criativa da vanguarda brasileira são o resultado dos desenvolvimentos construtivos no Brasil: antropofagia oswaldiana, arquitetura moderna, arte concreta e neoconcreta, a experiência de Lygia Clark e a sua. Assim, a estratégia adequada ao momento é a "antiarte", pois esta vincula a "atitude criativa (...) às exigências de ordem ético-individual, e as sociais gerais"¹. Dirigida "por uma necessidade construtiva característica nossa"², a antiarte, para Oiticica, permite aos artistas enfrentar a questão:

*como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo?*³

Voltada ao mesmo tempo para a criação de "um mundo experimental", que amplie "o imaginativo" dos indivíduos, e para a "solidificação cultural" da vanguarda brasileira, a antiarte, mobilizada pela "vontade construtiva geral", visa a

não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (...) mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de "proposicionista" ou "empresário" ou mesmo "educador". O problema antigo de "fazer uma nova arte" ou de derrubar

(1) cf. AGL, p. 97.

(2) Idem, p. 112.

(3) Idem, p. 97.

*culturas já não se formula assim --- a formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se deve recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas.*¹

A "Nova Objetividade" é a extensão daquela "nova fundação objetiva da arte", propugnada por Oiticica, para as tendências por ele agrupadas sob a denominação "vanguarda brasileira", caracterizada pela seguinte plataforma:

1. vontade construtiva geral; 2. tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3. participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica, etc.); 4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5. tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos "ismos" característicos da primeira metade do século na arte de hoje (...); 6. ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.²

Nestes itens Oiticica resume o programa da vanguarda brasileira como homólogo ao seu; pois interpreta a situação estética produzida pela adesão dos artistas ao "problema do objeto". Esta adesão catalisou as transformações do objeto e a abertura de possibilidades mais variadas de articular as atividades ar

(1) cf. AGL, p. 97-8.

(2) Idem, p. 84.

tísticas e o social, pois radicalizou o "comportamento criador". Implícita nos desenvolvimentos modernos, a tendência ao objeto facilitou nos anos 60 a realização da arte como "exercício para comportamentos", "ação no ambiente" e atividade coletiva¹. Quando Oiticica diz que "o objeto é a descoberta do mundo a cada instante", está interpretando o desejo típico de sua época, a superação da arte pela valorização do "ato criador", da invenção, liberando-a para toda sorte de operações.

A "Nova Objetividade", tal como está imaginada no texto de Oiticica, representa as aspirações, os problemas, as habilidades e a destinação dessas pesquisas. Ao entrar neste vórtice experimental, Oiticica cumpre os desígnios de seu programa: transformá-lo em um processo desencadeado por muitas pessoas que fazem coisas juntas, simultaneamente, coisas iguais e diferentes; sua pesquisa pioneira é, assim, uma componente (para ele exemplar) do trabalho de construção da vanguarda brasileira. O texto-plataforma e a Tropicália são as contribuições que efetivam a sua aspiração pela criação coletiva.

O "Esquema Geral da Nova Objetividade" desenvolve e precisa os "princípios básicos da vanguarda", declarados no manifesto de janeiro de 67, do qual Oiticica é um dos signatários (juntamente com Antonio Dias, Vergara, Gerchman, L.Clark, L.Pape, Glauco Rodrigues, Escosteguy, Maurício Nogueira Lima, Frederico Moraes, Mário Barata e outros). Com "a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade e

(1) cf. Oiticica, Hélio, "Instâncias do Problema do Objeto". In GAM nº 15, Rio, fev.68 (Reproduzido em *Objeto na Arte: Brasil Anos 60*, p. 97-8).

estagnação", a vanguarda "assume uma posição revolucionária": pretende "integrar a atividade criadora na coletividade"; opõe-se "às técnicas e correntes esgotadas"; denuncia "tudo quanto for institucionalizado"; nega "a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante"; aspira "a acompanhar as possibilidades da revolução industrial, alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas, para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade"; adota "todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão"; propõe modificações múltiplas, das "inespecíficas da linguagem, à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética"¹.

Genéricos, prescritivos e muito ambíguos, estes princípios reatualizam a presunção de toda vanguarda: efetivar uma posição crítica revolucionária pela atualização das linguagens. Oitocena, entretanto, vai mais longe: não propõe, apenas, a modernização da arte, para melhor representar contradições, pois insiste na necessidade de se criar uma "linguagem própria", especificamente brasileira, mobilizada pelo "sentido de construção", latentes e/ou em desenvolvimento na produção cultural. Os itens do "Esquema Geral da Nova Objetividade" delineiam um modo de atuação, dirigido pela formulação de um projeto de "solidifica

(1) cf. "Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda". In *Objeto na Arte: Brasil Anos 60*, p. 73.

ção cultural", respondendo à necessidade dos artistas "em fundamentar a vontade construtiva geral no campo político-ético-social"¹.

A concepção de "Nova Objetividade", como posição específica da vanguarda brasileira --- distinta das tendências internacionais (*Pop, Op, Nouveau Réalisme, Primary Structures / Hard Edge*), embora a elas referida ---, é produzida por Oiticica na reconstrução das experiências, individuais e de grupos, que a partir do neoconcretismo provocaram mudanças nos objetos (vinculadas diferentemente à temática política). Para ele, são marcos desse processo: Lygia Clark, "Realismo Carioca", "Popcreto", "Realismo Mágico", "Parangolé". Como contribuições periféricas, destaca a poesia participante de Ferreira Gullar, o teatro do Grupo Opinião e o Cinema Novo. A "chegada" à "Nova Objetividade" resulta, fundamentalmente, do encontro de dois processos: por um lado, a "dissolução estrutural", que, surgindo com as experiências de Lygia Clark, do neoconcretismo e do próprio Oiticica, desenvolvem-se continuamente em direção ao objeto e às proposições antiartísticas; por outro, o "realismo carioca", que, nas experiências de A. Dias, R. Gerchman e Escosteguy, articula o estrutural e o social em "proposições dialético-pictóricas"²

Esse encontro das proposições estruturais e das proposições do realismo carioca é consequência das pesquisas e debates que incidiram em 1965 sobre as relações entre a produção artística, o político e o público. A passagem pelos "Bólides" e "Pa

(1) cf. "Esquema Geral da Nova Objetividade", in AGL, p. 95.

(2) cf. AGL, p. 86-7.

rangolês" e pelo "Caminhando" de L.Clark, vinha desenvolvendo lentamente uma certa via de "processo dialético", sob a forma de uma "forte estruturação ético-individual", interessada na participação coletiva. Entretanto, Oiticica ressalta as experiências de Gerchman, Dias e Escosteguy como decisivas na realização do processo que Mário Schemberg denominou "realista" — uma concepção genérica das relações entre arte e realidade.

O "realismo" de Schemberg tem a generalidade das breves indicações: o emprego de materiais descartados, a ausência de preocupação com o "requinte artesanal", a preferência por imagens e objetos habituais, resultavam, para ele, da filiação do novo realismo brasileiro "às grandes correntes atuais do movimento neo-realista internacional", embora mantivesse "características próprias determinadas pelas condições econômicas, sociais e culturais brasileiras". Seria "uma forma de arte participante (...), um instrumento de conscientização nacional em todos os sentidos". Essa caracterização abrigaria tanto um "realismo social", como o "fantástico", o "mágico" e o "existencial", trazendo-se como expressão artística do "novo humanismo", caracterizado "por uma síntese do individual, do social, do existencial e do cósmico", propiciada pela ciência e técnicas modernas de produção e comunicação social¹. Essa posição deu a tônica a

(1) cf. Schemberg, M., "Um Novo Realismo". In Catálogo "Propostas 65", produzido em *Objeto na Arte: Brasil Anos 60*, p. 61-2.

"Propostas 65", exposição e debates sobre "o realismo atual no Brasil" (S. Paulo, dez. 65). Ela admitiu, entretanto, uma caracterização mais ampla, como as apresentadas por Sérgio Ferro e Waldemar Cordeiro.

Sérgio Ferro diz que "a pintura nova, no Brasil, é, fundamentalmente, o restabelecimento de relações mais próximas com a realidade", devido, provavelmente "à historização do processo brasileiro, ao aguçamento de seus desencontros, à conscientização política, à radicalização das posições". Em decorrência, "os problemas que a pintura nova examina são os do subdesenvolvimento, imperialismo, o choque direita-esquerda, o (bom) comportamento burguês, seus padrões, a alienação, a 'mã fê', a hipocrisia social, a angústia generalizada, etc." e as respostas artísticas "oscilam entre a desesperança niilista, as utopias e o engajamento crítico". E, para isso, "a nova pintura arma-se com todos os instrumentos disponíveis. Recorre, para responder às suas necessidades, a quaisquer veículos úteis: ao academismo, a maneirismos de mil espécies, a artifícios mais ou menos elaborados; importa, empresta, rouba e cria seu vocabulário com a liberdade indispensável para o reexame profundo que efetua. A vastidão do empreendimento exige um equipamento móvel, diferenciado, capaz de captar a incrível irracionalidade do nosso tempo. Inexiste a preocupação com a unidade, a correção, a elegância de linguagem: para dizer o novo, com a crueza necessária, há que esquecer as boas maneiras e as limitações gramaticais". Mas, adverte, "a unidade do novo movimento da pintura brasileira não deve ser procurado em algum parentesco formal ou mesmo no objetivo específico de suas várias realizações, mas na sua posição

agressiva diante da situação abafante, no seu não conformismo (...) na sua tentativa ampla e violenta de desmistificação". Assim, admitindo diversas "categorias de realismo" --- por exemplo, "um realismo do fato signiricativo" (Gerchman), "um realismo de crítica das instituições sociais" (F. Império), "um realismo psicológico" (Ubirajara), "um realismo do absurdo" (A. Dias), "um realismo técnico (Cordeiro), "um realismo estrutural" (Wesley), etc. --- Sérgio Ferro diz que "conviria examinar o outro fator da relação artista realista-realidade": que cada artista ou tendência opera por totalizações parciais; por seleção de seu campo de expressão, com exclusão dos demais. A totalização da realidade poderia ocorrer pela sugestão "de uma densidade superior à da totalização parcial proposta", já que a realidade como tal "ultrapassa as possibilidades de compreensão individual"¹.

O realismo de Sérgio Ferro é exemplo das tomadas de posição dualistas, em que o político se impõe à experimentação. Já o de Waldemar Cordeiro tenta ser analítico, pois o situa como um momento das transformações que vinham sendo operadas desde a abstração, principalmente pela "apresentação direta das coisas da produção industrial em série". Cordeiro propõe o "novo realismo" como um salto que torna a arte abstrata, na melhor das hipóteses, um "materialismo naturalista", impotente diante de certos fenômenos visuais, "que só podem ser explicados pelas relações sociais e não pela fisiologia"². Ressalva, entretanto,

(1) cf. Ferro, Sérgio, "Vale Tudo", in Catálogo "Propostas 65", reproduzido em *Artes* (Ano 1, nº 3, jan. 66) e em *Arte em Revista* (Ano I, nº 2, maio-out. 79).

(2) Cordeiro, Waldemar, "Realismo: Musa da Vingança e da Tristeza". In *Habitat*, nº 83, 1965, repr. em *Objeto na Arte: Brasil Anos 60*, p. 55-6.

que este salto só tinha sido possível em virtude das mutações que produziram a passagem da "arte concreta gramatical e sintática" às proposições da "arte concreta semântica", através da "consciência intencionante", voltada para a objetivação das coisas¹, cujo termo de chegada é a concepção de "signo-coisa, coisa-signo, por uma dialética de similitudes de situações", ou seja, da relação bivalente "realidade/imagem", cujo objetivo é não só a "apresentação da vida, mas de uma tentativa para explicá-la e julgá-la"². Em "Todos Atentos", Cordeiro acrescenta a esse tratamento formal do novo realismo uma reflexão voltada para o entendimento de atitudes realistas "no campo da organização da cultura", enfatizando a atitude ética, "que transcende a atividade estritamente criadora para assumir uma responsabilidade mais vasta em face do desenvolvimento histórico-cultural da arte", --- a qual não pode reduzir-se à individualização, nem ignorar a internacionalização da arte. Propõe uma visão "contextual", "dialética", que dê conta da diversidade de criação e circulação, para o que são requeridos o concurso dos novos meios e os "processos narrativos" da cultura de massa e do *design*. Assim desenvolve a sua posição: "O realismo atual --- que não é um retorno mas consequência do desenvolvimento da arte de vanguarda até as últimas possibilidades --- não pode ser compreendido mediante as esquematizações e paralelismos mecânicos que caracterizam o realismo histórico, que poderíamos chamar também

(1) cf. Cordeiro, W., "Novas Tendências e Nova Figuração". In *Habitat*, nº 77, 1964, repr. em *Objeto na Arte: Brasil Anos 60*, p. 53.

(2) cf. Cordeiro, W., "Realismo, Musa da Vingança e da Tristeza", loc.cit., p. 56.

de realismo causal. De resto, não é produto apenas das 'relações imanentes' inerentes ao desenvolvimento das formas de arte resultando também de uma atitude crítica com respeito ao desenvolvimento histórico da cultura por imagens no seu conjunto"¹. Dessa forma, o interesse de Cordeiro está ainda na questão da "criação e leitura de uma realidade visual mais ampla", implicando "uma nova codificação que quase nada conserva da linguagem exotérica dos gêneros tradicionais da arte"; é um interesse estético, portanto, que na ocasião se expressava nos "popcretos". Isto fica claro nas breves referências que faz a artistas da exposição comentada, indicando o realismo de cada um: Palatnik "se comunica mediante a organização serial (...) do dado natural (...) e não em termos naturalísticos de representação"; Ruben Martins "é o calígrafo da era industrial", comunicando "uma realidade semântica e não apenas óptica"; Escosteguy "objetiva metáforas"; Maluf "propõe um Raio X da paisagem urbana (...) povoada pelos mitos da cultura-de-massa"; Maurício "por meio da linguagem da reprodução mecânica constrói imagens bicolores, em que a intermitência fundo-figura não é apenas uma ilusão óptica mas um ato semântico"; Gerchman "faz figurativismo que nada tem a ver com o figurativismo histórico nem com a representação clássica da pintura. Compõe com o mesmo espírito dos repórteres fotográficos e os seus flagrantes se assemelham àqueles dos jornais populares"; Ferro "vê o mundo cotidiano e existencial mediante transposições culturalísticas"; Império "fabrica represen

(1) cf. Cordeiro, W., "Todos Atentos". Cat. "Propostas 65", In *Artes* (Ano I, nº 3, jan. 66) e em *Arte em Revista* (Ano I, nº 2, mai-out. 1979).

tações anacrônicas para personagens anacrônicos (UDN)"; Vergara "oferece um rico cardápio de gastronomia expressionista"; Leirner "faz popcreto", etc.¹.

Oiticica prefere a expressão "nova objetividade" em lugar de "novo realismo" ou "realismo", porque o seu interesse está voltado para a criação de "um mundo experimental", cuja objetividade está fundada na superação da individualidade da produção e das representações que a tornam possível. A criação desloca-se da identificação mítica com o artista para práticas (ações, comportamentos), que produzem o deslocamento da arte (da produção de obras), para o movimento inventivo (manifestações). O imaginário de Oiticica (como se explicita no Parangolê, na anti arte ambiental) é aquele que se interessa, não pelos simbolismos da arte, mas pela função simbólica das atividades, cuja densidade teórica está exatamente na suplantação da pura imaginação pessoal, em favor de um "imaginativo" coletivo. Assim, ao invés de remeter-se (como Schemberg, Ferro e Cordeiro) às tradicionais relações de arte-realidade, sua produção explicita a relação arte-artista, situando-se no horizonte de uma objetividade imaginativa.

A proposição de Oiticica de "volta ao mito", faz da participação coletiva o agente do "processo dialético" que articu

(1) cf. Cordeiro, W, "Todos Atentos", loc. cit.

la o estrutural e o social, distinguindo a sua busca de uma linguagem especificamente brasileira das tendências que retratavam o Pop americano ou o *Nouveau Réalisme*, na busca do "realismo". À reconciliação e/ou glorificação do mundo das coisas, do Pop, assim como à tendência a empregar as coisas, como nas acumulações do *Nouveau Réalisme*, os "realistas cariocas" opõem a irreverência, a denúncia e a alegorização. Assim, a utilização de elementos das figurações recentes, bem como das técnicas de comunicação de massa servem a "necessidade construtiva" de tratar os mitos e símbolos populares e urbanos estruturalmente. O que é retido do Pop (por exemplo) é a sua "imagerie"; o recarregamento semântico com que se produzem imagens com poder de referencialidade, focalizando, pelo uso de traços fortes, cores agressivas, objetos agressivos, a violência institucionalizada¹.

Com estas distinções, Oiticica indica a impropriedade da expressão "realismo" na designação das experiências dos artistas que se defrontam com as necessidades estruturais e as dialéticas num só lance"², principalmente Dias e Gerchman.

Considero, então, o turning point decisivo desse processo no campo pictórico-plástico-estrutural, a obra de Antônio Dias "Nota sobre a morte imprevista", na qual afirma ele, de supetão, problemas muito profundos de ordem ético-social e de ordem pictórico-estrutural, indicando uma nova abordagem do problema do objeto (na verdade esta obra é um antiquadro, e também aí uma reviravolta no conceito do qua-

(1) cf. Fiori-Arantes, Otília B., art. cit., in *Novos Estudos*, p. 71-2.

