

O PENSAMENTO EM PROCESSO  
DA OBRA DE HÉLIO OITICICA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia, do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Orientadora: PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. Marilena Chaui

São Paulo

2004

Banca Examinadora

---

---

---

---

## Resumo

O presente trabalho discute o pensamento em processo da obra de Hélio Oiticica a partir da relação com seus escritos e com a leitura que realizou de diversos autores da história da filosofia contemporânea, entre eles Friedrich Nietzsche, Henri Bergson e Maurice Merleau-Ponty. Recorrendo aos textos em que o artista cita filósofos, a dissertação investiga alguns princípios e noções da filosofia, mesmo que dispersos, em seu trabalho. Apropriar-se com liberdade de conceitos filosóficos de acordo com seu interesse, lhe permitiu explorar o impensado, o que excede e transborda o conceito. Não tendo a pretensão de constituir um sistema, Oiticica enunciou um conjunto aberto de referências teóricas com as quais sua obra dialoga. Estas não são definitivas, pois foram sendo revistas e modificadas durante toda sua trajetória. Se Oiticica não inventa conceitos, no sentido de representações mentais de suas obras ou como manifestação abstrata e estável da essência do mundo, vale-se de noções teóricas, ou “novas ordens”, termo que prefere, como peça fundamental de seu pensamento. *Núcleo*, *Bólido*, *Parangolé*, *Ninho* estão entre essas “novas ordens”. Elas marcam sua recusa em relação às tradicionais modalidades da arte sem pretender instaurar novas categorias para a arte contemporânea.

O estudo aborda a dimensão reflexiva de sua obra e o modo como a filosofia, enquanto interrogação constante e viva, está presente em seu trabalho recolocando questões metafísicas. Trata-se de situar algumas referências no desenrolar do seu pensamento, visando desenvolver a discussão de sua produção. Para isso, é importante a relação de Oiticica com obras de artistas modernos (Maliévitch, Mondrian e Kandinsky) e críticos como Ferreira Gullar e Mário Pedrosa.

Palavras-chaves:

Arte, Corpo, Fenomenologia, Metafísica, Representação

## Abstract

The following thesis discusses the *thinking in process* in Helio Oiticica's work taking in consideration his writings and the readings he did from several Contemporary Philosophy authors like Friedrich Nietzsche, Henri Bergson and Maurice Merleau-Ponty. Altogether with the texts in which the artist quotes these philosophers above mentioned, this dissertation attempt to research some philosophical axioms and notions, albeit dispersed, in Helio Oiticica's work. The free appropriation of philosophical concepts accordingly with his interests, allowed him to explore the unthinkable, which that exceeds and overflows the mere concept. Disregarding the intention of creating a system, Oiticica enunciated an open group of theoretical references in frank dialogism with his work. These references are not final, once they were revisioned and modified during all his trajectory. If Oiticica does not create concepts in the sense of the intellectual representations of his works or as an abstract and establish manifestation of the world essence, he does coin instead, theoretical notions or "new orders," term that he rather use, as a fundamental piece of his intellectual thinking. *Nucleo*, *Bólido*, *Parangolé* and *Nest* are works among these "new orders." All these works point out his rejection of traditional modalities of art without any pretention in restoring new categories for contemporary art.

The study approach the reflexive dimension of his work as well as the way in wich philosophy, as a permanent and vivid question, is present in his work replacing metaphysical inquiries. It is a about placing some references in the development of his thinking, forseeing a discussion concerning about his production. Therefore, it is important Helio Oiticica's relationship with modern artist works (Maliévitch, Mondrian, Kandinsky) and critics like Ferreira Gullar and Mário Pedrosa.

Keywords:

Art, Body, Phenomenology, Metaphysics, Representation

## **Agradecimentos**

A todos que colaboraram direta e indiretamente para a realização deste trabalho;

À Marilena Chauí, pela paciência e generosidade de sempre indicar novos horizontes;

À banca de exame de qualificação, Sônia Salzstein e Celso Favaretto, pela disponibilidade em dialogar e pelas valiosas críticas e contribuições;

À coordenadora do Arquivo Hélio Oiticica, Lisette Lagnado, que contribuiu desde o início com esse trabalho e aos colegas pesquisadores Alexandra Pescuma, Bruno Favaretto e Marina Freire;

À professora Carmen Aranha, que me acolheu no MAC-USP durante a graduação e orientou meus primeiros passos;

À Fernanda Prupest pela compreensão e pela presença nos melhores e piores momentos;

À minha família, Margarida, Rudy, Wanda e Apoena, que de longe acompanhou o trabalho e sempre me incentivou, mesmo na escolha dos caminhos mais tortuosos;

Aos amigos e companheiros do 80 Antigo e da Revista Número;

Aos funcionários do Departamento de Filosofia, Marie Pedroso, Maria Helena, Geni, Luciana e Verônica;

À Lilia Santiago pela gentileza em realizar a versão em inglês do resumo da dissertação e a José Eduardo Baioni, pela ajuda nos trâmites burocráticos e por ceder parte de sua biblioteca;

À FAPESP, pelo apoio e suporte desde a Iniciação Científica.