(2) cf. AGL, p. 86.

dro, da "passagem" para o objeto e da significação do próprio objeto). Daí em diante surge, no Brasil, um verdadeiro processo de "passagens" para o objeto e para proposições dialético-pictóricas (...) Não é outra a razão da tremenda influência de Dias sobre a maioria dos artistas surgidos posteriormente (...); quero anotar aqui neste esquema que sua obra é na verdade um ponto decisivo na formulação do próprio conceito de "nova objetividade" que viria eu mais tarde concretizar --- a profundidade e a seriedade de suas démarches não esgotaram suas conseqüências: estão apenas em botão.

Paralelamente às experiências de Dias, nascem as de Gerchman, que de sua origem expressionista plasma também de supetão problemas de ordem social, e o drama da luta entre plano e objeto se dá aqui livremente, numa seqüência impressionante de proposições (...). A preocupação principal de Gerchman centra-se no conteúdo social (quase sempre de constatação ou de protesto) e no procurar novas ordens estruturais de manifestação de modo profundo e radical (no que se aproxima das minhas, em certo sentido): a caixa-marmitta, o elevador, o altar onde o espectador se ajoelha, são cada uma delas, ao mesmo tempo que manifestações estruturais específicas, elementos onde se afirmam conceitos dialéticos, como o quer seu autor. Daí surgiu a possibilidade da criação do Parangolê social (obras em que me propus a dar sentido social à minha descoberta do Parangolê, se bem que este já o possuísse latente desde o início) que foram criados por mim e Gerchman em 66, portanto mais tarde. Sua experiência também propagou-se neste curto pe

*modo numa avalanche de influências*¹.

O destaque de Oiticica para Dias e Gerchman é significativo: neles ele vê a recolocação da antiarte, que aflui simultaneamente à sua e de Lygia Clark. Elaboram novas abordagens do objeto, um novo campo "pictórico-plástico-estrutural", em que o político está implícito na linguagem. Os antiquadros de Dias, assim como as "novas ordens estruturais de manifestação" de Gerchman (caixas, marmitas, lindonéias, misses, filas, multidões, times), expõem o mesmo cotidiano violento e dilacerado, embora suas construções alegóricas sejam diferenciadas. A Dias não interessa o realismo: sua plástica ilustrativa, à maneira dos quadridinhos, articula fábulas e símbolos, os lugares-comuns da retórica popular e o imaginário da infância, estruturando o espaço por simetrias, numa arquitetura rigorosa. A figuração de crimes, paixões e toda sorte de violências, não decorre apenas das pressões da realidade social, da intenção social comum aos artistas do tempo, mas de uma estratégia de comunicação. A vitalidade de seus objetos é fruto de operações em que a simplicidade da ilustração encobre a elaboração conceitual. Os materiais e o modo de articulá-los integram um projeto crítico-constructivo, no qual o que vale são as idéias; o objeto "é quase sempre o resíduo de um pensamento muito mais amplo, e a prática na manipulação desses conceitos é que libera o artesanato"².

(1) cf. AGL, p. 87-8.

(2) cf. entrevista de A. Dias ao *Pasquim*, ano VII, nº 325, 19-25/9/75, p. 18. cf. também, sobre Dias: Duarte, P.S., *Antonio Dias*. Rio, MEC/FUNARTE, coleção ABC, 1979, p. 22; Zanini, W., *História Geral da Arte no Brasil*, v. II, p. 742; Pedrosa, Mário, *Dos Murais de Portinari Aos Espaços de Brasília*, p. 219 e ss.

O realismo para mim nada significa (...) o que está fora não me interessa, mas sim o que está dentro (...) A finalidade é comunicar-me com os outros. Aliás, considero a arte, a pintura, um veículo de comunicação limitado e falho. De minha parte, não levo em conta o problema estético: a qualidade estética é resultante. Estou aparelhado tecnicamente para usar os recursos gráficos e procuro com eles me exprimir sem indagar se isto é ou não estético, feio ou bonito. Vejo três modos de realizar a expressão: o modo realista, que é a meu ver constatação acadêmica, o modo subjetivo e o terceiro, que é a mistura dos dois. Misturo os dois. Aliás, sou um romancista frustrado. Gostaria de escrever histórias mas não sei escrever, meu pensamento é muito fragmentário, e assim recorro ao desenho e às palavras, misturando-os¹.

Como no Paraibano, o significado social de Gerchman aparece estruturalmente, como diz Oiticica, na "luta entre plano e objeto". Interessado no realismo e, como aquele, na comunicação, seus objetos constroem novas relações de elementos urbanos como uma "redução do real dado"². Operando, nas pinturas-cartazes, a transformação de temas e materiais urbanos em signos, à maneira dos jornais populares, registra um imaginário de deserdados, perseguidos e desaparecidos, com que denuncia a violência urbana. Radiografia das nostalgias dos subúrbios e do que "acontece den

(1) cf. "Entrevista de Antônio Dias e Rubens Gerchman a Ferreira Gullar". In *Revista Civilização Brasileira*, Ano I, nº 11/12, dez. 66/mar. 67, p. 174-5.

(2) cf. Pedrosa, M., "Crise ou Revolução do Objeto". In *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 162.

tro das casas", suas caixas-de-morar retratam a fantasmática que nelas vicejam. A utilização de meios e suportes variados, --- desenho, pintura, objeto, ambientes, imagens e palavras ---, às vezes com redundâncias, as cores agressivas e a montagem de imagens incongruentes, produzem a passagem da contestação e do protesto representados à figuração alegórica. Com isto procede à recodificação da atividade produtiva: seus retratos são, na verdade, simulacros de realidade; produzem a realidade como cena, em que comparecem as ruínas de um ambiente humano em desagregação. Como Dias, ensaia uma "comunicação com a massa", apontando uma situação; por isso articula processos que pouco diferem "da atividade do marceneiro ou do pintor do cartaz de rua"¹.

O "realismo" de Oiticica admite outras contribuições. Na de Escosteguy, o poético e o lúdico compõem "objetos semânticos", ao mesmo tempo impregnados de ingenuidade e protesto. Para Oiticica as manifestações dele recolocam, em termos diferentes do seu e de L.Clark, a questão da antiarte, "como se fora num parque de diversões"². Nos objetos de Escosteguy, as proposições "dialético-pictóricas" provêm da implicação social do visual e do verbal, em que explora a redundância das informações para efeito de protesto. Provavelmente, além das afinidades de grupo, o que leva Oiticica a colocar Escosteguy ao lado de Dias e Gerchman é o modo *cool* com que expressa a comum "intenção social". Ainda na tendência realista do Rio, Oiticica ressalta, como "ligadas em raiz" aos três anteriores, as experiências de

(1) cf. *Objeto na Arte: Brasil Anos 60*, p. 147.

(2) cf. AGL, p. 88.

Roberto Magalhães, Vergara, Glauco Rodrigues e Zílio. Porque iniciais e correspondentes a uma "outra etapa" do processo dialético-realista, as experiências deles trazem um elemento novo: uma "ausência exemplar de drama" no tratamento do "conflito entre a representação pictórica e a proposição do objeto". Para Oiticica isto se deve ao amadurecimento do "processo dialético geral, pois nos macro e microobjetos de Magalhães, nas experiências múltiplas de Vergara, nas manifestações ambientais de Glauco e nas estruturas participantes de Zílio, "as intenções são definidas com uma clareza matissiana, hedonista e nova neste processo"¹.

O esquema de Oiticica se completa com rápidas referências a artistas de São Paulo. Reconhece em Waldemar Cordeiro, com o "Popcreto", a proposição semântico-estrutural, em que a "desintegração do objeto físico é também desintegração semântica", permitindo-lhe a abertura do significado, "de certo modo também participante". Distingue-o do grupo carioca pelo seu "caráter universalista, qual seja o da tomada de consciência de uma civilização industrial, etc.". Apesar dessa vagueza de caracterização, Oiticica não deixa de assinalar o pioneirismo de Cordeiro no conceito de apropriação². E, ainda vagamente, Oiticica nota como "desenvolvimento independente, mas fundamental", o "Realismo Mágico" de Wesley Duke Lee, cujas "premissas teóricas" considera "uma das constituintes principais nesse processo que levou à formulação da Nova Objetividade". Contudo, Oiticica mos

(1) cf. AGL, p. 92

(2) Idem, p. 88-9.

tra-se desinformado sobre os artistas do Grupo Rex; ao citar Leirner, Resende, Fajardo e Hasser, simplesmente os alinha no Realismo Mágico¹.

A unidade de ação buscada por Oiticica e significada no conceito de "Nova Objetividade" resulta, pois, da generalização de proposições abertas ao "exercício imaginativo" e da fundamentação da "vontade construtiva geral no campo político-ético-social". A ênfase nas atividades, por diferentes que sejam, recai na participação e na produção coletiva. Referidas ao devir de suas experiências, essas "necessidades", que Oiticica atribui à vanguarda brasileira, cifram a antiarte como a prática requerida para a definição de uma "posição crítica", tipicamente brasileira. Por evitar o dualismo de experimentação e participação, embora não desconheça que "uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências"², Oiticica adverte que

não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os limites de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os

(1) cf. AGL, p. 90.

(2) cf. "Brasil Diarréia", loc. cit., p. 150.

meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação, etc.¹.

A antiarte responde ao imperativo de não mais situar a atividade de vanguarda como renovação estética ("fazer uma nova arte"); vincula-se a "uma questão cultural ampla": a efetivação da modernidade no Brasil implica também "a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes"². Assim, o específico da vanguarda brasileira está na criação de uma linguagem com poder de objetivar "uma imagem brasileira total", o que é indispensável para a situação "diarréica" da cultura. A proposta de Oiticica é: "assumir o experimental"³. Tropicália é a célula germinativa dessa atitude que, dilatada, dispara a poética do instante e do gesto.

(1) cf. AGL, p. 95.

(2) cf. "Brasil Diarréia", loc. cit., p. 152.

(3) cf. "Experimentar o Experimental". In *Navilouca*, 1973, reproduzido em *Arte em Revista*, Ano 3, nº 5, mai. 81, p. 50.

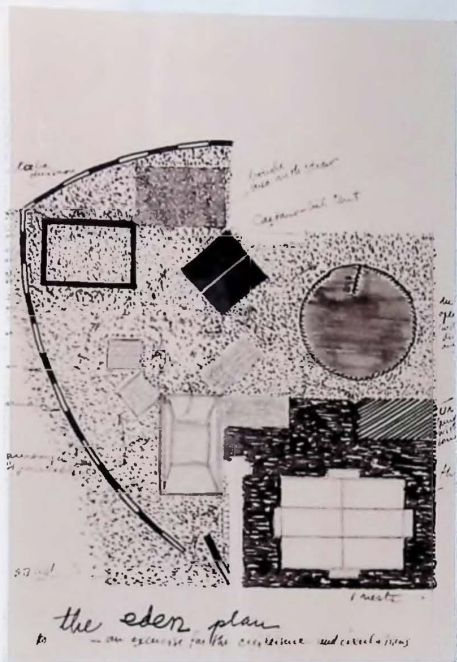
V - ALÉM DO AMBIENTE

Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entrega um "criador".

(HO, CreLazer)

Nunca estive tão contente quanto com este plano do Éden. Senti-me completamente livre de tudo, até de mim mesmo. Isto me veio com as novas idéias a que cheguei sobre o conceito de Suprassensorial, e para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado suprassensorial da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida

(HO, encarte Whitechapel)

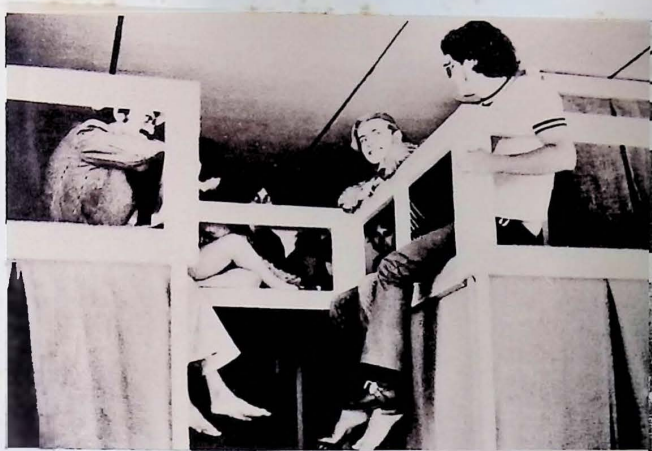


Éden, 1969



Sussex University Experience, 1969
(Ninhos)





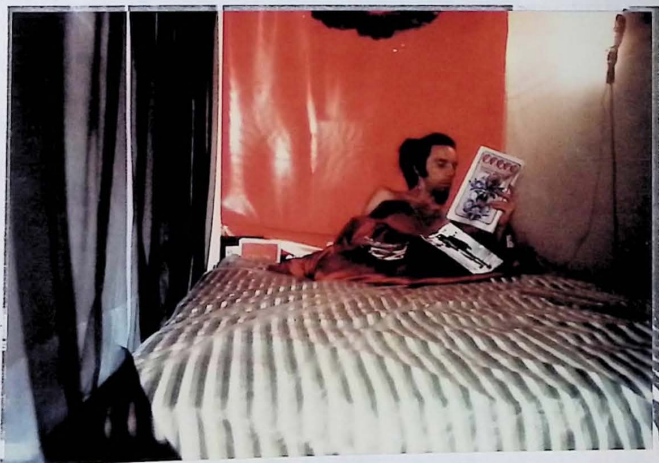
Ninhos, 1970
(na Information, Moma, NY)



Ninhos, 1970
(na Information, MOMA-NY)



Hélio Oiticica. 1970



Babylonests, NY 1971

- 1 -

No programa de Hélio Oiticica, após a síntese com que a **Tropicália** consolida a estética do movimento e envolvimento, vem a efetivação da proposição vivencial:

*chegar ao outro lado do conceito de antiarte
--- à pura disponibilidade criadora, ao la-
zer, ao prazer, ao mito de viver, onde o que
é secreto agora passa a ser revelado na pró-
pria existência, no dia-a-dia.*¹

Desde as experiências neoconcretas, Oiticica libera os signos de uma atividade --- sempre tensionada pela relação de sensível e racional, de sentido de construção e significação vi-
vencial, enfim, pela articulação de conceitual e "fenômeno vivo"
--- que aponta para a superação da arte: a conquista do "exercí-
cio experimental da liberdade". Da arte ao objeto, ao ambiente,
à antiarte, produzem-se transformações que valorizam situações
instáveis, sem contornos assinaláveis, de fim impreciso; cada
acontecimento, ação, gesto, visa a ressonâncias imediatas. São
experiências exemplares, simbólicas, nas quais coexistem inten-
sidade de sentido, convicção e violência; dispersas, manifestam,
entretanto, unidade de significação².

(1) cf. AGL, p. 100.

(2) cf. Galard, Jean, *Mort des Beaux-Arts*. Paris, Seuil, 1971, p. 61 e ss. e
La Beauté du Geste. Paris, Presses de L'École Normale
Supérieure, 1984, p. 55 e ss.

O comportamento é, pois, uma tendência do programa, embora adquira contundência com a formulação do **Suprassensorial**, do **Crelazer** e do **Éden**: é consequência do **Parangolé** e da **Tropicália**, estando já nos "Núcleos" e "Penetráveis", ainda que virtualmente. O operador das transformações é a participação, que, para Oiticica, é a grande inovação que ele e Lygia Clark propuseram e com que se distinguiram das experiências da época na Europa e nos EUA.

*Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse: também senti, como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou participante, o que é bom pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há, como vem acontecendo muito por aí, uma estetização da participação: a maioria criou um academicismo dessa relação ou da idéia de participação do espectador, a ponto de me deixar em dúvidas sobre a própria idéia (...). Creio que a grande inovação nossa é exatamente na forma de participação, ou melhor, no sentido dela, no que diferimos do que se propõe na Europa supercivilizada ou nos EUA: há uma "barra mais pesada" aqui, talvez porque os problemas tenham sido checados de modo mais violento (...)*¹

O **Parangolé** dá o salto da estética do objeto para a "proposição vivencial": a incorporação de cor e estrutura e a trans-

(1) cf. carta de HO a L. Clark (8/11/68). In *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio, FUNARTE, 1986/87, p. 17-8.

figuração do espaço-tempo são o ponto de partida de uma atitude mitopoética desdobrada indefinidamente. A "descoberta do corpo" (do êxtase, do prazer) produz a explosão das categorias estéticas, propondo a antiarte como reação ao que Oiticica considerava a "dominação intelectual e burguesa" da arte. Porque proveniente de uma imersão existencial na cultura popular (no samba e no cotidiano da Mangueira), essa descoberta foi violenta, assumindo o aspecto de conversão. Assim, a proposição vivencial prefigurada nos "Núcleos" e no "Projeto Cães de Caça" surge da desesteticização do "desenvolvimento nuclear". Cor, tempo e estrutura tornam-se alados, liberam-se da determinação horizontal-vertical, fazendo a cor transbordar, incorporando no próprio corpo dos participantes o espaço. Como evento e produção de imagens, referidas aos ritmos do corpo (ao esplendor do movimento e ao êxtase ritual), o **Parangolê** problematiza a situação brasileira e internacional da criação e se desenvolve como versão da produção contemporânea, que, referida ao Dadá, a Duchamp, Schwitters, ao *Pop*, etc., explora a provisoriade do estético, ressignifica a criação coletiva, a marginalidade do artista e o político da arte. Dimensionada pela cultura brasileira, essa problematização desemboca na **Tropicália** e se expande nas proposições seguintes, em que o vivencial opera o dilatamento da consciência, a nova sensibilidade.

Tropicália resume e ultrapassa a série de proposições com que Oiticica desconstrói o "mundo das imagens do abstrato conceitual (derivado dos conceitos neoconcretos)"; nela

esse repertório da "imagem" como tal se consq

*lida na consciência dele mesmo, numa síntese, e se supera para um novo sentido, onde o que era "aberto" se torna "supraberto", onde a preocupação estrutural se dissolve no "desinteresse das estruturas", que se tornam receptáculos abertos às significações. Toda a concepção do Éden se inicia nisso: na transformação de uma síntese imagética, a Tropicália, passando pela formulação do Suprassensorial, até a idéia de CreLazer (...)*¹

Propondo a imagem como evento, na **Tropicália** Oititica ul trapassa os resíduos de um "novo esteticismo do objeto" que permaneciam como um limite à transmutação do estrutural em comportamento. Não se satisfazendo com a proposição comum aos "fazedores de objetos" (produzir um novo comportamento perceptivo), pois as inovações poderiam ser facilmente apropriadas pelo consumo, Oititica valoriza o objeto como "uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participante". Evitando um "novo condicionamento" (esteticista), a proposição vivencial efetivada na **Tropicália** aponta para

*a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas, visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improvisado, sua liberdade interior, a pista para o estado criador (...)*²

(1) cf. "As possibilidades do CreLazer". In AGL, p. 114.

(2) cf. "Aparecimento do Suprassensorial na Arte Brasileira", id., p. 102.

Tropicália evidenciou para Oiticica as ambigüidades do jogo com os objetos: não tendo eficácia própria fora das relações que os articulam em proposições, pois isolados não comunicam "a plenitude do seu sentido", são recuperáveis. A idéia do **Suprassensorial** evita qualquer circunscrição esteticista; os objetos participam das ações como signos transformáveis, são elementos do "exercício para um comportamento"¹. Pois a virtude própria dos comportamentos é a de se manifestarem sem ambigüidades, como potências de um puro viver.

*Cheguei então ao conceito que formulei como **suprassensorial** (...) É a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado --- não são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir este lado. São dirigidos aos sentidos, para através deles, da "percepção total", levar o indivíduo a uma "supra-sensação", ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano.*

(...)

Toda essa experiência em que desemboca a arte, o próprio problema da liberdade, do dilatamento da consciência do indivíduo, da volta ao mito, redescobrimo o ritmo, a dança, o corpo,

(1) cf. "Instâncias do Problema do Objeto", loc. cit., p. 97.

os sentidos, o que resta, enfim, a nós como arma de conhecimento direto, perceptivo, participante, levanta de imediato a reação dos conformistas de toda espécie, já que é ela (a experiência) a libertação dos prejuízos do condicionamento social a que está submetido o indivíduo. A posição é, pois, revolucionária no sentido total do comportamento (...) A arte já não é mais instrumento de domínio intelectual, já não poderá mais ser usada como algo "supremo", inatingível, prazer do burguês tomador de uísque ou do intelectual especulativo: só restará da arte passada o que puder ser apreendido como **emoção** direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento. (...) uma coisa é definitiva e certa: a busca do supra-sensorial, das vivências do homem, é a **descoberta da vontade** pelo "exercício experimental da liberdade" (Pedrosa), pelo indivíduo que a elas se abre. Aqui, só as verdades contam, nelas mesmas, sem transposição metafórica.¹

Com o Supra-sensorial, a desestetização se completa. A "supra-busca de vivências" materializa-se como "exercícios para o comportamento", apontando para um "além-participação"², pois a invenção enfatiza os processos, explorando o movimento perpétuo da vida como manifestação criadora: "a mágica do fluir das

(1) cf. AGL, p. 103-5.

(2) cf. entrevista de HO, in Ayala, W. (org.), *A criação plástica em questão*. Petrópolis, Vozes, 1970, p. 163.

idêias, no instante, no ato, no comportamento"¹.

As operações antiartísticas concentram-se agora nas experiências sensoriais, embora estas não se reduzam ao processo de estimulação; ao dilatamento das "capacidades sensoriais" corresponde o dilatamento da consciência:

*Nas minhas proposições procuro "abrir" o participador para ele mesmo --- há um processo de "dilatamento" interior, um mergulhar em si mesmo necessário a tal descoberta do processo criador --- a ação seria a complementação do mesmo. Tudo é válido segundo cada caso nessas proposições, principalmente o apelo aos sentidos (...)*²

As experiências suprassensoriais são comparáveis às dos estados alucinógenos, atingidos ou não pelo uso de drogas. Estas, diz Oiticica, provocam "o estado clássico exemplificado do **Suprassensorial**"³, mas não são indispensáveis, pois o dilatamento interior é operado pelo próprio processo criador. A droga pode se constituir como estágio preparatório ou elemento das práticas voltadas para a liberação do "núcleo individual da emoção", da sensibilidade, do êxtase, do prazer. Para suplantar as forças repressivas, individuais e sociais, é necessária a produção de ações que, suspendendo o tempo regrado, a eficiência e os cálculos de futuro, lancem-se na pura intransitividade, que rejeita as armadilhas da dessublimação repressiva. Assim, o deslo

(1) cf. "Instâncias do problema do objeto", loc. cit., p. 98.

(2) cf. AGL, p. 104

(3) Id. ib.

camento produzido pelo Suprassensorial não recai no espontaneísmo ou no solipsismo: provém de uma mitopoética, derivada da experiência de um sujeito plural.

Atividades não-repressivas, que desconcertam e liberam forças imprevisíveis, as experiências suprassensoriais afirmam-se revolucionárias, pois marginais.

*(...) hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena-burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação --- e para isso preciso ser apenas eu mesmo, segundo meu princípio de prazer (...)*¹

Artistas marginais, diz Oiticica, acompanhando uma reflexão de Marcuse, são os "desclassificados", que se furtam ao trabalho produtivo, "alienante":

*o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, criativo (...) Quando digo "posição à margem" quero algo semelhante a esse conceito marcuseano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador (...)*²

O Suprassensorial é revolucionário ("no sentido total do comportamento"), porque é uma prática em que o cotidiano, fecun

(1) cf. carta de HO a L.Clark (15/10/68), in op. cit., p. 10.

(2) Idem (8/11/68), ib., p. 19.

do pela imaginação, está investido pelas forças do êxtase. Desrealizados, os comportamentos libertam as possibilidades reprimidas. Os "exercícios para um comportamento" manifestam poder de transgressão; afrouxam a individualidade e confundem as expectativas¹.

A poética do instante e do gesto ("a mais eficaz para exprimir as infinitas possibilidades da imaginação humana posta em ação") é interpretada por um novo conceito: **Probjeto**. Este é um modo de manifestação da proposição-vivência ou da estrutura-comportamento: é "objetato"². **Probjeto** designa ações, que se desenvolvem em lugares abertos ou em "receptáculos" (camas, cabines, ninhos, tendas), propostas como espaço para transformações, vivências.

Tenho tido vivências incríveis justamente pelo não-compromisso mais com a "obra", mas com a sucessão de momentos onde o agradável e o desagradável é que contam, crio daí objetos ou não; por exemplo, estou agora sem nada aqui e pego o que há de mais essencial, que é nada, por exemplo uma esteira de palha e coloco no chão para que se deite nela: chamo a isso de "probjetessência" (derivado do conceito de "probjeto" inventado por Regério um dia, de pois de horas de conversa: "probjetos" seriam objetos "sem formulação" como obras acabadas,

(1) cf. Benjamin, W., "O Surrealismo". In *Textos Escolhidos*. S. Paulo, Abril Cultural, Col. *Os Pensadores*, 1980, p. 76.

(2) cf. "Instâncias do problema do objeto", op. cit., p. 98.

*mas estruturas abertas ou criadas na hora da participação). (...) já não é apropriação como antes mas o objeto essencial, que funcionará conforme o contexto e a participação de cada um. (...) Mas não quero mesmo o objeto, que contradição! Quero a descoberta como se sob efeito de maconha: a descoberta do dentro, sei lá de que, o gosto de viver, amargo ou doce, talvez o objeto-essência no sentido de uma coisa total sem lugares privilegiados para se sentir o "lazer vivido" (...)*¹

O conceito de **Projeto** aplica-se a experiências em que o objeto não é o "alvo participativo"; desenvolvendo estruturas abertas ou proposições "em aberto", nas experiências a participação é a própria criação. Quando Oiticica se refere ao **Projeto**, como "objetato" ou como uma espécie de "objeto mediador para a participação ou que se constrói por ela"², está cometendo uma impropriedade de linguagem, pois a participação como criatividade elimina a mediação. Mais apropriada é a caracterização que ele faz do **Projeto** como "estrutura germinativa"³, pois assim enfatiza a criação como crescimento, desenvolvimento orgânico, e a posição do artista como propositor, ou melhor, como o que "propõe o propor":

O artista não é então o que declancha os tipos acabados, mesmo que altamente universais, mas sim propõe estruturas abertas diretamente ao comportamento, inclusive propõe o propor,

(1) cf. carta a L.Clark (15/10/68), op. cit., p. 12.

(2) Id. ib.

(3) cf. "O sentido de vanguarda do grupo baiano", loc. cit.

*o que é mais importante como consequência. A obra antiga, peça única, microcosmo, a totalidade de uma idéia-estrutura, transformou-se, com o conceito de objeto, também numa proposição para o comportamento (onde incluo a idéia de **Probjeto** de Rogério Duarte): estruturas palpáveis existem para propor, como abrigos aos significados, não uma "visão" para um mundo, mas a proposição para a construção do "seu mundo", com os elementos da sua subjetividade, que encontram aí razões para se manifestar: são levados a isso¹*

O processo de abertura estrutural completa-se neste momento do programa; o conceito de **Probjeto** (que já contém o de **Crelazer**) é a última "categoria transformadora" do objeto. O campo experimental é afeto, agora, ao comportamento criador. Contudo, a "preocupação estrutural" (o sentido de construção) não desaparece; migra para a produção de "receptáculos abertos às significações" em que o mundo é uma descoberta de cada instante. As proposições para o comportamento (as estruturas germinativas) efetivam aquela objetividade imaginativa implícita no **Suprasensorial**. Coerente com o impulso, básico no seu programa, de extensão e generalização da experiência criativa, Oiticica pensa que esse campo comportamental só pode realizar-se eficazmente por "nucleização organizada", por "comunidades germinativas"²; estas são atividades produzidas por um "contato grupal coletivo", que não significa a "imposição de uma idéia estética grupal,

(1) cf. "A obra, seu caráter objetual, o comportamento". In AGL, p. 120.

(2) cf. "O sentido de vanguarda do grupo baiano", loc. cit.

mas a experiência do grupo aberto num contato coletivo direto"¹.

*Grupo aberto, que seria isso: posso imaginar um grupo em que participem pessoas "afins", isto é, cujo tipo de experiências sejam da mesma natureza; nas, numa experiência desse calibre, o ponto comum seria a predisposição em os participantes admitirem a direta interferência do imponderável: a desconhecida "participação coletiva" --- como nas marchas de protesto (aliás, creio eu, a grande passeata dos cem mil teria sido a introdução para a Apocalipopótese: sua impressão e vivências gerais ainda me são presentes) --- mas aqui, nessa manifestação, as surpresas do desconhecido foram eficazes --- sempre o são e sempre "falta algo" em todas elas, o que é importante e bom.*²

A idéia de **Projeto** informou uma série de proposições, manifestações e projetos: **Apocalipopótese** (manifestação realizada no Aterro, fechando o evento "Um mês de criação", promovido pelo *Diário de Notícias* e coordenado por Frederico Morais (jul. 68); as cabines "Lololiana" e "Cannabiana" do projeto **Éden**, (que Oiticica associa ao conceito de "drogen"); o projeto **Barracão**.³

Oiticica considerou **Apocalipopótese** como sendo a sua manifestação pública mais importante até 68, pois ela figurou os

(1) cf. "Apocalipopótese". In AGL, p. 128.

(2) Idem, ib., p. 128-9.

(3) No catálogo da "Whitechapel Experience", são citadas ainda: "hermaphroditen", "hermaphrodipotesis" e "Galaxyen".

Os concitos de "projeto", "apocalipopótese" e "drogen" são de Rogério Duarte.

desenvolvimentos futuros, especialmente o Éden e o Barracão. Apocalipopótese consistiu em uma multiplicidade de acontecimentos simultâneos e descontínuos, com a participação de artistas e público, em clima de alegria e tensão, de prazer e violência (a repressão poderia atuar a qualquer momento). Nela se misturaram: os "Ovos" de Lygia Pape ("exemplo clássico de algo puramente experimental, por isso mesmo eficaz"), propostos para serem furados, metaforizando o refazer, o reviver; as "Urnas quentes" de Antonio Manuel, que, abertas a machadadas, liberavam panfletos e imagens da ditadura ("mais do que o protesto que encerra, a idéia de mensagem é poética, iniciada no ato de martelar para abrir, quebrar e achar o cerne, possuir o código poético"); as capas de Oiticica, vestidas por assistas; os cães amestrados, sob o comando de Rogério Duarte, para Oiticica, a ação mais importante; algumas filmagens, etc.¹. Para muitos, a manifestação compôs uma alegoria da repressão.

Tudo explodiu naquela tarde --- John Cage estava lá, trazido por Esther Stockler --- Escosteguy mostrava poemas-objetos --- Samy Mattar roupas fosforescentes na luz negra --- sambistas dançavam tantanteando --- a intelectualia delirava --- Raimundo Amado e Bartucci filmavam (cadê o filme? quem trancou? destranca se não eu mando o tranca-rua!) --- as pessoas participavam diretamente, obliquamente, sei lá mais como --- mas o importante é o sei lá mais

(1) cf. AGL, p. 128-9; Moraes, Frederico, *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio, Paz e Terra, 1975, p. 95 e "Pequeno roteiro cronológico das invenções de Hélio Oiticica" (encarte do catálogo da Galeria São Paulo, 1986)

como, o indefinido que se exprime pela inteli-
gência clara de Lygia Pape ou pela turbulên-
cia de Antonio Manuel, ou pela perplexo-parti-
cipação das pessoas ou por

Rogério Duarte --- dentro da manifestação, a
redundância: a apresentação do apresentável: o
ato dos cães, com domador e tudo: não a sim-
ples caфона alegoria de Rogério, ou melhor, só
ela, a frio: quem assiste participa assistin-
do, porque "é pra isso mesmo": parecia cena
de Fellini, mas não era: não se queria mora-
d'água com açúcar do famoso cineasta: mas tudo
se deu pela contingência de várias coisas, fa-
tos, momentos vividos; na tarde o **show** dos
cães --- Rogério discursa --- o spot de luz
dos cineastas cai sobre a cena --- cinema ou
happening? --- ambos e nenhum, porque é tota-
lidade e não detalhe, mancha e transparência;
não é o fato que quer exprimir o fato, ou a
representação da "vida como ela é": é a cons-
trução da apresentação: o primeiro e último
show de cães amestrados; a primeira e última
fala de Rogério: o momento.

Cheguei tarde com capas novas de Parangolê:
não sei o que esperava: ver gente, estar ali;
queimou-se muito fumo de Mangueira até lá:
houve samba e trombada com o nosso carro na
Candelária; hoje olho os slides e vejo pela
primeira vez as capas: estão lindas: estão
aquí, nas foto-momentos, na gente e no símbo-
lo; gosto, adora a faixa "feita no corpo" que
um nordestino veste: é a capa 'Gileasa' que
fiz dedicada a Gilberto Gil; cada vez que a
tento vestir, até hoje, parece a primeira vez:
o corpo e a faixa, que se enrosca e se trans-
forma no ato de descobrir o corpo, do jogo de
descobrir como pode ser vestida: cada vez é

a primeira; primário; Rosa Corrêa veste Seja Marginal Seja Herói --- Balalaika, Caetelesve Lásia --- a barba de Macalé espreita algo --- Frederico, Guevarcália --- Nininha da Mangueira, Xoxoba --- Torquato, a 'Capa 1' --- Bidu, Bulau, Santa Tereza, Mirim, Manga e Mosquito são escalas emotivas --- onde estou, que sons e atos e pensamentos nos rodeiam --- é a prática ou o ato? --- é o pensamento ou o fato? o filme é outra coisa, que o slide, que a visão-sentir de cada um lá, naquelas horas --- seria já a creprática? --- uma coisa é certa: é a primeira prática que se repetirá até ser a prática constante da liberdade-lazer.¹

Apocalipopótese foi um acontecimento simbólico no trajeto de Oiticica porque efetivou os elementos de seu programa ambiental, --- experimentalismo, anarquismo, marginalidade, criação coletiva e "posição ética" ---, articulados aos do **Suprassensório**. As estruturas foram exercitadas na sua abertura máxima e generalizadas para o comportamento coletivo-casual-momentâneo". A ressonância das ações pode ser atribuída à mudança de tática no que concerne aos modos de os artistas se manifestarem politicamente, ou ainda, ao modo de articularem "posição crítica" e experimentação. Tática, lembra Oiticica, tem a mesma raiz que "tecnê"²: a eficácia dessas ações, em que o comportamental é político, provém da descentração das atitudes que pensam o político

(1) cf. AGL, p. 129-30.