"arte e filosofia *em conjunto*, são  
justamente não fabricações  
arbitrárias no universo da cultura,  
mas contato com o Ser na medida  
em que são criações"

Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*,  
junho de 1959

# Índice

Apresentação.....	08
1. Introdução.....	10
Grupo Frente	
O debate artístico no Brasil	
O Grupo Ruptura	
Psicologia da forma ( <i>Gestalttheorie</i> ) e fenomenologia na arte concreta e neoconcreta	
Arte concreta, alguns exemplos	
2. Cor, tempo, estrutura e espaço: a crítica da representação em Hélio Oiticica.....	48
<i>Metaesquemas</i>	
Duração	
<i>Bilaterais, Relevos Espaciais e Núcleos</i>	
Metafísica	
Teoria do Não-Objeto	
3. Do <i>Bólido ao ambiental</i> .....	84
<i>Bólido, Transobjeto e Objeto</i>	
A metafísica e o <i>Parangolé</i>	
O ambiente cultural e político	
<i>Nova Objetividade, Tropicália e Éden</i>	
4. <i>Cosmococa - programa in progress</i> e cinema: a instauração do artista trágico nietzscheano.....	116
O fim da utopia	
O debate do cinema	
De volta ao Brasil	
Bibliografia.....	142

## Apresentação

Este trabalho pretende dissertar sobre o pensamento em processo da obra e dos textos de Hélio Oiticica, ou seja, investigar e analisar algumas das transformações de seu trabalho plástico e de suas idéias. Como se sabe, além de artista, Oiticica foi um crítico e pensador. Escreveu sistematicamente sobre seus contemporâneos<sup>1</sup> e se preocupou em reelaborar noções importantes para a arte, desmontando certo modo de fazê-la e de concebê-la. Longe de querer corroborar o processo de mitificação de sua figura como o grande gênio, o que ironicamente o está transformando em mais um herói nacional, é relevante salientar que a densidade de seus escritos, a amplitude de temas sobre os quais se debruçou (literatura, teatro, música, dança, performance, cinema, televisão) e sua vontade em situar suas posições dentro do desenvolvimento da história da arte o destacam na arte contemporânea.

A dissertação, que inicialmente iria apenas tratar de Hélio Oiticica, foi levemente dilatada. A introdução sobre arte concreta acabou, durante a pesquisa, se desenvolvendo mais do que o pretendido no plano inicial de trabalho. No entanto, tornou-se clara sua importância para a compreensão das transformações pela qual passaria o trabalho de Oiticica. Foi a partir dos pressupostos estabelecidos pela arte concreta, seja como desdobramento ou superação, que se deu o desenrolar de seu trabalho.

Durante a pesquisa, recorreremos aos manuscritos originais do artista, buscando não privilegiar apenas seus textos, mesmo porque, não há separação entre seu pensamento plástico-visual e teórico, assim como não há um hiato entre a sua produção intelectual e suas obras. Seu processo é inseparável da reflexão e

---

<sup>1</sup> Entre os artistas que se dedicou a escrever estão Amílcar de Castro, Antonio Manuel, Caetano Veloso, Carlos Vergara, Gilberto Gil, Jackson Ribeiro, Jards Macalé, João Gilberto, Jorge Ben, Lygia Clark, Lygia Pape, Raimundo Colares e Rubens Gerchman, apenas para citar os brasileiros.



da autocrítica. A questão sobre a precedência do discurso ou da obra é falsa, pois são simultâneos e um amplia o outro. Se o discurso é constitutivo e estruturador de sua prática, não é, nem nunca foi, pré-requisito para a experiência de seu trabalho.

Além de manuscritos de Oiticica, muitos até então inéditos e recentemente postos à disposição no *Programa Hélio Oiticica*<sup>2</sup> – sob coordenação de Lisette Lagnado, que elaborou um “Glossário do Programa Ambiental”<sup>3</sup> com verbetes dos termos usados por Oiticica – este trabalho é devedor dos diversos livros organizados por Aracy Amaral e Otilia Arantes, fontes primárias e imprescindíveis. A existência de diversos textos sobre Oiticica, em especial da pesquisa pioneira de Celso Favaretto<sup>4</sup>, que reconstrói o desenvolvimento das proposições do artista e as articulações internas de sua trajetória, nos permitiram arriscar leituras mais específicas sobre a presença dispersa de princípios e noções da filosofia em seu trabalho.

Mesmo sabendo que a obra de Oiticica está impregnada de suas leituras e de seus escritos, e vice-versa, em alguns momentos, tentamos fazer o percurso contrário ao sugerido pelo artista. Ler o trabalho a contrapelo das idéias do autor significa menos abandonar a premissa da relação da obra com o texto do que investigar o quanto o trabalho deixou de cumprir suas próprias promessas, devido às circunstâncias históricas que escapam a decisões subjetivas.