OBS.: o filme foi apreendido pela censura.

(2) cf. texto de HO sobre L.Pape. In *Lygia Pape*. Rio, FUNARTE, col. ABC, 1983, p. 40.

co como uma "função" da arte. Já a antiarte (ambiental, comportamental) se aproxima das ações guerrilheiras: valoriza as intervenções múltiplas, descontínuas, surpreendentes. Na guerrilha exploram-se tensões, produzem-se ações simultâneas, que efetuam desconexão, baralhando expectativas.

Essa atitude é similar àquela que tomou conta de Paris em maio de 68. Acentua a expressividade imediata dos gestos de impaciência, a significação das ações exemplares. Esse modo de atuação rompia com as propostas de resistência em desenvolvimento no país, apontando para práticas alternativas. Desacreditando dos projetos de longo alcance, de concepções históricas feitas de regularidades, essa atitude desligou o finalismo, afirmando o poder de transgressão do intransitivo. **Apocalipopótese** é o exemplo mais feliz da margem que Oiticica reivindicava naquele momento.

Embora as experiências suprassensoriais participem da tendência contemporânea ao processual por operações que incidem, ora no corpo, ora nos materiais humildes e efêmeros, ora no conceito, Oiticica distingue-as da **body-art**, da **arte povera**, da **arte conceitual**. Partindo do princípio de que toda arte busca "um significado suprassensorial da vida", pela transformação dos "processos de arte em sensações de vida", Oiticica assim precisa o sensorial que lhe interessa:

Considero como problemas "sensoriais" básicos aqueles relacionados à sensação de estímulo-reação condicionados *a priori*, tal como ocorre na *Op Art* e nas artes relacionadas com isto (quer sejam aqueles através de estímulos mecânicos ou estímulo natural como nos móveis de Calder, onde leis físicas determinam sua mobilidade e afetam o espectador sensorialmente). Mas, quando uma proposição é feita para uma "participação sensorial", ou uma "realização da participação", quero relacioná-la a um sentido suprassensorial, no qual o participante irá elaborar dentro de si mesmo suas próprias sensações, as quais foram "despertadas" por tais sensações.¹

A participação sensorial, propugnada por Oiticica, não admite associação a um "cinetismo do corpo", como o fez G. Brett, seja ele entendido como "trabalho com o corpo num sentido cinético", seja como "relação do tipo estímulo-resposta"². Em qualquer dos casos, valoriza-se a visualidade dos movimentos e gestos ou a "forma" da participação (e não o sentido dela, como quer Oiticica). Tais considerações derivam da maneira como G. Brett justifica a passagem dos objetos neoconcretos e "Bóides" para os "Parangolés", com a manutenção da construtividade. Não leva ele em conta, contudo, a diferença essencial entre as sensações provocadas pelas capas, que envolvem o corpo nu, e aquelas que são percebidas de fora. O "cinetismo" instrumentaliza o

(1) cf. catálogo "Whitechapel Experience", in AGL (encarte).

(2) cf. Brett, G., depoimento a Carlos Zílio e Luciano Figueiredo, in *Lygia Clark e Hélio Oiticica*, p. 24 e 26.

corpo, tematizando-o como "espaço corporal", e deixa de lado o que é mais importante, a participação como vivência.

Ainda a respeito da valorização do corpo nas suas experiências, --- no que Oiticica sintoniza historicamente com as investigações modernas na arte, na psicanálise, no cotidiano ---, rejeita o alinhamento no âmbito da *body-art*. Para ele, o Parangolé (e, portanto o Suprassensorial) não tem nada a ver com "Arte Corporal", pois essas proposições (como também as de L. Clark) são "a descoberta do corpo mesmo, não a do corpo como suporte"¹. Assim, Oiticica descarta algumas implicações da *Body Art*, que remetem as ações ou à "expressão corporal" ou a uma estética do objeto. Também das experiências de Oiticica, não se podem extrair ressonâncias como as de Schwarzkogler, por exemplo, que tanto traduzem uma investigação antropológica centrada nos exercícios comportamentais, como uma concepção do corpo como obra. Não se observa em Oiticica uma mistificação do corpo como fonte de poderes que se sobrepõem à experiência cotidiana, ou a objetivação de uma íntegra subjetividade². Para Oiticica, a descoberta do corpo integra uma prática que, pela dissolução dos comportamentos habituais, encaminha novos aprendizados perceptivos, vivenciais, reflexivos, tanto individuais como coletivos --- no que, alias, se aproxima casualmente de manifestações da *Body Art*.

Por motivos muito semelhantes, Oiticica descarta a referência de suas experiências à *arte povera*:

(1) cf. entrevista a Jorge Guinle Filho, loc. cit.

(2) cf. Marchan, S., op, cit., p. 283 e ss.

a tal *arte povera italiana* é feita com os meios mais avançados: é a sublimação da pobreza, mas de modo anedótico, visual, propositalmente pobre mas na verdade bem rica: é a assimilação dos restos de uma civilização opressiva e sua transformação em consumo; a capitalização da idéia de pobreza. Para nós, não parece que a economia de elementos está diretamente ligada à idéia de estrutura, à formação desde o início, à não-técnica como disciplina, à liberdade de criação como supra-economia, onde o elemento rudimentar já libera estruturas abertas.¹

Além da conotação ideológica da crítica de Oiticica, pode-se flagrar aí uma discordância teórica pois, para ele, a *arte povera* salva os materiais da dispersão cotidiana e qualifica-os como estéticos, operando com princípios de composição. De fato, embora a *arte povera* enfatize o processual, não deixa de ser uma materialidade de "arte objetual"; em suas *assemblages* enaltece o potencial expressivo dos materiais humildes, recuperando seus resíduos de iconicidade, de modo que produz estruturas, no fundo, composições visuais². Mesmo que esta maneira de entender a *arte povera* possa se aplicar aos "Bólides", o que Oiticica não subscreve é a fixação do processo produtivo, a estetização do objeto. Sua antiarte ambiental e experiências suprassensoriais ressaltam o que de vivencial há nos processos; as possibilidades abertas do comportamento e não as estruturas abertas do objeto.

(1) cf. carta a L.Clark (15/10/68), in op. cit., p. 12-3.

(2) cf. Marchan, S., op. cit., p. 255 e ss.

Entretanto, como já se observou a propósito de "Bóolides", "Parangolês" e "Ambientes", a experimentação de Oiticica admite elementos dessas modalidades processuais, assim como da "arte conceitual", em que pese a sua rejeição desta última:

*Não sou "artista conceitual" e nunca o fui (...). Detesto arte conceitual, nada tenho a ver com arte conceitual. Pelo contrário, meu trabalho é algo concreto, como tal (...). Para mim o conceito é uma etapa, como o sensorial, ambiental, etc., que no fundo são conceitos também; o que acho ruim quando o conceito é tratado como objeto-fim artístico, é que passa a ser redundante, fechando-se em si mesmo (...)*¹

Oiticica não faz **body art**, **arte povera**, **arte conceitual**; suas proposições visam a "transformações concretas, como descoberta renovada e palpável, como co-autoria do espectador-participador"²: a inovação que propõe não está na produção de uma forma nova de participação, mas no "sentido" dela. Por isso a sua experimentação articula procedimento conceitual e ética da participação.

(1) cf. carta de HO a Torquato Neto, in Torquato Neto, *Os últimos dias de paupéria*, 2ª ed., S. Paulo, Max Limonad, 1982, p. 82 e Amaral, A. "Hélio Oiticica", in *Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoada e o X-Burger*, p. 192-3.

(2) Cit. por Aracy Amaral, art. cit., p. 193.

- 2 -

O **Crelazer** completa a série das proposições-vivência que, a partir do **Parangolé**, produzem a abertura crescente do estrutural em direção ao comportamento-estrutura. Determina o sentido da participaçã, proposto no **Suprassensorial** como "catalisação das energias não-opressivas" e a sua realização no "além-ambiente", como pura disponibilidade; um "lazer-prazer-fazer", que assimila a atividade criativa ao devir das vivências ("Adeus, o esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses se quiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre, do tema ou do lema")¹. O **Crelazer** é

lazer criador. (não o lazer repressivo, dessu blimatório, mas o lazer usado como ativante não repressivo (...)) Os "estados de repouso" seriam invocados como estados vivos nessas proposições, ou melhor, seria posta em xeque a "dispersão do repouso", que seria transformado em "alimento" criativo, numa volta à fantasia profunda, ao sonho, ao sono-lazer, ou ao lazer-fazer não interessado.²

(1) cf. "Crelazer" e "As possibilidades do Crelazer". In AGL, p. 113-7.

(2) cf. AGL, p. 120.

A proposição do **Crelazer** absorve as idéias do **Suprassen** **social** e do **Projeto**, incorporando-as numa concepção de vida-arte: atividade não-repressiva em que arte e mesmo antiarte nada significam ("são como sarampo ou catapora; tem-se uma vez só e se esquece, pois é preciso viver"). Importa "viver o crelazer". O novo, diz Oiticica, é o viver sempre, e se esta atividade é não-repressiva ela é, automaticamente, política, pois se opõe a todas as formas de dessublimação programada¹.

A idéia de **Crelazer** começa a tomar corpo em 1967 com a "Cama-Bólide", uma cabine onde as pessoas se deitam, experimentam sensações e recobram modos de viver, de "estar" no mundo; estende-se no **Éden** --- projeto montado na Whitechapel Gallery, Londres (fev.-abr. 69), em que Oiticica reúne todas as experiências desde o neoconcretismo --- e propõe o **Barracão**, "ambiente total comunitário do **Crelazer**"².

Oiticica caracterizou o **Éden** como

*um campus experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas --- humano enquanto possibilidade da espécie humana. É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmo interior de cada um --- por isso, proposições "abertas" são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para "fazer coisas" que o participante será capaz de realizar.*³

(1) cf. entrevista de HO, in Ayala, W., *A criação plástica em questão*, p. 163-6.

(2) cf. AGL, p. 117 e catálogo Whitechapel, in encarte de AGL.

(3) Id. ib.

Todos os lugares do Eden são projetados como "células germinativas", em que a imaginação, as sensações e o pensamento se libertam. Cabines, "Penetráveis", tendas e "Ninhos" compõem um ambiente de recintos abertos e atos espontâneos, de modo que o mais importante é o efeito de não-ambientação produzido pela fantasia dos participantes.

A "Whitechapel Experience" é um marco no programa de Oitica: permitiu-lhe reavaliar o percurso experimental, revitalizar "Núcleos" e "Penetráveis" e experimentar as proposições do Suprassensorial em condições que não eram possíveis no Brasil. Com ela chegou "ao limite de tudo", pois passou a pensar "para onde ir"¹, radicalizando o processo desencadeado pela Apocalipopótese.

Apocalipopótese desvendou-me o futuro: a experiência Whitechapel mais do que uma síntese de toda minha obra, ou a soma de idéias, decorre de Apocalipopótese: a criação de liberdade no espaço dentro-determinado, intencionalmente "naturalista, aberta como o campo natural para todas as descobertas: o comportamento que se recria, que nasce: na Apocalipopótese as estruturas tornavam-se gerais, dadas abertas ao comportamento coletivo-casual-momentâneo; em Whitechapel o comportamento se abre, para quem chega e se debruça no ambiente criado, do frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais, e se recria como de volta à natureza, ao calor infantil de se

(1) cf. texto de HO em *Jovem (O Jornal)*. Rio, 6/3/70, p. 4 (reproduzido em *Arte em Revista*, nº 7, 1973, p. 43-4, e AGL, p. 114.

*deixar absorver: auto-absorção, no útero do espaço aberto construído, que mais do que "galeria" ou "abrigo, era esse espaço.*¹

Em Londres, Oiticica encontrou as condições para efetivar o desejo de articular estrutura e comportamento em espaços amplos, sem que a sua concepção fosse aprisionada pelas delimitações de galerias e museus. O próprio espaço da Whitechapel adaptou-se ao seu desejo de não fazer exposição, mas de criar um acontecimento, um recinto-participação.

O Éden retoma, além do Parangolé, o projeto Tropicália: propõe a experiência do "caminhar" eliminando a separação de lugares, incorporando objetos e materiais, abrindo estruturas:

Na experiência whitechapeliana as sementes do Éden propunham "visões" ao CreLazer; a cambólide onde se entra e se deita sob a estrutura de juta: a concentração do lazer, que se tende a fixar. O trajeto do pé nu sobre a areia, que se interrompe com as sucessivas entradas nos penetráveis de água. Iemanjá de folhas, Lololiana, de palha, Cannabiana. Ainda pela areia chega-se à areia limitada em área no bôlide-área 1 e ao feno no bôlide-área 2, onde se deita como se a espera do sol interno, do lazer não-repressivo. A tenda preta enigmática concentra o esconder-se, como um ovo, e dentro a música de Caetano e Gil não é uma imagem superposta, mas uma nova relação do mundo escondido, um "sentido" que se alia ao tato, mas sem se erguer em "imagens tácteis" como no penetrável táctil-sensorial da Tropicália (havia lá uma série de elementos tácteis que culminavam pelo tra

(1) cf. AGL, p. 130.

jeto no escuro rumo à TV permanentemente ligada, uma síntese da imagem quando se inter-relacionavam) --- nessa tenda preta uma idéia de mundo aspira seu começo: o mundo que se cria no nosso lazer, em torno dele, não como fuga mas como ápice dos desejos humanos. O mesmo diria com relação aos penetráveis --- cabines Tia Ciata, em cujo interior a luz vermelha criada pela filtração da luz exterior através do plástico envolvente se mistura ao incenso que se queima ao deitar-se no chão de espuma, e no Ursa onde se penetra girando a porta - pa rede e se encaixando dentro das cobertas-saco e telas de náilon, deitando: o espaço-casa propõe um novo mundo-lazer. Para o fim, reser vo dois núcleos de lazer, no Éden, que a meu ver levam a planos mais avançados, indicam um futuro mais incisivo: 1) a área aberta do mito, que se constitui num cercado circular vedado por uma treliça de duratex (o plano inicial era o de uma treliça de metal coberta por trepadeiras vivas --- esse plano é o que prefiro), no chão o tapete cuja sensação quente sucede à areia --- a área vazia interior é o campo para a construção total de um espaço significativo "seu": não há "proposição" aqui --- estar-se nu diante do fora-dentro, do vazio, é estar-se no estado de "fundar" o que não existe ainda, de se autofundar; 2) os Ninhos, no fim do Éden, como a saída para o além-ambiente, isto é, a ambientação não interessa como informação para indicar algo: é a não-ambientação, a possibilidade de tudo se criar das células vazias, onde se buscaria "aninhar-se", ao sonho da construção de totalidades que se erguem como bolhas de possibilidades --- o sonho de uma nova vida, que se

*pode alternar entre o autofundar já mencionado e o supraformar nascido aqui no ninho-lazer, onde a idéia de Creelazer promete erguer um mundo onde eu, você, nós, cada qual é a célula-mater.*¹

Enquanto em Tropicália o participante fazia de sua caminhada um exercício com as imagens, no Éden não há nada a ser decifrado; entrando num campo de ações desconhecidas, que despertam os sentidos e ativam a imaginação, ele é levado a produzir novas relações entre elementos (objetos, materiais), as sensações e as idéias. O Éden é um espaço de circulações; nele o participante perambula por áreas delimitadas por cercas de madeira pintadas de laranja e amarelo luminosos, contendo palha e areia (são dois grandes "Bóides"); entra em tendas e penetráveis, onde experimenta sensações diversificadas (tenda "Caetano-Gil"; com música tropicalista tocando permanentemente; cabines "Cannabianna" e "Lololiana", "drogens" onde se cheira; "penetrável "Iemanjá", em que se caminha pela água; penetrável "Ursa", com cobertores; a "área aberta do mito", acarpetada) e, no final, os "Ninhos" (caixas de madeira, de 2x1 m, formando um retângulo com seis divisões uniformes forradas de palha, areia, aniação). Nos inúmeros percursos propiciados pelo ambiente, o participante passa do aberto ao fechado, e vice-versa; da areia fria ao quente dos tapetes; da água à areia, etc. Até chegar aos "Ninhos", envolve-se em materiais de diferentes texturas, ouve música, etc. Nos "Ninhos" ele finalmente se aconchega; brinca, dorme, ama e

(1) cf. AGL, p. 115-6.

depois sai, para o "além-ambiente"¹

Esses receptáculos, abertos a vivências, à produção de novos significados, são lugares que multiplicam comportamentos à imagem da reprodução celular. São "estruturas germinativas" governadas pelos princípios de expansão e indeterminação; "células-comportamento", propõem o Grelazer como modo de "estar no mundo", um viver-criar em que a "necessidade estrutural" se transforma no espaço no qual se vive. O Éden, diz Oiticica, é o projeto de um "contexto para o comportamento, para a vida"; as idéias de reprodução, multiplicação e crescimento são operadas de uma experimentação coletiva, imaginada como "comunidade germinativa". Esta aspiração, que se manifestou no Rio em 68 (visualizada na Apocalipótese e no Grupo Baiano), encaminha-o para a proposição do Barracão: projeto-recinto, em que ele poderia nucleizar todas as experiências; lugar-lazer, em que uma comunidade poderia crescer sem repressões. Imaginou-o como "ambiente total comunitário do Grelazer", a ser posto em prática no Brasil, onde teria "seu verdadeiro caráter", junto ao que ele denominou o seu "grupo-Rio"².

O primeiro ensaio do Barracão aconteceu em Sussex, com a "célula-Barracão 1", onde montou diversos tipos de "Ninhos" com os estudantes da Universidade ("era usado como refúgio, numa sala de recreação, *common room*"). A proposta de constituição de uma comunidade não se realizou. Mudou-se para Nova York, no final de 70, depois de breves estadas em Paris, Los Angeles, Nova

(1) cf. "The Eden Plan" in cat. Whitechapel e entrevista a Jorge Guinle Filho.
 (2) cf. *Joven (O Jornal)*, art. cit.; AGL, p. 117 e 121 e texto do encarte.

York e Rio, redimensionou o projeto, adaptando-o à sua própria casa¹.

Antes de ir para Nova York, havia uma coisa que eu chamava de "projeto Barracão", eu inventei um negócio chamado Crelazer, eu queria transformar o dia todo, inclusive o lazer e a preguiça, numa coisa assim de estado permanentemente inventivo. Por isso eu comecei a transformar o lugar que eu moro, o ideal era esse, morar na própria obra.²

A casa de Oiticica transformou-se em ninhos de projetos, assim vista por Décio Pignatari: "em sua casa, em torno de um beliche, montou um penetrável ambiente de ninho parangolé --- uma teia labirinto bricolada de todas as colagens, acrescida de toda uma parafernália informacional ao alcance da mão: do lápis ao arquivo, do aparelho de som à televisão, um sempre ligado, outra sempre sem som; frases-lema pelo teto. E ele lá em cima, deus e pássaro. Livros. Leituras. Risos. Sonhava um grande vôo"³. Silviano Santiago, por sua vez, comparou-a a "uma espécie de beliche de navio, acortinado de filó, que ao mesmo tempo dava a sensação de aconchego materno e levava a ver o ao-redor como que esfumaçado. Ali, nos ninhos, ficava dias inteiros (...)"⁴

(1) Em Nova York Oiticica participou da mostra "Information" (MOMA, jun.-ago. 70), onde construiu 28 "Ninhos", alvo de grande escândalo: num deles, visitado por Happy Rockefeller, estava um casal transando (cf. entrevista a Jorge Guinle Filho).

(2) cf. entrevista a Ivan Cardoso.

(3) cf. Pignatari, Décio, "Hélio Oiticica e a arte do agora". In *Código*, nº 4, Salvador, ago. 1980.

(4) cit. por F. Morais in "Pequeno roteiro cronológico das invenções de Hélio Oiticica", loc. cit.

A idéia-projeto Barracão surgiu em 68 como consequência do programa-Parangolé: "estender para um contexto arquitetônico vivencial o problema da capa"¹; desenvolvida em textos de Londres e Nova York, assume a forma de um "recinco-proposição"(69), de um "mundo-abrigo" (73). São proposições de experimentalidade livre e coletiva. O Barracão resume o desenvolvimento do programa ambiental, incorporando ainda as proposições do Suprasensório, Projeto e Crelazer. Como o próprio nome indica, o lugar-recinto-casa é imaginado à semelhança da moradia da favela: a continuidade das partes que a constituem, do interior e do exterior, a ausência, assim, de lugares específicos (funcionais), sugeriu a Oiticica a imagem de uma estrutura orgânica para vivências descondicionantes. Além disso, a favela foi para Oiticica a experiência do viver comunitário, alternativo e marginal. No "núcleo-casa" Barracão unem-se, pois, a proposta cultural voltada para a descoberta do que ele denomina "raiz-Brasil", experimentada no Parangolé e na Tropicália e os exercícios comportamentais sintetizados no Éden. O Barracão é "comportamento-estrutura": espaço em que se catalisam as energias não-opressivas do Crelazer².

As idéias de um lugar-fazer no qual se vive e do projeto-comunidade propõem a superação do modelo convencional de habitação: a casa de espaço quebrado, visual-linear. A criação de um espaço-ambiente aberto, para "intensificações do viver sem intermediações ritualísticas", como no barraco e na favela, ci

(1) Cit. por Aracy Amaral, in "Hélio Oiticica", loc. cit.

(2) cf. AGL, p. 116-7.

fra-se na exigência:

criar espaço-ambiente-lazer q se coadune a um tipo de atividade q não se fragmente em estruturas pré-condicionadas e q em última instância se aproxime de uma relação corpo-ambiente cada vez maior¹

Oiticica distingue essa concepção de moradia da "casa-obra" de Mondrian e da "construção-aberta" de Schwitters². A escolha desses projetos, dentre os muitos que a modernidade produziu, não é casual: num ele ressalta a estrutura-ortogonal e a idéia de "totalidade-obra" como matriz para a assimilação ambiental, no outro, o procedimento da *bricolage* e a idéia de crescimento indefinido. Entretanto, rejeita o que em ambos ele considera equivalente: a aplicação de uma determinada estrutura, adequada às concepções de "realização estética da vida". A idéia de recinto proposição (**probrecinto**) resulta da transformação do projeto construtivista em criar um mundo estético por uma "invasão estrutural no mundo dos objetos". Volta-se para a proposição de estruturas abertas diretamente ao comportamento:

é a volta à proposição da casa-total, mas para ser feita pelos participantes que aí encontram os lugares-elementos propostos: o que se pega, se vê e sente, onde deitar para o lazer criador (não o lazer repressivo, dessublimatório, mas o lazer usado como ativante não re

(1) cf. notas de HO publicadas sob o título "O mundo-abrigo de Hélio Oiticica", in *Folha de S. Paulo*, 25/1/86, p. 52.

(2) cf. AGL, p. 119-20.

*pressivo, como Crelazer) (...) as formas que essas manifestações tomariam, seriam atingidas de modo aberto, sem formulação prévia, pois cada comportamento individual determina uma relação própria dentro do coletivo: qualquer determinação nesse sentido seria espúria (...)*¹

O Barracão enquanto projeto-total-comunitário tornou-se impraticável, não apenas porque Oiticica se tenha fixado em Nova York, mas, dissolveu-se, principalmente, como o sonho da nova sensibilidade contracultural, da qual o Crelazer se aproximava. Embora Oiticica ressalve, em 73, que o seu "grupo-Rio" e "comunidade" tivessem sido pensados como algo mutável, e não uma "representação livre da estrutura familiar", não deixa de assinalar que nas experiências das comunas *underground* os problemas de grupo-estrutura-família persistiram. Oiticica propõe o "urbano" como condição para experiências-grupo mais vitais (porque abertas, mutáveis e mais violentas) que as células *underground*². O ultrapassamento da nova sensibilidade contribuiu para que Oiticica mantivesse a proposta Barracão no seu sentido inicial de projeto aberto às circunstâncias a um tempo individuais e coletivas.

- *BARRACÃO não seria algo q se pudesse reduzir a "arquitetura experimental" mas como q estrutura transformável segundo as atividades experimentais de um determinado grupo ou mes*

(1) cf. AGL, p. 120-1.

(2) cf. notas publicadas na *Folha de S. Paulo*, 25/1/86, p. 52.

mo de um indivíduo (o que seria a suprema ironia); BARRACÃO seria modelo experimental do lazer como atividade positiva: essa atividade estaria ligada na origem à necessidade de as sumir e tomar de assalto o comportamento como elemento principal atuante na experimentalidade-núcleo acima referida: nada de grupo dedicado "de boa fé" ao "espírito" ou à "arte"; seria núcleo de experimentações-limite --- esse grupo é o q de mais variável e hipotético se possa prever: na verdade como eu pensara e quisera não o foi: a situação geral de desintegração do q é experimental no Brasil tornou impossível e suicida a experiência: e me fez ver algo: q o sentido e a natureza do projeto BARRACÃO é a de estrutura adaptável e cujas origens e diretivas podem dar origem e erigir a experiência em outras circunstâncias não limitada (o projeto BARRACÃO) a lugar ou tempo; se o q houve no BRASIL castrou a experiência ainda em projeto ela como semente q é não se limita a essa circunstância-limite: ela é circunstância aberta: projeto circunstancial: que é a natureza mesma dela: se o lazer tomado como experimentalidade está submisso a circunstâncias de ordem social-ético-política ao dia-a-dia na própria sequência de vida dos indivíduos q nela se envolvem e q nem se sabe se é sequer possível ser experimentado mesmo nos princípios gerais e mesmo q de modo superficial seja abordado então não se pode querer limitá-lo a programa limitado a deadlines mesmo q amplas: é programa pra vida: é programa q se discuta e no qual a discussão da razão de ser dos valores deva ser constante: é experiência q deve sofrer etapas q tem que nascer, desaparecer, renascer e transformar-se se

gundo circunstâncias de ordem geral: de ordem aberta: de modo q o q se mantém constante é no fim a proposta feita como proposta inicial no estado mais direto: o lazer como núcleo experimental é o proposto como síntese de experiências propostas ligadas ao comportamento: corpo-ambiente: o dia-a-dia como campo experimental aberto ---¹

As proposições comportamentais de Oiticica coincidem com aspectos da atitude *underground* --- da busca da "nova sensibilidade" ou da "nova consciência" contracultural em desenvolvimento. Não foi por outra razão que Oiticica foi transformado em um dos mitos da "curtição" brasileira dos inícios de 70. Tanto a proposta geral de renovação da vida, como a da "experimentalidade-núcleo" participam da atitude contracultural; em Oiticica, estão implícitas no **Parangolé**. 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 **Suprasensório** e no **Crelazer** como "necessidades" para a articulação do experimental a nível comportamental. Evidentemente o desejo de Oiticica de situar o programa em "contexto universal" não exclui qualquer contribuição do momento, tal como a das práticas contraculturais que se espalhavam no Brasil nos rastros da **Tropicália**

(1) cf. notas de HO, in *Folha de S. Paulo*, 25/1/86, p. 52.

lia dos Baianos, pela difusão do *underground* americano e pela ressonância do maio de 68. Essas manifestações do tempo confirmaram para Oiticica aquilo que vinha sendo liberado no seu programa, e o contacto com o clima de liberdade de invenção de Londres e dos EUA, possibilitaram a explicitação das propostas tornadas inviáveis no Brasil.

Em Londres, impulsionado pela "Whitechapel Experience" e por novas vivências, Oiticica refletiu sobre a situação marginal da experimentação no Brasil, formulando o conceito de **subterrânea** com o qual distingue a sua marginalidade daquela do *underground*. Embora interessado na extensão do núcleo-experimental para a totalidade da vida, considera que as possibilidades de realização estão bloqueadas no Brasil pela desintegração dos projetos culturais inovadores. Assim, o que haveria de mais significativo no Brasil só poderia manifestar-se subterraneamente, ou então, no exterior, outra forma de marginalidade.

Subterrânea seria esse tipo de pesquisa baseada no lado experimental da criação. Algo baseado totalmente numa atividade experimental e que, por si mesma, já se marginaliza e é subterrânea (under-ground) com um sentido único de se comunicar no mundo inteiro em todos os graus (críticos e culturais).¹

(...)

as coisas feitas no Brasil, já têm um caráter a priori underground, no sentido em que o underground americano quer contrapor-se à cultu

(1) cf. entrevista de HO a L.A. Pires, in *Jovem (O Jornal)*. Rio, 6/3/70, p.5.

ra profissionalizada: foi uma coisa que nasceu para demolir o que Hollywood era: profissionalismo condicionado ao gosto do consumo; de repente foi preciso aparecer o underground, para outra vez as pessoas fazerem as coisas mais livres; por isso não tem sentido dizer underground brasileiro, pois em relação à cultura de consumo americano-europeia, a coisa já é automaticamente, aqui, underground.¹

Subterrânia é a atividade crítico-criativa que assume a marginalidade do experimental face ao "subdesenvolvimento" brasileiro, não como "conservação desse subdesenvolvimento", mas "como consciência para vencer a super paranóia, repressão, impotência, negligência do viver"². A **subterrânia** é o nome da "posição crítica" de Oiticica: experimental, construtiva, revolucionária, ela recusa o processo de conservação-diluição, o bloqueio do sistema de arte oficializado, o "surrealismo louco"; procura "algo específico ainda em formação", isto é, uma linguagem que possa deglutir a multiplicidade dos elementos culturais que compõem o "Brasil diarreia"³. **Subterrânia** é a atitude que equaciona o "projeto circunstancial" (social-ético-político) e o experimental, lançando-os no devir do "programa prá vida".

(1) cf. Hélio Oiticica/Haroldo de Campos, "Heliotapes", 2, in *Flor do Mal*, nº 4, 1971.

(2) cf. "Subterrânia", in AGL, p. 125.

(3) cf. "Brasil Diarreia", op. cit., p. 150-1.

VI - HÉLIO, NOS FIOS DO EXPERIMENTAL

*os fios soltos do experimental são energias q
brotam para um número aberto de possibilidades
no brasil há fios soltos num campo de possibi
lidades: por que não explorá-los*

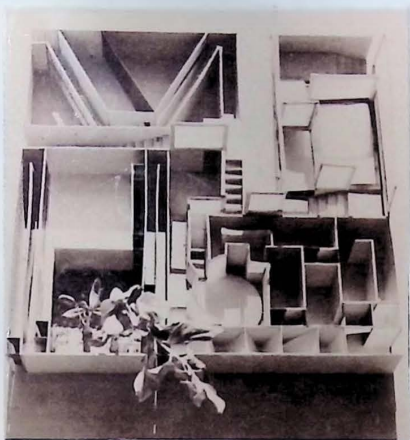
(HO, 1972)

*Tudo o que fiz antes considero um prólogo.
O importante está começando agora.*

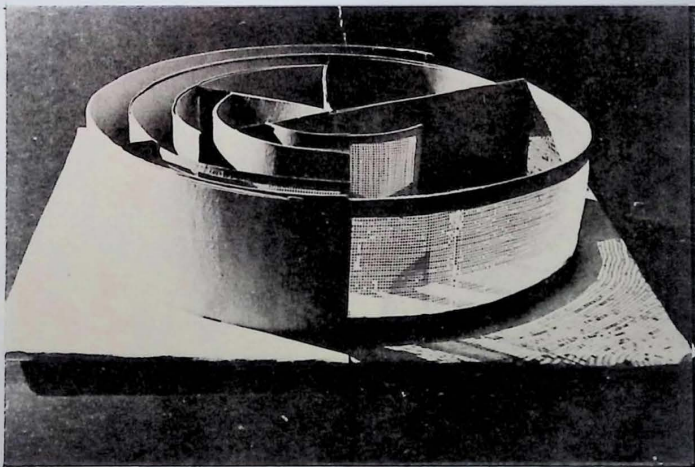
(HO, 1978)

Só existe o grande mundo da invenção.

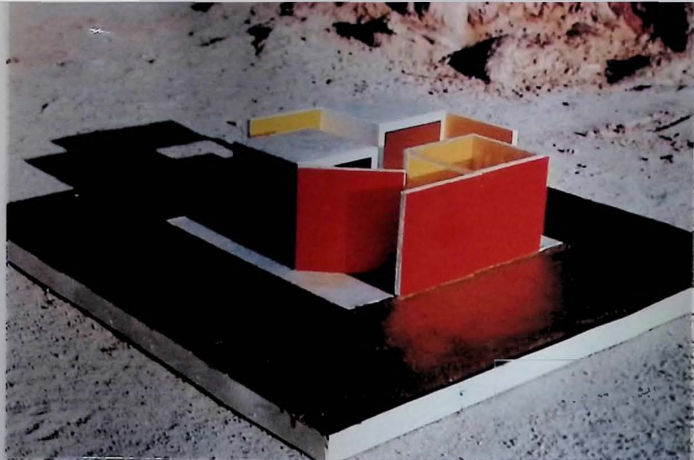
(HO, 1979)



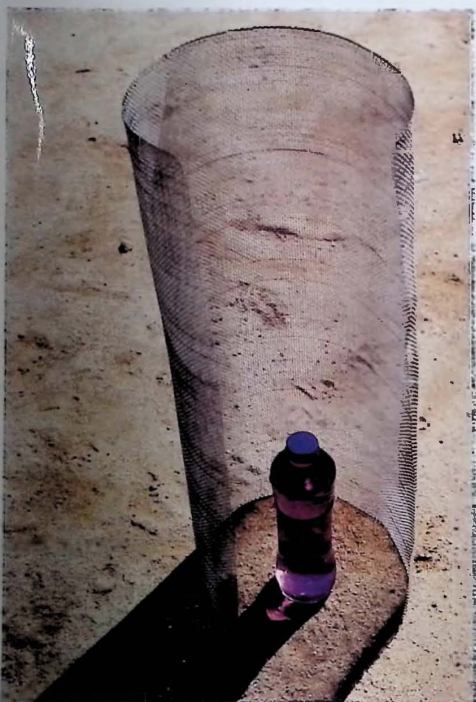
subterrânea, NY 1971
(projeto 1, Tropicália)



PN 15, Projeto para Penetrável
Auto-Teatro, NY 1971



Magic Square N3, RJ 1979



Topological Ready-Made Landscape n.º3
(homenaje a Boccioni) RJ, 1978

- 1 -

Tendo chegado ao "limite de tudo" na "Whitechapel Experience" e na "Information"¹, Oiticica desaparece das promoções artísticas. Aninhado em Nova York, leva ao extremo a marginalidade do experimental. Desintegrada a pintura e encerrados os movimentos de vanguarda, Oiticica vive o puro "estado de invenção"; assume o experimental como exercício pleno da liberdade, pois

*a palavra "experimental" é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou de fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido.*²

Depois da arte moderna e da "pós-moderna"³, livre das categorias de arte e de toda escala de valores, Oiticica cai no indeterminado⁴. Naquelas "experiências-limite" esgotou as transforma

(1) Exposição retrospectiva da arte dos anos 60, no MAM de N.York (jun.-ago. 70). Foi a última exposição de que Oiticica participou; estendendo as experiências de Londres e Sussex, aí montou os "Ninhos".