---

<sup>2</sup> Oiticica, H. *Programa H.O.* in: ENCICLOPÉDIA de Artes Visuais Itaú Cultural. *Programa Hélio Oiticica*. São Paulo, Itaú Cultural, 2001. Sempre que nos referirmos ao *Programa H.O.* estamos remetendo aos documentos disponíveis em: <<http://www.itaucultural.org.br>>

<sup>3</sup> Lagnado, Zizette. *Hélio Oiticica: mapa do programa ambiental*. Tese de doutorado. São Paulo. FFLCH-USP, 2003.

<sup>4</sup> Favaretto, Celso F. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, Edusp/ FAPESP, 2000. [1992]

# 1. Introdução

## Grupo Frente

Em 1955, Mário Pedrosa, em texto de apresentação do catálogo da 2ª Exposição do Grupo Frente, no Museu e Arte Moderna do Rio de Janeiro, fez uma defesa pública da mostra e lançou uma frase visionária: “esta exposição vingará: será um marco no processo de conquista da opinião culta pela arte atual”<sup>5</sup>. Entre outros, participaram do Grupo Frente, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weissmann e o professor Ivan Serpa. Embora não houvesse uma unidade estilística entre os integrantes, predominava a abstração geométrica e uma recusa da pintura nacionalista praticada pelos modernistas brasileiros desde os anos de 1920.

Alguns artistas do Grupo Frente, junto com o Grupo Ruptura<sup>6</sup>, – que em 1952 realizou exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ocasião do lançamento do seu manifesto, do qual trataremos adiante – consolidaram<sup>7</sup> um debate no interior das tendências abstracionistas no Brasil. No final de 1956 e início de 1957, no MAM-SP e depois no Ministério de Educação e Cultura, no Rio

---

<sup>5</sup> Pedrosa, Mário. *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Org. de Otília Arantes. Edusp, São Paulo, 1998. p. 251.

<sup>6</sup> O Grupo foi o iniciador da arte concreta em São Paulo. Dele participaram Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto e Anatol Wladyslaw. Todos assinaram o manifesto Ruptura em 1952, a eles se juntou, mais tarde, Maurício Nogueira Lima. No mesmo ano, foi lançado o primeiro número da revista *Noígrandes*, de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. Os três poetas concretos integraram em seguida o grupo concreto paulista.

<sup>7</sup> Segundo a historiadora e crítica Aracy Amaral, desde os anos de 1920 podemos encontrar a abstração geométrica na arte brasileira, principalmente em decorações de interiores, como vitrais e cenografias. Cf. Amaral, Aracy, “Surgimento da Abstração Geométrica no Brasil!”, in: *Arte Construtiva no Brasil*. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo, DBA/ Melhoramentos, 1998. Além disso, o III Salão de Maio, organizado por Flávio de Carvalho, em 1939, teve a participação de vários artistas estrangeiros abstratos e abstratos geométricos.

de Janeiro, ocorreu a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, que reuniu artistas dos dois Grupos. Waldemar Cordeiro, o líder dos artistas concretos de São Paulo, combatendo bravamente a pintura individualista e com resquícios, primitivos, expressionistas ou surrealistas, buscava “remontar às origens da linguagem objetiva e universal da forma”<sup>8</sup>. Desde a primeira exposição que contou com artistas dos dois estados, passou a se distinguir o trabalho dos paulistas, que segundo Pedrosa seriam “mais teóricos”, dos cariocas, que para Cordeiro sofriam da falta de um “rigor estrutural” e “rigor cromático”. Segundo o líder do concretismo paulista, “a problemática surrada do neo-plasticismo, reduzida a um esquema primário e ortodoxo de figura-e fundo, [...] serve de apoio e cabide ao lirismo expressivo, que se dilui, sem meta precisa, nos meandros do labirinto da arte abstrata.”<sup>9</sup> Mario Pedrosa já havia feito diagnóstico parecido meses antes: “Em face deles [paulistas], os pintores do Rio são quase românticos. O tratamento das cores num grupo como noutro, por exemplo, é diferente. Os paulistas, apesar de uma ou outra escapadela, aqui e ali, onde se notam deslizes sensuais ou expressivos em matéria de cor (num Fiaminghi, mesmo num Cordeiro) nos apresentam um vocabulário cromático elementar”.<sup>10</sup>

Embora nos anos de 1950 a prática sistemática da linguagem geométrica nas artes visuais seja concomitante no Rio de Janeiro e em São Paulo o ambiente cultural carioca era mais disperso: do Grupo Frente, também participaram a pintora primitiva Elisa Martins da Silveira e Carlos Val<sup>11</sup>, revelação do curso de

---

<sup>8</sup> Cordeiro, Waldemar. “Teoria e prática do Concretismo Carioca”. A.D. – Arquitetura e Decoração, 22, (março- abril de 1957) in: Amaral, Aracy (coord.). *Projeto Construtivo na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro/ São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977. p. 134-135.

<sup>9</sup> *Idem. Ibidem.*

<sup>10</sup> Pedrosa, Mario. “Paulistas e Cariocas”. *Jornal do Brasil*, 19/02/1957. in: *Acadêmicos e Modernos. Op. cit.* pp. 253-256.