(2) cf. "Experimentar o Experimental".

(3) Oiticica usa a designação "arte pós-moderna" na acepção de Mário Pedroza: a arte surgida depois do último *corpus* moderno, o abstrato-concreto, aplicando-se esta designação especialmente à arte ambiental de Hélio Oiticica.

(4) cf. Pignatari, Décio - depoimento a Lenora de Barros, in *Lygia Clark e Hélio Oiticica*, p. 64-5.

ções implícitas no "sentido de construção", assim, a pesquisa dos pressupostos da modernidade e a superação deles na proposição de um "além da arte". O impulso vanguardista possibilitou-lhe a elaboração das promessas de liberdade na utopia de uma arte unida à vida, em que a criatividade generalizada não se confunde, contudo, com a diluição da arte na vida. Para ele, a invenção não se reduz à aplicação de categorias estéticas à vida, o que conduz à mistificação da criatividade. Além de maneira enfiada de reinstalar a arte, tal prática leva frequentemente à complacência moral, pois confunde liberdade de invenção com rituais em que se produzem "catarses psíquicas". Para Oiticica, o "estado de invenção" é o reencontro com o estado nascente das pesquisas modernas, mas também a libertação da tendência a estertizar a vida.

A arte moderna é o começo da emergência do que chamo de estado de invenção. A arte moderna foi, aos poucos se desligando de todos os "pré-conceitos" criativos e até a própria premissa de criatividade é uma coisa que foi posta em cheque. Não basta a pessoa desenvolver a sua criatividade para ser um artista, ela tem que se livrar também do sufoco da criatividade (...) para não cair num novo naturalismo da criatividade. Quer dizer, não passar da arte de representação para arte de criatividade. Que seja deslanchada a criatividade pela criatividade, eu acho isso também um problema muito perigoso. O que é importante é a emergência desse estado de invenção (...) Isso é o ápice do que queria chegar a arte moderna e

não deslanchar catarses psíquicas.¹

O recolhimento de Oiticica em N.York é sintomático. Para onde ir depois das apostas e jogos de vanguarda? Sua parada é tática, reflexiva; mas não improdutiva. Nos sete anos que assim permanece, recodifica suas atividades: revitaliza "Bólides", "Penetráveis" e "Parangolés"; faz pesquisas com multimeios (cinema, fotografia, som); renova o textual e, sobretudo, desenvolve "Projetos" que pensa montar no Brasil. Mantém-se permanentemente informado sobre o Brasil e suas idéias circulam em cartas, em textos sobre a produção de artistas, em conversas com os que o visitam (algumas são publicadas fragmentariamente). As muitas leituras e anotações são importantes no momento. Contrariamente ao que diziam os críticos, ele não se sentia um artista "acabado", pois sua atividade não se reduzia às experiências dos anos 60. Estas, dizia ele, não passavam de um "prelúdio" ao que se estava desenvolvendo; só agora estaria "começando"². Simultaneamente, reafirmava que as experiências que vinham surgindo nos últimos anos eram um desenvolvimento lógico de tudo o que viera antes. Num texto de dezembro de 1977, repensando a importância dos "Bólides" para o desenvolvimento dos projetos ambientais, assim caracterizava o momento:

*Hoje no que faço é no correr daquilo a que chamo de meu **processo de desmitificação** (não confundir desmitificação com a desmistificação)*

(1) cf. entrevista a Ivan Cardoso.

(2) cf. texto sobre o objeto, in Peccinini, D., op. cit., p. 190.

*que vem comandando esses anos de 70, a posição desses BÓLIDES (e conseqüentemente do assunto do OBJETO) se põe tão claro quanto ao sol do meio dia glorioso de sol: considero-os como parte fundamental no que hoje vejo como PRELÚDIO AO NOVO: tudo o que veio antes desse processo de desmitificação não passa de PRELÚDIO àquilo que há de vir e que começa a surgir a partir desse ano na minha 'obra': ao que antes chamei de OVO há de seguir O NOVO --- e já era tempo!*¹

Em Nova York não há retração das pesquisas de Oiticica; recolhe-se para não se diluir, o que ocorria, segundo ele, nas chamadas "artes plásticas". No Brasil, especialmente, apesar da produção das décadas de 50 e 60, nada fora absorvido: "arte brasileira parece condenada ao eterno revival de terceira categoria"². Porque a vanguarda não é mais necessária, já que se faz num dia e no outro se dissolve, e porque não é mais possível definir categorias de arte³, Oiticica indica que a invenção só pode se efetivar como modo do pensamento, da sensibilidade e da enunciação. Objetos, ambientes, eventos e comportamentos ora são recuperados pela "nova ordem" artística ora são diluídos pelas "atividades criativas". A saída não está em "retomar" o feito: "não confundir reviver com retomar"⁴. Reviver a invenção é começar tudo de novo: eis o "novo". Esta atitude inclui uma nova

(1) cf. Peccinini, D., op. cit., p. 190.

(2) cf. "Experimentar o Experimental".

(3) cf. entrevista de HO in *Arte Hoje*, ano 2, nº 16, out. 78, p. 12.

(4) cf. "Experimentar o Experimental".

disposição dos signos já experimentados, agora livres do "drama da procura".

Num *tape* que registra uma longa conversa com Haroldo de Campos (descontínua, feita de interferências acidentais), Oiticica disse que via as coisas "pelas frestas, pelos perfis", ao que aquele pontuava que sua busca era de alguma coisa "entre"¹. Aludiam, certamente, a uma linguagem que não predermina as experiências, mas se estabelece à medida que estas se constituem. A superação dos projetos de vanguarda não admite mais qualquer ilusão de uma nova forma, ou de "novas apresentações" do que é inapresentável, tal como ocorria em muitas buscas modernas². Situar-se entre as frestas indica uma atividade que, indeterminada, é imanente.

O esgotamento das pesquisas vanguardistas instala-se nas já citadas experiências-limite de Oiticica. Levando ao fim a desmaterialização, aspira a uma linguagem que não se preocupa em ultrapassar uma posição em vista de outra: a chegada ao "míto de viver" é interpretada por ele como a abertura para "novas formas de conhecimento". Lança mão do estoque cultural à sua disposição. Fiel ao hibridismo e à inclusividade dos processos desencadeados pelas ambientações, apropria-se de técnicas ainda não ensaiadas, fazendo reviver o seu "sentido de construção". Num texto de Londres (69); assim anuncia os próximos desenvolvimentos:

(1) cf. "Heliotapes", nº 1, in *Flor do Mal*, nº 3, 1971, p. 12.

(2) cf. Lyotard, J.-F., "Resposta à questão: o que é o pós-moderno?", loc. cit.

Quero criar uma linguagem, não importa por que meios ou como: se planejo cinema-experiência e uma idéia para "peça" experiência-participação, tudo é a continuação das experiências plásticas; agora, as transformações que se davam mais formalmente num nível plástico, mais linearmente (menos linear do que se poderia supor, no entanto), estão se processando num nível a meu ver maior e mais fundamental: sinto uma liberdade interior fantástica, uma falta de compromisso formal absoluto: não existe mais a preocupação de criar algo que 'evolua numa linha daqui para ali: creio que a maior ambição ainda seja a de procurar uma forma de conhecimento, ou formas de conhecimento, por atos espontâneos da criação; por isso botei a experiência-cinema "Nitrobenzol & black linoleum", a experiência "peça" "Variedades" os contos que escrevo, os autos, as capas feitas no corpo por grupos em comunidades ou na rua, etc.; a necessidade de inventar é agora algo livre, solto das amarras da invenção de ordem esteticista: inventar é criar, viver (...) ¹

Esse novo estágio experimental não só mantém a conquista básica das proposições anteriores --- a eliminação do espectador ---, como a integra na expressão textual e nas experiências "audiovisuais" uma vez que a participação se torna preponderantemente conceitual. Oitocica, neste momento, procura intervir no discursivo, seja ele o verbal ou o imagético, com que se observa uma mudança na sua maneira de teorizar. Em 68, dizia ele

(1) cf. texto in *Jovem (O Jornal)*, loc. cit., reproduzido em *Arte em Revista*, nº 7, 1983, p. 43-4.

a Lygia Clark: "não gosto de teses mais ou descrições filosóficas; construo o que quero com a imagem poética na máxima intensidade"¹. Entretanto, Oiticica não pára de teorizar, fragmentariamente. Seu pensamento torna-se mais concreto, mais sígnico, ideogramático, no que manifesta assimilação de procedimentos dos Concretos paulistas. O textual está na mesma linha das experiências com cinema experimental, fotografia e som; não descreve, narra ou conceitua: não prescreve, concretiza idéias.

A "nãonarração", que Oiticica aplica às suas pesquisas de linguagem "audiovisual", pode ser estendida também aos textos. Essas experiências são caracterizadas como "quase-cinema", pois exploram os efeitos de montagem dinâmica superpostos à projeção de seqüências de *slides* acompanhadas de trilha sonora. Na projeção, produzem-se intervenções livres, assimilam-se interferências acidentais, imprime-se maior ou menor velocidade na exposição, transformando-se a situação habitual de audiovisuais em outra, quase-cinematográfica. Assim como se posiciona contra o texto discursivo, a "nãonarração" rejeita a montagem cinematográfica de efeitos naturalistas, que valorizam, principalmente, a linearidade do diálogo². Veja-se o texto em que expõe sua experiência "Neyrótika" (1973):

(1) cf. carta a L.Clark (15/10/68), loc. cit., p. 9.

(2) cf. Canongia, Ligia, *Quase Cinema* (Cinema de artista no Brasil, 1970/80). Rio, FUNARTE, 1981 (col. Arte Brasileira Contemporânea/Caderno de Textos 2), p. 20.

NÃONARRAÇÃO

nos ninhos ou fora
 NÃONARRAÇÃO porque
 não é estorinha ou
 imagens de fotografia pura
 ou algo detestável como 'audiovisual'
 porque NARRAÇÃO seria o q já foi
 e já não é mais há tempos:
 tudo o q de esteticamente retrógrado existe
 tende a reaver representação narrativa
 (como pintores q querem 'salvar a pintura'
 ou cineastas q pensam q cinema é ficção
 narrativo-literária)
 NÃONARRAÇÃO é NÃO DISCURSO
 NÃO FOTOGRAFIA 'ARTÍSTICA'.
 NÃO 'AUDIOVISUAL': trilha de som
 é continuidade pontuada de
 interferência acidental improvisada
 na estrutura gravada do rádio q é
 juntada à seqüência projetada de slides
 de modo acidental e não como sublinhamento da
 mesma
 --- é play-invenção¹

A "nãonarração" vem detidamente explicitada no comentá-
 rio ao Super-8 de Ivan Cardoso, "Nosferato no Brasil" (1971). Es-
 te filme é para ele exemplo do "cinema sem drama, anarrativo",
 pois os personagens não fixam tipos, as seqüências não determi-
 nam significados fechados, o resultado não se subordina a uma
 história contada. Comparando o efeito do filme com o dos "Paran-
 golês", Oiticica considera-os "protótipos" de linguagem destina-

(1) Oiticica, Hélio, "Neyrótika", in *Quase Cinema*, p. 22.

da a deslocar o espectador de cinema. Assim como a capa não é um objeto, mas um núcleo participativo, o filme (as "nãonarracões" em geral) não é uma "obra" a ser "assistida". Produzindo efeitos de desconexão de imagens, diálogos e sons, o filme de Ivan Cardoso opera simultaneidades, deslocando a seqüência narrativa e, assim, a continuidade da percepção-entendimento. Para Oiticica, a relação espectador-cinema sofre uma mudança básica: como na televisão, ele "absorve por mosaicos"; é participante "no preencher lacunas estruturais" e nas interferências acidentais. Oiticica identifica no "Nosferato" (como também em filmes de I. Cardoso, Júlio Bressane e Neville de Almeida) a proposição de abertura estrutural, desenvolvida em suas experiências anteriores.

NOSFERATO super 8 cinema-linguagem antes de mais nada: desacredita performances narrações teatralismos requentados: na SUBTERRÂNIA do super 8 todos são superestrelados ao contrário do velho star-system são protótipos do q devam ser atuações abertas: a ação atua (...)

(...) não é diluição NOUVELLE-VAGUE HOLLYNOVO REALISMO nem UNDERGROUND AMERICANO como que rem insinuar: o sentido de humor das situações-episódios são unicamente brasileiras: longe da busca de significados característica dos americanos (salvo alguns) ou dos europeus (...)

NOSFERATO não se procura ajustar a relato-drama: está mais próximo da linguagem poética: instâncias atemporais do presente: dia é noite RIO é BUDAPESTE¹

(1) cf. Hélio Oiticica, "Nosferato", in *Navilouca*.

As experiências "nãonarrativas" são extensões do programa experimental; manifestam as mesmas exigências que conduziram Oiticica da pintura aos ambientes e às proposições comportamentais: sentido de construção e posição crítica aliam-se em experiências que se produzem como práticas reflexivas e como procedimentos conceituais. Se agora não estão mais presentes as polémicas de vanguarda, fica o que percorre de ponta a ponta o trajeto de Oiticica: a resistência à diluição do experimental. Referido ao Brasil, Oiticica defende sempre a invenção: o artista brasileiro só pode ser inventor, do contrário não existe¹. Face à internacionalização da experimentalidade, é preciso enfrentar, repensar e levar adiante o que os concretos paulistas chamaram de "exportar"; entretanto, não se confunda o exportar com o "tentar sucesso no exterior", ou o promover exotismos. Sintomas de dependência, essas atitudes são o oposto da resistência à diluição; para Oiticica, continua válida a sentença de Pedrosa: o Brasil é um país condenado ao moderno, de modo que só é possível "ir para a frente, em outras palavras, experimentar"².

*o potencial-experimental gerado no brasil é o único anticolonial não-culturalista nos escombros híbridos da "arte brasileira"*³

Oiticica deplora a "absorção diluitiva", pelos artistas brasileiros, das experiências que circulam internacionalmente .

(1) cf. entrevista de HO in *Jornal do Brasil*, 8/3/78.

(2) cf. entrevista de HO a Ivan Cardoso.

(3) cf. "Experimentar o Experimental".

Debita este comportamento tanto à "afasia" destes artistas quanto ao "esclerosamento da linguagem" (o que flagra nos jornais e revistas brasileiras). A tarefa principal dos artistas brasileiros está precisamente em enfrentar esta questão: contribuir para superar esse bloqueio verbal. É preciso, insiste, "abrir linguagem para que seja quebrada a quiescência esclerosante, gerar argumentação". Daí ser importante exportar o experimental, que se desloca das referências que o produzem: por um lado, evita-se a "esclerose" e, por outro, estabelecem-se relações com a produção dos centros sem que nelas se veja simples comparação. En fim, o experimental cresce por incorporação, vencendo o isolamento cultural, a limitação suicida "ao que é nosso", assim como a tendência a "jogar tudo de lado como sendo burrice ou como limitação brasileira irremediável¹.

(1) cf. carta a Waly Salomão (24/8/74), in *Arte em Revista*, nº 5, 1981, p. 53-4.

- 2 -

Em fevereiro de 1978 Oiticica volta ao Brasil com os mi
tos projetos delineados em Nova York.

*Em Nova York, escrevi muitos textos, desenvolv
vendo teorias, e comecei também a desenvolver
novos tipos de "Penetráveis" e umas coisas
que eu chamo "Parangoplays". São performances
para serem levadas a cabo (...) Tenho duas ga
vetas de fichários, só desses textos, que eu
chamo de Conglomerado (...) e algumas maquet
tes eu comecei a fazer lá, e estou desenvol
vendo aqui; são maquetes para serem feitas em
grandes espaços, que eu quero fazer em grande
escala, para as pessoas entrarem, em espaços
públicos.¹*

(...)

*Nos anos 60 eu produzi muito no Brasil e sen
ti necessidade de dar direção a tudo aquilo.
Essa ordenação de idéias, o Conglomerado, com
o título geral em francês, Newyorkaises (no
va-iorquinas) é dividido em blocos: Bodwise
--- o mais importante --- centraliza a experiên
cia do corpo, é onde trato da relação com o
corpo, a descoberta do corpo, o rock. Outro
bloco, Experimentalidade na Arte Brasileira,
focaliza vários artistas, como Lygia Clark,
Lygia Pape, Ivan Cardoso Há blocos de proje*

(1) cf. entrevista a H.B.Hollanda/C.A.M.Pereira, op. cit., p. 142-3.

*tos de performances, como Sptlo, Bosta get Lost, Branco no Branco, O Mundo como Guarida ou CC, este com Neville de Almeida.*¹

Até a sua morte, em março de 80, desenvolve alguns desses projetos. O que mais o entusiasma são os destinados a espaços públicos, maquetes que vinha construindo desde 77, os "Magic Square". Reata, assim, com um sonho antigo (Projeto Cães de Caça"), o de montar grandes espaços labirínticos em áreas livres, e no Brasil.

*Minhas pesquisas estão muito mais ligadas ao Brasil, porque são trabalhos que tendem ao coletivo, mais que ao individual. A função de minhas maquetes, anteriormente, era a de uma participação coletiva planejada. Hoje, elas já nascem como se fossem uma obra pública. Isto tem mais a ver com a realidade brasileira, do que a própria arquitetura.*²

Trabalha, nesses dois anos, nas maquetes de labirintos que deveriam integrar o projeto de Rui Ohtake para o Parque Ecológico do Tietê, em S. Paulo. Retomando os "Magic Square", planeja instalar painéis de cinco metros de altura, utilizando apenas cores primárias e branco, na determinação de "lugares privilegiados", propostos como "corredores de cor". Espaço aberto para intervenções e experiências sensoriais, eles compõem-se de placas moventes, lugares para música, piscina, enfim, as experi

(1) cf. entrevista a Gardênia Garcia, in *Arte Hoje*, ano 2. nº 16, out. 78.
 (2) cf. entrevista de HO ao *Jornal do Brasil*, 8/3/78.

ências do caminhar dos projetos anteriores¹. O uso público sem pre foi a aspiração de Oiticica desde a concepção dos "Penetráveis" dispor estruturas como âmbitos de participação generalizada, realizando os projetos pela utilização do público, que intervêm acidentalmente. Oiticica busca nesses projetos realizar os espaços totais que perseguia há muitos anos, pelos quais a arte finalmente volta à vida. É a mesma matriz mondriânica, com a qual Oiticica promoveu a assimilação ambiental do quadro, que sobressai nos "Magic Square". Os "quadrados" tornam-se componentes de um ambiente público (jardim, praça, playground), podendo incluir objetos, ninhos, tendas ou servir para manifestações: são recintos-experiências.

Além do projeto do Parque do Tietê, Oiticica construiu um labirinto mais especializado, numa experiência que denominou "Rijanviera" (jul-79, no Café des Arts do Hotel Méridien do Rio). Pinçada do Finnegans Wake, "Rijanviera" designa o ambiente com que Oiticica pretendeu repropor os "Penetráveis", acrescentando a eles as experiências de N.York. Como no Éden o participante é levado a um percurso psicossensorial (sensações visuais, tácteis, etc.). Nele, Oiticica visou a "trabalhar com a translucidez dos painéis", em que as cores são apenas indiciadas, "como uma imagem fílmica". No "Rijanviera", numa cabine as pessoas entram na água corrente e atravessam uma cortina de fios de náilon, cujo contacto tantaliza-as, para cair em outro espaço. A cabine é um jardim interno, rodeado por outro². Jorge

(1) cf. entrevista de HO a *Arte Hoje*, ano 2, nº 16, out. 78.

(2) cf. entrevista a Jorge Guinle Filho; comunicação de HO no MAM-SP (25/10/79) e Frederico Moraes ("Pequeno roteiro...")

Guinle Filho assim descreveu os efeitos do labirinto:

*Eu senti que eram como uma representação de você sair da praia, de pés molhados, atravessando a avenida, vendo os carros passar, para entrar depois no Méridien e apreciar uma exposição já ocorrida. Era a intromissão do tempo no seu trabalho. Uma fração de segundo materializada numa estrutura diáfana. Em vez de representar isto numa tela, ou num filme, peça ou o que quer que seja, você criou um espaço que evitasse cair nestas categorias, englobando-as todas. Da maneira mais simples, sem nenhum lado anedótico.*¹

Embora "Rijanviera" se assemelhe às experiências da **Tropicália** e do **Éden**, para Oiticica houve avanço, pois o uso de novos materiais, como o náilon, experimentados nos "Ninhos" de N.York, provocou efeitos de transparência a que Haroldo de Campos chamou "espaços atmosféricos"². O uso de materiais "que não estão impregnados de ranço artístico" vem desde a pesquisa com os "Bólides".

(1) cf. *Interview*, abr. 80, p. 84.

(2) Haroldo de Campos comparou os "Parangolês" e os "Ninhos" com o manto de plumas ("hagoromo") de uma peça-poema do teatro clássico japonês, "pelo caráter luminoso de fibras enoveladas":

"Eu me recordo que quando estive com ele em Nova York, nos anos 70, em seu apartamento, ele havia instalado uns ninhos de plástico de fios luminosos que me deixaram deslumbrado e me fizeram pensar, naquela altura, que esses ninhos tinham um caráter quase de nós espaciais, onde a pessoa se integrava, se embrulhava, assumia uma condição quase que entre fetal e aérea, uma espécie de placenta luminosa e sem gravidade, uma gravidez sem gravidade que ele abria para o voo espacial". (cf. entrevista à *Folha de S. Paulo*, 26/7/87, p. A-55).

"(...) justamente o problema do ninho, onde você usou determinados elementos luminosos, brancos, nos brancos mais brancos, você conseguiu assim algo de jogo do visível e não visível, constante, é uma espécie assim de ninho dentro do céu do céu" (cf. *Heliotapes*, 1, in *Flor do Mal*, nº 3, 1971, p. 12.

Nos "Ninhos", entretanto, Oiticica havia obtido efeitos surpre endentes, pela superposição de telas e fios de nailon pendentes do teto, formando teias em que as pessoas se enroscavam.

Esse negócio de transparências... Parecem até termos que já se usavam muito em terminologia da arte, mas que na realidade adquirem uma sig nificação nova. Adquirem uma carta poética, não? Adquirem um corpo poético, que a meu ver é o que o Haroldo fez nesse caso, com o negó cio de espaços atmosféricos, de chamar de céu do céu. Que lá nos ninhos, de um ninho para outro, você ia vendo a coisa como se tivesse ar entre eles. Por causa da superposição de telas de nailon culminei com essas superposi ções de telas de nailon.¹

Ainda que Oiticica só ressalte nas transparências a "car ga poética", o seu significado metafórico, e apenas indique a existência de outras implicações artísticas, pode-se flagrar ne las um problema mais complexo. Primeiramente, a reminiscência de Duchamp no "Grande Vidro": para desmontar um problema pictórico básico, a relação de forma e fundo, Duchamp projeta a perspectiva na superfície do vidro. Com isto, suprime a relação figura - fundo, enquanto produz efeito de profundidade, pois as figuras, suspensas no ar, transparentes, participam no ambiente: a "pin tura no vidro" deixa de ser pintura (Duchamp denomina o procedimento de "retard")². O "retard" é uma passagem, que se modifica

(1) cf. entrevista de HO a Ivan Cardoso.

(2) cf. Venâncio Filho, P., *Duchamp, a Beleza da Indiferença*. S.Paulo, Bra siliense, 1986 (col. Encanto Radical, 75) p. 51-2.

ca de espaço a outro, dependendo da situação (das interferências acidentais). Não é descabido pensar que as transparências de Oiticica funcionam como o "retard" duchampiano: as cortinas de nylon impedem que o participante da ação ambiental divise um além da passagem como lugar promissor de outras experiências: enovelado nos fios, ele tem na passagem a experiência por exceção; liberto da camada de fios, entra no vazio, que nada lhe dá senão o estar: fica, assim, suspenso no ar.

A experiência de caminhar, central na Tropicália e no Éden, vê-se modificada em "Rijanviera". Lá, as passagens são abertas, passando-se de lugar a outro, de sensação a outra, em transmutação contínua de imagens e sensações. Aqui, as passagens são interferências no livre caminhar, pois as transparências suspendem o participante entre experiências possíveis, que o aninham. Como em Duchamp, a profundidade não é desvendada; as transparências produzem efeito de profundidade como vivência de sensações de desprendimento.

Simultaneamente ao desenvolvimento das atividades estruturais, Oiticica faz algumas experiências com o outro lado do estrutural: manifestações ("acontecimentos poético-urbanos"¹) a que ele chama "Delírio Ambulatório". Tais performances repropõem elementos do "Parangolé Coletivo" e a antiga experiência de perambular pelas ruas e quebradas do morro. Entende que fazem

(1) cf. Moraes, Frederico, "Pequeno roteiro ..."

parte do "processo de desmitificação" de suas atividades dos anos 70. Depois de ter mitificado o Rio, a Mangueira, as vivências populares, vem a desmitificação, admitindo ambos os processos, contudo, mistificações. Essa reflexão de Oiticica é reveladora, pois perguntado sobre se vinha ao reencontro das "raízes", isto é, do samba, das vivências populares, foi incisivo:

Odeio este negócio. Pode botar aí, as raízes já foram arrancadas e queimadas há muito tempo. Tem gente com complexo de "filho pródigo volta à casa", o que é um câncer brasileiro, que, muitas vezes, atinge os artistas mais refinados. Eu, porém, estou imunizado contra este câncer. Em Nova York me perguntavam: "Não tem saudade da Mangueira? E do Rio?" Eu respondia que não posso ter saudades da Mangueira, porque sou da Mangueira. Não sentia saudades, porque comi a fruta inteira. Saudades só sente quem deu apenas uma dentada.

A desmitificação consiste, pois, em não procurar reativar experiências como se manifestaram um dia, pois o processo de significação é situado. Trata-se, apenas, de repropor ações fora das expectativas que as tornaram passagem necessária no projeto de desconstrução (da arte, do corpo). Depois do processo de desconstrução, fica a experiência concreta do encontro com as coisas, sem nenhuma busca: o "delírio ambulatório é um delírio concreto"; ele não promete nada, é pura disponibilidade criadora. A busca de uma nova disposição de signos efetiva o "mito

(1) cf. entrevista de HO ao *Jornal do Brasil*, 8/3/78.

de viver". Oiticica não redescobre as ruas, o morro, reafirma a sua experiência inicial, isento do mito e da utopia.

Eu descobri o seguinte, a relação da rua com o que eu faço, é uma coisa que eu sintetizo na idéia de "Delírio Ambulatório". O negócio assim de andar pelas ruas é uma coisa que, a meu ver, me alimenta muito e eu encontro. Na realidade, a minha volta ao Brasil foi uma espécie de encontro místico com as ruas do Rio, um encontro místico já dismitificado. Antes, nos anos 60, foi a construção da mistificação da rua, mistificação da dança, da Mangueira. Agora é um processo de dismitificação, junto com a mistificação, uma coisa já vem junto da outra. Então eu pego pedaços de asfalto da avenida Presidente Vargas, antes de taparem o buraco do metrô, todos os pedaços de asfalto que tinham sido levantados.

Quando eu apanhei esses pedaços de asfalto, me lembrei que Caetano uma vez fez uma música (disse até que pensou em mim depois que fez) que falava o negócio da "Estação Primeira de Mangueira passa em ruas largas, passa por de baixo da Avenida Presidente Vargas". Aí eu pensei: esses pedaços de asfalto, soltos, que eu peguei como fragmentos e levei para casa, agora, aquela avenida estava esburacada por baixo, e, na realidade, a Estação Primeira da Mangueira vai passar por debaixo da Avenida Presidente Vargas. Uma coisa que era virtual quando Caetano fez a música, de repente se transformou num delírio concreto.

O delírio ambulatório é um delírio concreto. Quando eu ando ou proponho que as pessoas andem dentro de um Penetrável com areia e pedrinhas estou sintetizando a minha experiência

da descoberta da rua através do andar, do espaço urbano através do detalhe do andar, do detalhe síntese do andar. Delírio ambulatório, quando não é patológico, a pessoa está com esquizofrenia, paranóia, sai andando e desaparece, anda quilômetros de uma cidade a outra, quando não é assim uma coisa patológica, é uma coisa altamente gratificante. Todos os pedaços do Rio de Janeiro têm para mim um significado concreto e vivo, um significado que gera essa coisa que eu chamo "delírio concreto": a pedra do açúcar Pérola, a antológica Central do Brasil, as ruas em volta da Central do Brasil, no Centro, os morros do Rio. São Carlos, favela da Mangueira, Juramento, esses lugares assim é que eu conheço mais de perto. Existe assim uma porção de ordem de absorção dessas coisas, como a praia também tem isso, o mar. Para mim, primeiro o Rio era um mito, eu tinha mistificado ele de tal maneira que eu tive de sair dele e passar esses anos to dos fora para descobrir que depois do processo de mistificação vem o de desmitificação. (Não confundir desmitificação com desmistificação, apesar do segundo ser parte do primeiro.) Aí eu descobri que o processo de mistificação é muito importante, mas ele tem de vir acompanhado com o de desmitificação.¹

Oiticica fez três exercícios de "delírio ambulatório". Em 1978 participou do evento "Mitos Vadios" proposto por Ivaldo Granato, num estacionamento da rua Augusta, em São Paulo, como

(1) cf. entrevista a Ivan Cardoso

uma paródia às bienais. A participação de Oiticica é assim descrita por Frederico Morais:

Oiticica trouxe para São Paulo, seus "fragmentos - tokens" (asfalto da avenida Presidente Vargas, terra do morro da Mangueira, água da praia de Ipanema, objetos de bazares da "rua Larga") e, como estímulo ao seu deambular crítico-criativo, vestiu-se com sapato prateado de salto alto, camiseta dos Rolling Stones debaixo de um blusão cor de rosa, sunga, óculos de mergulhador e peruca feminina. Foi assim, com essas roupas e tokens cariocas, que se intrometeu no evento paulista, pura vadiagem artística.¹

Em dezembro de 79, no Caju, realizou "Kleemania", comemorando o centenário de Klee. Essa experiência, também denominada "Devolver a terra à terra", caracteriza-a como um "contrabólido", uma operação poética que inverte o processo dos "Bólidos":

Para comemorar o centenário eu fiz o Contra-Bólido, que chamei assim porque é exatamente o processo oposto do Bólido. Peguei terra em Jacarepaguá, e em vez de encerrar a terra numa cuba, peguei a terra e levei lá para o Aterro de Lixo do Caju. Num lugar onde tinha um matinho rasteiro eu coloquei uma forma de 80 x 80, feita de madeira, de 10 cms de altura; e coloquei a terra dentro, fiz o molde quadrado, depois tirei a forma e ficou aquele quadrado de terra lá. Chamo essa experiência de Devolver a Terra à Terra. Foi um ato poético que

(1) cf. "Pequeno roteiro ..."

*eu chamei de Contra-Bólido, porque é exatamente o processo do Bólido às avessas. Com isso descobri também que o Bólido nunca foi o precursor desse negócio de Earth Work. Porque o Guy Brett, escritor do livro Kinetic Art, achava que eu era o precursor.*¹

O último acontecimento foi no Morro da Mangueira em janeiro de 80: "Esquentando pro Carnaval". Semelhante aos "Parangolês Coletivos" e à "Apocalipopótese", consistiu na apropriação de um determinado lugar para experiências simultâneas, transformando-o numa espécie de playground. De certa maneira, retém o "contrabólido".

Um negócio complicado de explicar. Sei que tenho de pegar uns ladrilhos. Tenho uma tábua de 60 x 60. Vou colocar uns ladrilhos nela e a área vai funcionar como área para maquete e área local. Uma coisa mini e maxi ao mesmo tempo. Quero colocar esse quadrado ladrilhado num determinado local e deixar lá por um determinado tempo. Depois transfiro para outro lugar. Em seguida trago para casa no fim do dia. Mais adiante ele vai servir para outra finalidade. Fica assim como uma espécie de espaço limitado-ilimitado. Posso de repente improvisar uma maquete em cima dele e depois retirar. Outra coisa que eu queria fazer: eu vi um cara lá, vestido com uma coisa lindíssima, que era feito uma camisa preta e transparente ao mesmo tempo, de uma fazenda, como se fosse nylon, mas que você vê o corpo todo através.

(1) cf. entrevista de HO a Jorge Guinle Filho.

Então eu queria fazer uma roupa preta assim, que não vai ser Parangolê. A meu ver tem mais que ver com Bólide. Algo que fica mexendo, e eu achei lindo porque esse cara era preto e ficava o preto sobre o preto. Quero descobrir a sensualidade alheia através da minha.¹

Finalmente, outra experiência dos últimos anos foi o "Topological Ready-Made Ladscape", também ligado aos "Bólides". A experiência nº 3, "Homenagem a Boccioni" (1978), é referida ao "Bólide-vidro 5", "Homenagem a Mondrian" (1965): uma tela metálica, com a forma de cilindro aberto, apoiada no solo, abriga uma garrafa transparente, cheia de líquido violeta; o conjunto é exposto ao sol, projetando sombras. Trata-se de articular uma estrutura precária aos efeitos momentâneos da luz solar, de modo que se obtenha "a paisagem que se quer"².

As últimas experiências de Oiticica recodificam as posições básicas dos "Projetos", "Bólides" e "Parangolês" / "Manifestações Ambientais". Não se pode prever para onde se encaminhavam; talvez sejam ensaios de fixação de processos incorporados como linguagem: tática para vãos futuros. Pois Oiticica sempre dizia estar apenas começando. A sua morte deixou suspenso a questão: depois que a arte deslizou para o além-da-arte, o que poderia sobrevir? Ainda nisso o trajeto de Oiticica é exemplar: como não se pode repetir, cabe a análise, a transformação das experiências em anamnese, perlaboração que relança os fios soltos do experimental.