<sup>11</sup> Segundo Ferreira Gullar: “A presença desses dois artistas não contrariava a posição teórica do grupo, sempre interessado nas manifestações estéticas pura como a pintura primitiva, a arte dos loucos e das crianças”. Gullar, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro, Revan, 1999. p. 233. A presença desses artistas na origem do

arte infantil de Serpa. Se o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi criado em 1948, em São Paulo, além de o MAM inaugurar no mesmo ano, foi aberta ao público, em 1951, a 1ª Bienal Internacional de São Paulo, primeiro passo para a inserção do Brasil no circuito internacional de exposições. Em sua primeira edição, *Unidade Tripartida* do escultor suíço Max Bill, uma escultura de metal em que realiza um desenvolvimento geométrico da fita de Moebius<sup>12</sup>, recebeu o polêmico 1º prêmio, o que teve importância decisiva no desenvolvimento da arte concreta<sup>13</sup> entre nós.

As idéias de Bill tiveram grande repercussão no país. O ambiente já havia sido preparado pelo argentino Romero Brest, quando realizou conferências em São Paulo e Rio de Janeiro e falou sobre concretismo em 1948. O MASP, já em 1950, havia abrigado uma mostra de Max Bill. No mesmo ano, o escultor suíço publicou em Buenos Aires o texto "O pensamento matemático na arte de nosso tempo", em que entre outros conceitos, esclarece que "por pensamento matemático na arte não se deve entender medidas e cálculos aplicados à arte."<sup>14</sup> Bill faz ainda críticas à tentativa de resolver os problemas sociais e políticos com

---

grupo concreto carioca serviu posteriormente de argumento para reforçar a acusação de que os pintores de São Paulo eram dogmáticos.

<sup>12</sup> Mais tarde, Lygia Clark irá desenvolver uma série de trabalhos a partir do mesmo princípio, entre eles: *Caminhando*, *Trepantes* e *Obra mole*.

<sup>13</sup> O termo "arte concreta", embora não tenha tido como propósito iniciar um movimento estético, foi cunhado por Theo Van Doesburg, que criou grupo e revista homônimos em Paris, em 1930, e se refere a uma arte que se desprendeu totalmente da imitação da natureza. Como não de trata mais de uma abstração de elementos naturais, mas de elementos concretos como linha, cor e superfície, não há porque chamá-la de abstrata. Em 1948, em Milão, foi fundado por Munari, Dorflès, D'orazio e Fontana o Movimento de Arte Concreta, MAC, que realizou em 1953, no MAM-SP, exposição coletiva. Em 1950, em Buenos Aires, ocorreu a *Exposición de Arte Concreto*, com obras de Alfredo Hlito, Enio Iommi e Tomás Maldonado. Em 1950, o crítico Romero Brest realizou novamente conferências em São Paulo, no MASP. Mais uma vez, em 1953, Maldonado e Brest proferiram conferência no Rio de Janeiro e em São Paulo.

<sup>14</sup> Bill, Max. "O pensamento matemático na arte de nosso tempo", *Ver y Estimar*, n. 17. maio de 1950. in: Amaral. Aracy. *op. cit.* pp. 50-54.

uma arte propagandista, que frequentemente se expressa “à maneira de Picasso, Braque”.

### **O debate artístico no Brasil**

Alguns dos artistas de maior influência e importância no país, nessa época, eram os modernistas Cândido Portinari e Di Cavalcanti. Informados por certos modelos europeus da Escola de Paris, que conheceram apenas no período de sua institucionalização, fase denominada de “retorno à ordem”, ambos permaneceram, nos anos de 1950, desenvolvendo suas pesquisas em busca da identidade nacional brasileira. Ligados ao Partido Comunista, Portinari e Di Cavalcanti produziam obras que correspondiam a amplas necessidades ideológicas. Foi também, mas não apenas, contra a arte que se manteve ligada aos esquemas de representação do modernismo no Brasil que os artistas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro tomaram posição. Além disso, o nacionalismo dos modernistas parecia já não responder aos anseios urbanos de uma sociedade que se via na eminência de integrar o hall internacional das nações desenvolvidas.

Os concretistas, inseridos numa tendência internacionalista, instauraram entre nós uma ordem plástica que parecia estar em sintonia com o fim da era Vargas, período de redemocratização e de reorganização política do país. Mário Pedrosa, escrevendo sobre o Grupo Frente situa o debate no qual se inserem os artistas concretos: “A arte para eles não é atividade de parasitas e nem está a serviço de ociosos ricos, ou de causas políticas ou do Estado paternalista.”<sup>15</sup> O que está em jogo nesse momento é livrar a arte tanto do ecletismo burguês parasita, os mecenas do modernismo paulista, quanto dos programas partidários do PCB, que a utilizavam como propaganda ideológica.

Em São Paulo, a luta é semelhante. Waldemar Cordeiro, socialista de origem italiana, ao pedir demissão do conselho do MAM-SP, em 1957, escreveu:

---

<sup>15</sup> Pedrosa, *op. cit.*, p. 248.

“O Museu de Arte Moderna de São Paulo é uma ramificação da organização cultural internacional da grande burguesia, com sede em Nova York. O seu presidente é o Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho. [...] Sendo o MAM uma organização de fundo político, com interesses estranhos ao campo específico da arte, parece até lógico que prefira entregar a direção artística a pessoas de confiança pessoal, antes aos intelectuais e artistas mais capazes.”<sup>16</sup> É importante lembrar que foi Nelson Rockefeller quem incentivou a formação do museu, doando uma série de obras que formariam o núcleo inicial do acervo, corroborando a aproximação cultural e política que os Estados Unidos adotaram em relação ao Brasil no período.

Entretanto, nos anos de 1980, Ronaldo Brito, traçando as bases do projeto construtivo, em oposição ao que disse Pedrosa nesse período e às contundentes afirmações de Cordeiro, irá analisar as limitações desse projeto. Se a arte tentou repensar sua inserção social, colocando-se como um modelo também para a construção social, a economia capitalista, mais do que absorver esses produtos, passou a dirigi-los e orientá-los. / As tendências construtivas reagiram a isso tentando integrar de diversos modos arte e sociedade; essa positividade construtiva, segundo o crítico, teria assumido um caráter quase messiânico: “traziam a nova ordem plástica adequada à nova harmonia social. Falavam para o novo mundo, para o novo homem. Não é difícil imaginá-los, enfim, como representantes estéticos da utopia capitalista, conselho cultural de um sólido e liberal governo social-democrata.”<sup>17</sup> A análise de Brito, que em geral converge com a crítica neoconcreta ao concretismo, deixa de lado fatos importantes. Cordeiro, uma ativista revolucionário, esteve ligado ao Partido Comunista Italiano

---

<sup>16</sup> Cordeiro, Waldemar. “O concretismo e o problema da organização da cultura”, março-abril, 1957. in: Belluzzo, Ana Maria. (org.) *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo, MAC-USP. 1986.

<sup>17</sup> Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 1999. p. 15. (primeira edição Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985)

e trouxe o pensamento de Antonio Gramsci ao Brasil<sup>18</sup>. Assim, a luta revolucionária para Cordeiro, bem como para Gramsci, também se dá no campo da cultura, lugar onde a ideologia se constrói e onde a hegemonia exerce seu domínio. Além disso, como vimos, o líder dos artistas concretos se opôs frontalmente à utopia capitalista de industriais como Francisco Matarazzo Sobrinho e suas articulações políticas. Sua utopia era outra, e estava ligada sim à indústria, mas utilizando as condições estruturais de produção para investir em sua função social. O projeto, a racionalidade e a produção em série da arte, dialogariam com a mecanização e o modo de produção industrial.

Os concretistas pretenderam transformar as estruturas de poder e constituir uma nova ordem social. Seu ideário é complexo, marca posição contra o provincianismo e os discursos nacionalistas – tanto comunistas da esquerda oficial, ligadas ao “partidão”, quanto varguistas, em que os temas políticos na arte se tornam propaganda ideológica – e não deixa de ter compromissos políticos. Mas estes se distanciam da aceitação da concepção social-democrata ou liberal.

Se a *Bauhaus*,<sup>19</sup> que os concretistas assumiram como referência, não chegou a apontar para uma profunda reforma social e acabou conformando-se à social-democracia alemã, caracterizando-se por uma tentativa de reforma social do capitalismo, não foi essa a ideologia original da arte concreta no Brasil. O

---

<sup>18</sup> Nunes, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao 'popcreto'*. Dissertação de mestrado apresentada ao IFCH-Unicamp. 2004.

<sup>19</sup> W.Gropis fundou a *Bauhaus*, “casa da construção”, em 1919. Em 1933 a escola foi fechada pelo Partido do Nacional Socialismo. Em Weimar, teve a colaboração dos principais artistas da Alemanha do início do século, entre eles Kandinsky, Klee, Albers e Moholy-Nagy. Para a *Bauhaus*, a tarefa social do artista era o ensino, e suas conquistas deveriam ser democratizadas pela indústria. A racionalidade deveria estar presente em todos os âmbitos sociais, desde o planejamento urbano até os móveis das casas. “O método projetual da *Bauhaus*, porém, não é um método para encontrar a forma correta, a *gute Form*: estimulante para os processos psíquicos da consciência é a forma que não se apresenta como dada, mas é captada em sua formação, isto é, no dinamismo que a produz. Tão importante quanto o problema da forma (*Gestalt*) é o da formação (*Gestaltung*).” Argan, G. C., *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. p. 272.

compromisso com a sociedade industrial de Waldemar Cordeiro, por exemplo, não se restringia somente à convicção da possibilidade de superação do subdesenvolvimento a partir de modelos das sociedades desenvolvidas. Por mais que a utopia não tenha se realizado plenamente, não se pode acusar a arte concreta de ignorar as implicações ideológicas de sua prática.