(1) cf. entrevista a Jorge Guinle Filho.

(2) cf. gravação da comunicação de HO no MAM-SP, 25/10/79.

BIBLIOGRAFIA

I - TEXTOS E ENTREVISTAS DE HÉLIO OITICICA

Aspiro ao Grande Labirinto. Seleção de textos (1954-69), organizada por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

"Parangolé: da antiarte às apropriações ambientais de Oiticica". *Revista GAM*, nº 6, Rio de Janeiro, maio 1967.

"O Objeto - Instâncias do Problema do Objeto". *Revista GAM*, nº 15, Rio de Janeiro, fev. 1969. Reprod. em Peccinini, Dayse, *Objeto na Arte: Brasil anos 60*. São Paulo, FAAP, 1978.

"O sentido de vanguarda do grupo baiano". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24/11/68.

Intervenção no debate: "Apresentação da cultura/loucura brasileira" (MAM-RJ, 10/6/68), *Correio da Manhã*, 14/7/68.

"Brasil Diarréia" (1970). In Gullar, Ferreira, *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973. Reprod. em *Arte em Revista*, nº 5, São Paulo, Kairôs/CEAC, 1981.

Texto publicado em *Jovem (O Jornal)*. Rio de Janeiro, 6/3/70, reprod. em *Arte em Revista*, nº 7, São Paulo, CEAC, 1983.

"Heliotapes", nº 1, 2 e 3. Diálogos com Haroldo de Campos. Rio de Janeiro, *Flor do Mal*, nº 3, 4 e 5, 1971.

Texto publicado em *Presença*, nº 1. Rio de Janeiro, nov. 1971.

Entrevista. In Ayala, Waldir (org.), *A Criação Plástica em Questão*. Petrópolis, Vozes, 1970.

Entrevista a Luiz Antonio Pires. In *Jovem (O Jornal)*, 6/3/70.

"Experimentar o Experimental" (1972). In *Navilouca*. Rio de Janeiro, 1973. Reprod. em *Arte em Revista*, nº 5.

"Nosferato" (1972). In *Navilouca*.

- Cartas a Lygia Clark (1968). In *Lygia Clark e Hêlio Oiticica*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987.
- Cartas a Torquato Neto (1972). In Torquato Neto, *Os últimos dias de paupéria*. Org. de Ana Maria S. de Araújo Duarte e Waly Salomão, 2ª ed. São Paulo, Max Limonad, 1982.
- Catálogo da exposição na *Whitechapel Gallery*. Londres, 1969.
- "Neyrôtika" (1973). In Canongia, Ligia, *Quase Cinema (Cinema de Arte no Brasil, 1970/80)*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.
- Fragmentos sobre "Mundo-Abrigo" (1973). Publicados na *Folha de S. Paulo*, 25/1/86 ("O mundo abrigo de Hêlio Oiticica").
- Projeto: "subterranean/Tropicália". New York, *Changes*, 15/2/72.
- Cartas a Waly Salomão: 23/1/74 (in *Polem*, nº 1. Rio de Janeiro, 1974; 24/8/74 (in *Arte em Revista*, nº 5).
- Texto sobre "Objeto" (1977). In Peccinini, D., *Objeto na Arte: Brasil anos 60*.
- "Carlos Vergara". In *Carlos Vergara*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.
- Entrevista a Cleuza Maria: "Hêlio Oiticica está de volta". Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 8/3/78.
- Entrevista a Gardênia Garcia: "O Artista da Terceira Margem". *Arte Hoje*, ano 2, nº 16, Rio de Janeiro, out. 78.
- Entrevista a Ivan Cardoso (1979). *Folha de S. Paulo*, 16/11/85, p. 48 ("A arte penetrável de Hêlio Oiticica").
- Entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda/Carlos Alberto M. Pereira (1979). In *Patrulhas Ideológicas, Marc.Reg.* São Paulo, *Brasiliense*, 1980.
- Entrevista a Jorge Guinle Filho (1980). "A última entrevista de Hêlio Oiticica". *Interview*, abril 1980.

Intervenção gravada no debate "Artes plásticas dos anos 60", promovido pelo Centro de Estudos de Arte Contemporânea (CEAC) e IDART, no MAM-SP, 25/10/79.

"O q faço .ê música" (1979). Fragmentos publicados no catálogo da retrospectiva promovida pelo Projeto Hélio Oiticica e Galeria de Arte S.Paulo. São Paulo, fev.-mar. 1986.

Fragmentos sobre R. Gerchman. Catálogo da exposição de Rubens Gerchman no MAM-RJ (out. 73) e no Museu de Arte de São Paulo (mar. 74).

Texto sobre Antonio Manuel, in *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1984 (col. ABC).

Texto sobre Lygia Pape, in *Lygia Pape*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983 (col. ABC).

II - SOBRE HÉLIO OITICICA

AMARAL, Aracy, "Hélio Oiticica". *Colóquio/Artes*, Lisboa, fev. 1973. In *Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoada e o X-Burger*. São Paulo, Nobel, 1982.

BRETT, Guy, *Kinetic Art*. London, Studio Vista, 1968.

_____ "Hélio Oiticica". Catálogo da Whitechapel Gallery. Londres, 1969.

CAMPOS, Haroldo de, "O v̄o da razão sensível de Hélio Oiticica". Entrevista a Lenora de Barros. *Folha de S.Paulo*, 26/7/87, p. A-55.

COSTA, M. Ignez C. da, "O tropicalismo por trás da imagem digerida". *Jornal do Brasil*, 23/3/68.

- CANONGIA, Lígia, "Hélio Oiticica". In *Quase Cinema (Cinema de Arte no Brasil, 1970/80)*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.
- FIGUEIREDO, Luciano, "Hélio Oiticica - contra o angu-de-carço". *Folhetim (Folha de São Paulo)*, nº 364, 8/1/84.
- FUNARTE - Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Textos de Benedito Nunes, Paulo Sérgio Duarte e Glória Ferreira; Entrevistas de G. Brett (a Carlos Zílio), Haroldo de Campos (a Lenora de Barros), Ferreira Gullar (a Glória Ferreira e Luíza Interlenghi), Décio Pignatari (a Lenora de Barros), Lygia Pape (a Glória Ferreira). Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987.
- MORAIS, Frederico, "Pequeno roteiro das invenções de Hélio Oiticica". Encarte do catálogo da retrospectiva de Oiticica na Galeria S. Paulo, 1986.
-
- Artes Plásticas - A crise da hora atual*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.
- PEDROSA, Mário, "Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica" (1965). In *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. Org. A. Amaral, São Paulo, Perspectiva. 1981 (Col. Debates 170).
-
- "Os Projetos de Hélio Oiticica". Catálogo da exposição do Projeto Cães de Caça. MAM-RJ, nov. 1961.
- PIGNATARI, Décio, "Hélio Oiticica e a arte do agora". *Código 4*. Salvador, ago. 1980.
- PONTUAL, Roberto, *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- UNGER, E. Mangabeira, "Arte ou Antiarte? Manifestação Ambiental nº 1 de Hélio Oiticica". *O Globo*, 20/7/66.

TASSINARI, A., "Nós e os Pôs". *Folhetim (Folha de S. Paulo)*, nº 565, 11/12/87,

ZÍLIO, Carlos, "Da Antropofagia à Tropicália". In *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Artes Plásticas e Literatura*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

III - ARTE BRASILEIRA (1950/70)

AMARAL, Aracy (coord.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, MAM/São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

_____ *Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoadá e o X-Burger*. São Paulo, Nobel, 1983.

_____ *Arte para quê? A preocupação Social na Arte Brasileira (1930-1970)*. São Paulo, Nobel, 1984.

ARANTES, Otília B. Fiori, "Depois das Vanguardas". In *Arte em Revista*, nº 7, São Paulo, CEAC, 1983.

_____ "De Opinião 65 à XVIII Bienal". In *Novos Estudos Cebrap* nº 15. São Paulo, jul. 1986.

ARTES, ano I, nº 3, São Paulo, jan. 1966.

AYALA, Walmir (org.), *A Criação Plástica em Questão*. Petrópolis, Vozes, 1970.

BRITO, Ronaldo, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985.

_____ et alii, *O Moderno e o Contemporâneo*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980 (Cadernos de Textos 1).

CENTRO DE ESTUDOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA (CEAC), *Arte em Revis*

- ta. São Paulo, Kairós, nº 1 (79), nº 2 (79), nº 3 (80), nº 4 (80), nº 5 (81), nº 6 (81); CEAC, nº 7 (83), nº 8 (84).
- CICLO DE EXPOSIÇÕES SOBRE ARTE NO RIO-DE-JANEIRO:- *Neoconcretismo* (1959-1961), Galeria de Arte BANERJ, set. 1984; *Grupo Frente* (1954-1956)/I *Exposição Nacional de Arte Abstrata*, Hotel *Quitandinha* (1953), nov. 1984; *Opinião 65*, ago. 1985.
- CLARK, Lygia, *Lygia Clark*. Textos de F. Gullar, Mário Pedrosa e L. Clark. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978 (Col. ABC).
- DIAS, Antonio, *Antonio Dias*. Texto de Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979 (Col. ABC).
- COCCHIARALE, F. & GEIGER, Anna Bella, *Abstracionismo: Geométrico e Informal*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987.
- FAVARETTO, C.F., *Tropicália, Alegoria Alegria*. São Paulo, Kairós, 1979.
-
- "Arte Contemporânea - obra, gesto e acontecimento". In MORENO, A.R. & FAVARETTO, C.F. (org.), *Filosofia, Língua, Arte*. São Paulo, EDUC, 1985 (Cadernos PUC-SP, 21).
- GERCHMAN, Rubens, *Rubens Gerchman*. Textos de Armando Freitas Filho, Sérgio Santana, Frederico Morais e R. Gerchman. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978 (Col. ABC).
- GULLAR, Ferreira, *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro, *Civilização Brasileira*, 1965.
-
- Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, *Civilização Brasileira*, 1969.
-
- "Entrevista de Antonio Dias e Rubens Gerchman a Ferreira Gullar". *Revista Civilização Brasileira*, ano I, nº 11/12, 1966/67.
-
- Etapas da Arte Contemporânea*. S. Paulo, Nobel, 1985.

GULLAR, Ferreira (org.), *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.

MORAIS, Frederico, *Artes Plásticas - a crise da hora atual*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.

PECCININI, Daisy (coord-), *Objeto na Arte: Brasil anos 60*. São Paulo, FAAP, 1978.

PEDROSA, Mário, *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo, Perspectiva, 1975 (Col. Debates-106).

_____ *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1975 (Col. Debates-170).

REVISTA DE CULTURA VOZES - Ano 64, jan.-fev. 1970, nº 1 ("Vanguarda brasileira: caminhos & situações").

_____ - Ano 64, mar. 1970, nº 2 ("Dados para um futuro imediato").

_____ - Ano 64, ago. 1970, nº 6 ("Civilização & Cultura").

RODRIGUES, A.M., "A poesia lírica das modinhas e a solidão política". In *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26/7/80.

TATIT, Luiz, "Vocação e Perplexidade dos Cancionistas". In *Folhetim (Folha de S. Paulo)*, 20/2/83.

_____ *A Canção: eficácia e encanto*. São Paulo, Atual, 1986.

WISNIK, José Miguel, "O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez". In *Anos 70 - Música Popular*. Rio de Janeiro, Europa, 1979-80.

_____ "Onde não há pecado nem perdão". In *Almanaque*, nº 6. São Paulo, Brasiliense, 1978.

_____ "Oculto e Óbvio". Entrevista com Caetano

Veloso. Id, ib.

WISNIK, José Miguel, "Tudo está no céu e no inferno". In *Abre Alas*, nº 1. São Paulo, Ed. de Palavra, nov. 1979.

ZANINI, Walter (coord.), *História Geral da Arte no Brasil*. Vol. II. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles/Fundação Djalma Marinho, 1983.

IV - GERAL

ALBERS, J., *La interacción del color*. Trad. Maria L. Balseiro, 2ª ed. Madrid, Alianza, 1980.

ARNHEIM, R., *Arte e Percepção Visual*. Trad. Yvonne T. de Faria São Paulo, Pioneira/EDUSP, 1980.

BATTCKOCK, G. (org.), *A Nova Arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo, Perspectiva, 1975 (Col. Debates-73).

La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual. Trad. Francesc Parcerisas. Barcelona, Gustavo Gili, 1977 (col. Punto y Línea).

BENJAMIN, W., "O Surrealismo". In *Textos Escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1980 (Col. Os Pensadores).

CABANNE, Pierre, *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. Trad. bras. São Paulo, Perspectiva, 1987 (Col. Debates-200).

CAGE, John, *De segunda a um ano*. Trad. bras. São Paulo, HUCITEC, 1985.

CAMPOS, Haroldo de, *A arte no Horizonte do Provável*. São Paulo, Perspectiva, 1969 (Col. Debates-16).

- CAMPOS, Haroldo de, "Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração". In *Colóquio/Letras*, nº 62, Lisboa, 1981.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974 (Col. Estudos-35).
- _____ *Proust e os Signos*. Trad. bras. Rio de Janeiro, Forense, 1987.
- _____ *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. bras. Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976.
- DEXEUS, Victoria C., *La poética de lo neutro - análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona, Anagrama, 1975.
- DORFLES, Gillo, *A Evolução das Artes*. Trad. port., Lisboa, Arcádia, s/d.
- FABRIS, Annateresa, "Notas sobre o pós-moderno". In *Arte em São Paulo*, nº 21, mar. 1984.
- _____ "O artístico e o estético". In *Arte em São Paulo*, nº 4, dez. 1981.
- FRIED, Michaël, "Trois peintres américains". In *Peindre* (Revue d'Esthétique, 1976/1). Paris, UGE 1976 (col. 10/18)
- GALARD, Jean, *Mort des Beaux-Arts*. Paris, Seuil, 1971.
- _____ *La Beauté du geste*. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1984.
- GLUSBERG, Jorge, *A arte da performance*. Trad. bras. São Paulo, Perspectiva, 1987 (Col. Debates-206).
- GREENBERG, Clement, "Depois do expressionismo abstrato". In *Ga_{vea}*, nº 3, Rio, PUC-RJ, jun. 1986.
- GOMBRICH, E.H., *L'Art et L'Illusion*. Paris, Gallimard, 1971.
- HISTÓRIA DA ARTE SALVAT, Vol. 9 e 10, 1978.
- HOCKE, G.R. *Maneirismo: o Mundo como Labirinto*. Trad. bras. São

- Paulo, *Perspectiva*, 1974 (Col. Debates-92).
- HOLS, H.H., *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1978 (Col. Punto y Línea).
- KANDINSKY, W., *Du Spirituel dans L'Art*. Paris, Denoel/Gonthier, 1969.
- KOSSOVITCH, L., *Signos e Poderes em Nietzsche*. São Paulo, Ática, 1979.
- LYOTARD, J.-F., *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1986.
 _____ *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris, Galilée, 1986.
- MALASARTES, nº 1 a 3. Rio de Janeiro, 1975-76.
- MALÉVITCH, K., *El nuevo realismo plástico*. Madrid, A. Corazon, 1975.
- MARCHAN, Simon, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, 1960-74. Madrid, A. Corazon, 1974.
- MENNA, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1977.
- MERLEAU-PONTY, M., *Textos Estéticos*. São Paulo, Abril Cultural (Col. Os Pensadores) v. XLI, 1975.
- MONDRIAN, P., *Realidad Natural y Realidad Abstracta*. Barcelona, Barral, 1973.
- OLIVA, Achille B., "A Arte e o sistema da arte". In *Malasartes*, nº 2, Rio de Janeiro, dez.-jan. 1975-76.
- PARACHUTE, *Révue d'art contemporain*, nº 39, Montréal-Québec, Canadá, jun.-jul.-aug. 1985 ("Installation").
- PAZ, Octavio, *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo, *Perspectiva*, 1977 (col. Elos-13).
 _____ *Signos em Rotação*. São Paulo, *Perspectiva*, 1972

(Col. Debates-48).

- PAZ, Octávio, *Corriente Alterna*, 4ª ed. México, Siglo XXI, 1970.
- PEREIRA, Wilcon J., *Escritema e Figuralidade*. Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1976.
- POPPER, Frank, *Art, Action et Participation - L'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris, Klincksieck, 1985.
- READ, Herbert, *História da Pintura Moderna*. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
- RESTANY, P., *Os novos realistas*. São Paulo, Perspectiva, 1979 (Col. Debates-137).
- REVISTA *Tempo Brasileiro*, "Modernidade e Pós-Modernidade", nº 84, Rio de Janeiro, 1986.
- RIEU, A.-M., "La machinerie hyperréaliste". In *Voir, entendre* (Revue d'Esthétique, 1976/4). Paris, UGE (coll. 10/18), 1976.
- SARDUY, Severo, "Estruturas Primárias". In *Escrito sobre um corpo*. São Paulo, Perspectiva, 1979 (col. Debates-122).
- TEIXEIRA COELHO, J., *Moderno Pós-Moderno*. Porto Alegre, L&PM, 1986.
- VENÂNCIO FILHO, P., *Marcel Duchamp - A Beleza da Indiferença*. São Paulo, Brasiliense, 1986 (col. Encanto Radical-75).
- WALKER, J.A., *A arte desde o Pop*. Editorial Labor do Brasil, 1977.