No Brasil, Mário Pedrosa, assim como Cordeiro, se opôs tanto à tutela estatal de tipo Vargas, quanto ao Realismo Socialista do PCB e às tendências tachistas predominantes internacionalmente:

“O movimento concretista foi o primeiro movimento brasileiro a apresentar resistência aos ventos internacionais então predominantes. E tanto é assim que o apego das jovens vanguardas artísticas brasileiras – vanguardas não só pela juventude como, sobretudo pelas concepções estéticas – às formações mais severas e universais da abstração geométrica, ao cabo de algum momento começou a causar irritação e impaciência em muita gente e, sobretudo, à crítica internacional, já aferrada, em sua maioria, a uma estética subjetiva romântica então reinante por toda parte sob a designação de ‘tachismo’ ou ‘informal’.”<sup>20</sup>

Assim, ao mesmo tempo em que se trata de uma resistência aos caminhos individualistas, à estética subjetiva romântica, majoritária na Europa e nos Estados Unidos, trata-se também de uma luta interna ao Brasil. Gabriela Wilder, em sua dissertação sobre Waldemar Cordeiro<sup>21</sup>, compara o grupo concreto a uma “célula revolucionária”, além disso, no período foram comuns os trocadilhos entre “PC”, Partido Comunista, e a “dissidência” “partido concreto”.

---

<sup>20</sup> Pedrosa, Mário. “Época das Bienais”. In: *Mundo, homem, arte em crise*. org. de Aracy Amaral. São Paulo, Perspectiva, 1975. p. 291.

<sup>21</sup> Wilder, Gabriela. *Waldemar Cordeiro: pintor vanguardista, difusor, crítico de arte, teórico e líder do movimento concretista nas artes plásticas em São Paulo, na década de 50*. Tese de Mestrado apresentada à ECA-USP, São Paulo, 1982.



Em 1949, no debate sobre o abstracionismo, num momento em que este está ganhando força no Brasil, Di Cavalcanti, este sim ligado ao Partido Comunista, se pronuncia:

“[...] O que acho, porém, vital é fugir do Abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos [...]”<sup>22</sup>

Alertando contra o perigo que essas referências internacionais representam, um dos ícones da pintura nacional condena a abstração antes de tudo porque ela não representa a realidade social brasileira. Afastar-se da figura é afastar-se da realidade e eximir-se do compromisso com a sociedade. De um modo geral, tanto Portinari quanto Di Cavalcanti, levando adiante o movimento de 1922 e tendo entre suas referências a arte social norte-americana, o muralismo mexicano e o realismo socialista, trabalham com o arquétipo do imaginário nacional e buscam uma síntese simbólica da brasilidade. A abstração parecia ameaçar uma tradição modernista que tentou articular o primitivismo, também valorizado pelos cubistas, e a deformação expressionista, com objetivos sociais explícitos, que as duras penas foram implementados no Brasil. Depois do Estado Novo, esse é o pensamento dominante na esquerda. O debate sobre concepções distintas da função social da arte, ocorreu num momento de politização da arte, onde não havia distinções precisas entre posições artísticas e ideológicas. O abstracionismo torna-se uma ameaça porque o debate não se dá apenas no campo estético, plástico-formal, mas também no campo da política.

---

<sup>22</sup> Di Cavalcanti, “Realismo e Abstracionismo” Boletim SATMA. Rio de Janeiro n. 23, p. 47. 1949. in: Cocchiarale, Fernando & Geiger, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro, FUNARTE/ Inap, 1987. p. 11.

# ruptura

charroux — cordeiro — de barras — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.

contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.

a história deu um salto qualitativo:

não há mais continuidade!

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de princípios velhos.
- os que criam formas novas de princípios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise

foi a renovação

hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho. nós rompemos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- todas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" dos crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . . ;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

Detalhe do Manifesto Ruptura, 1952

## O Grupo Ruptura

Apesar de Di Cavalcanti colocar lado a lado artistas como Arp e Mondrian, os concretistas fizeram questão de diferenciar a arte abstrata, com referências naturalistas, como as pesquisas sobre metamorfoses e formas biomórficas e orgânicas de Arp, das horizontais, verticais e das construções do Neoplasticismo.

O rigor estrutural que o grupo pregava é visível, por exemplo, no modo como o título do manifesto Ruptura é grafado, na organização visual das letras na página, no espaço gráfico em que a palavra se insere e nas aproximações visuais insinuadas (cf. reprodução do manifesto na página anterior). A letra “t”, ao centro, e o jogo entre os seis caracteres restantes “r”, “u”, “p” e “a”, sendo os dois últimos espelhados, são recursos também explorados pela poesia dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, que, em seguida à publicação do manifesto se juntaram ao grupo liderado por Cordeiro. Segundo Pedrosa, “os poetas concretistas aproximam-se das artes plásticas, aproximam-se da música para alcançar a nudez da percepção, a virgindade e a pureza do golpe inicial, global, perceptivo das gestalts.”<sup>23</sup> Para os poetas concretos, a estrutura é o próprio conteúdo dos poemas e o campo visual da página, tanto as palavras quanto os espaços em branco, comunicam algo. O interesse dos poetas, manifestado no “Plano-piloto para a poesia concreta”, é a “coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não verbal, com a nota de que trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens”<sup>24</sup>. Com o conceito de isomorfismo, da *Gestalt*, tentou-se reintegrar a palavra, que segundo os poetas estava deslocada e alienada dos objetos, ao que ela designa e aos seus significados.

---

<sup>23</sup> Pedrosa, Mário. “Poeta & Pintor concretista”, *Jornal do Brasil*, 16/02/1957. in: Amaral, Aracy (coord.). *Projeto Construtivo na Arte* op. cit. p. 145.

<sup>24</sup> Campos, Augusto; Pignatari, Décio; Campos Haroldo. “Plano-piloto para a poesia concreta”, in Amaral, Aracy. *op.cit.* p. 79.

Os poetas e artistas concretos, além de adotarem a mesma denominação, tiveram um intenso diálogo com referências em comum, como a *Gestalt*, e realizaram pesquisas próximas. Para os artistas do Grupo Ruptura a obra de arte não representa, não significa algo, ela é, ou seja, não apresenta uma idéia, mas é ela mesma a idéia. O manifesto, ressoando a famosa frase de Da Vinci, “a arte é uma coisa mental”, inicia com a frase:

“a arte antiga foi grande quando foi inteligente. Contudo a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.”

Segundo os artistas do Ruptura, o naturalismo científico da renascença, que deixou rastros em obras modernistas como as de Di Cavalcanti e Portinari, “esgotou a sua tarefa histórica”. No início dos anos de 1950, o Grupo, mais do que acirrar a disputa entre figuração e abstração – discussão em que os modernistas se envolveram – distinguem na arte:

“os que criam formas novas com princípios velhos [dos] que criam formas novas com princípios novos”.<sup>25</sup>

No mesmo manifesto, o grupo explicita o que entende por velho e por novo:

“é velho: todas as variedades e hibridações do naturalismo; a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo ‘errado’ das crianças, dos loucos, dos ‘primitivos’ dos expressionistas, dos surrealistas, etc...;

o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer”<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Manifesto Ruptura, in Amaral, Aracy. *op. cit.* p. 69.

<sup>26</sup> *Idem, Ibidem.*

Como se pode perceber, não se trata apenas da busca de uma arte não-metafórica e não-representativa. Há também uma oposição em relação às tendências abstratas e líricas, “o não-figurativismo hedonista”. Os concretos defendem que a arte abandone a sua tradicional ligação com o irracional e dão um passo para exigir uma organização mais rigorosa na prática artística. Em contraposição às idéias do Grupo Ruptura, é importante lembrar do interesse de Mário Pedrosa pelas manifestações artísticas das crianças, dos primitivos e dos loucos, em especial dos pacientes do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, orientados por Nise da Silveira e por Almir Mavignier, sobre quem escreveu diversos textos<sup>27</sup>.

“é o novo: [...] a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grande possibilidades de desenvolvimento prático”<sup>28</sup>

Apesar das críticas que posteriormente fazem os neoconcretos, é interessante notar a existência do par intuição, que precede a formulação do discurso, e dos princípios claros e inteligentes, ligados à função mental, ao pensamento e aos aspectos matemáticos, geométricos e conceituais. Esses princípios não devem se sobrepor à intuição, nem vice-versa. Em relação às “possibilidades de desenvolvimento prático”, trata-se, ao racionalizar a arte, de torná-la positiva e trazê-la para o interior da produção social. O que está em questão nesse momento de otimismo do pós-guerra é a construção progressiva de uma sociedade tecnológica. Afastando-se do informalismo, da inspiração romântica, e visando à transformação da sociedade, o Grupo Ruptura explicita a vontade de integrar arte, ciência e técnica. Estas “possibilidades”, defendidas no manifesto, permitem ao artista transformar-se numa espécie de pesquisador de

---

<sup>27</sup> Pedrosa, Mário. *Forma e Percepção Estética. Textos Escolhidos II*. Org. de Otilia Arantes. Edusp, São Paulo, 1996. Cf, especialmente a parte 1, “Arte e Vida”.

<sup>28</sup> Manifesto Ruptura. *op. cit.*

formas para a indústria. No Rio de Janeiro, o Grupo Frente, tendo como porta voz Mário Pedrosa, tem o mesmo discurso:

“Todos colaboram nesse dissecar da matéria, inclusive os recrutas recém-chegados ao grupo. Essas atividades aproximam assim seus membros das atividades práticas produtivas, o que amanhã poderá trazer, para os produtos industriais, sensível melhoria de qualidade. A indústria moderna precisa da imprescindível e inadiável colaboração dos artistas, sob pena de jamais elevar-se à altura das exigências culturais da sociedade a que serve.”<sup>29</sup>

Impregnado por uma ideologia funcionalista e um pragmatismo da forma há, no concretismo, uma aspiração de racionalização da produção de formas, contagiada pelo surto desenvolvimentista dos anos JK, ao qual tanto Pedrosa quanto Cordeiro não se alinharam totalmente. O otimismo, abalado pelo avanço simultâneo da técnica e da sociedade de mercado, vai aos poucos desaparecendo.

O projeto concreto derivou de um compromisso com a sociedade industrial tal como fora assumida pela Escola Superior da Forma (Hochschule für Gestaltung), em Ulm, onde Max Bill lecionava – para onde foram muitos artistas brasileiros como Geraldo de Barros, Almir Mavignier e Alexandre Wollner –, e é consciente de que o desenvolvimento econômico e industrial causou diversos males para a sociedade e que eles se manifestam também esteticamente. Cabe ao artista criar formas novas e belas para o mundo.

Embora as posições de Max Bill, principalmente em relação à matematização da arte e ao ensino, não coincidam totalmente com a de integrantes da *Bauhaus*, há um interesse em comum: a visão social da arte, a integração da arte e da cidade e o experimentalismo. O projeto concreto é também

---

<sup>29</sup> Pedrosa, *Acadêmicos e Modernos, Textos Escolhidos III*, op. cit. p. 248.

herdeiro do pensamento do *Cercle et Carré*<sup>30</sup> e do Suprematismo<sup>31</sup>. Maliévitch entende por suprematismo “a supremacia da pura sensibilidade na arte. Do ponto de vista dos suprematistas, as aparências exteriores da natureza não apresentam nenhum interesse: essencial é a sensibilidade em si mesma, independente do meio em que teve origem.”<sup>32</sup> O grupo *De Stijl*<sup>33</sup>, de Mondrian, foi também uma das principais referências da arte concreta. Para Mondrian, “o neoplasticismo, que era sua teoria da arte, representava mais que um estilo de pintura – era ao mesmo tempo uma filosofia e uma religião. Seu objetivo final era uma arte que, por ser tão harmoniosa com os princípios universais, faria com que todos os aspectos da vida se harmonizassem com esses princípios. Todos os ambientes humanos se transformariam em arte. Como disse o próprio Mondrian: ‘no futuro, a materialização concreta dos valores pictóricos suplantará a arte. Então, já não precisaremos de quadros, pois viveremos no meio da arte realizada’.”<sup>34</sup>

Não nos interessa aqui desenvolver a distinção entre as diversas posições no interior das tendências construtivas ocidentais. Num estudo que focalizará a obra de Hélio Oiticica é suficiente constatar que elas buscaram propor um outro

---

<sup>30</sup> Criada pelo escritor belga Michel Seuphor e o artista uruguaio Joaquín Torres-García, em Paris, em 1929, a associação *Cercle et Carré*, discutiu e divulgou as idéias e os trabalhos dos artistas construtivos em uma exposição realizada em 1930 e em três edições da revista *Cercle et Carré*.

<sup>31</sup> Movimento russo de arte abstrata surgido por volta de 1913 que tem como principais expoentes Kazimir Maliévitch e Vladímir Maiakovski. Em 1915, em São Petesburgo, ocorreu a mostra *A última exposição de quadros futuristas 0.10*. A obra *Quadrado Branco Sobre Fundo Branco*, de 1918, também serviu de referencia para Oiticica em diversos de seus trabalhos.

<sup>32</sup> Maliévitch, Kazimir. “Suprematismo”, 1927. in: Amaral. *op. cit.* pp. 32-34. O texto foi publicado em 1959 no *Jornal do Brasil*.

<sup>33</sup> Movimento e revista criado em 1917 na Holanda, por Van Doesburg e Mondrian, também conhecido como Neoplasticismo. Em 1928, interromperam oficialmente as publicações, embora Mondrian e Oud já tivessem abandonado o movimento. *De Stijl* surgiu, como uma vertente idealista, contra a violência irracional da guerra, defendendo que a razão é que deveria determinar as transformações da humanidade. Buscava um idioma plástico universal, a pureza, o rigor formal estruturado em verticais/horizontais na ordem harmônica do universo.

<sup>34</sup> CHIPP, H. B. (org.). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1988. p. 318.

engajamento social da arte, sem isolar a arte das realizações práticas e das aplicações cotidianas.

A aspiração universalista e a utopia moderna da razão, em que se insere a arte concreta do início dos anos 1950 no Brasil, chegam aqui num momento em que se intensifica a fusão da questão nacional no contexto internacional. É um período em que, além da compreensão da arte em relação aos novos meios de produção, está se sedimentando no Brasil uma visão geral dos problemas artísticos modernos. Ferreira Gullar, o principal teórico dos neoconcretos, publica em 1962 o texto intitulado *Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira*, em que, com certa tendência teleológica, mas fazendo as mediações históricas, situa o concretismo em relação às vanguardas do início do século XX e pontua as principais referências do movimento. Posteriormente, o mesmo autor desenvolve a pesquisa em *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Mario Pedrosa, identificando o período como a inauguração de um novo ciclo na arte, escreve entusiasmado: “desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor. Os jovens do antigo Concretismo e sobretudo do Neoconcretismo, com Lygia Clark à frente, sob muitos aspectos se antecipam ao movimento da Op e mesmo da Pop. Hélio Oiticica era o mais jovem do grupo.”<sup>35</sup> Apesar da esquemática compreensão do cubismo por parte de alguns pintores modernistas no Brasil, bem além da radical ruptura que essa vanguarda significou na Europa, o interesse dos concretistas por Mondrian, pela *Bauhaus* e pela vanguarda construtiva soviética se deu com propriedade e marcou posição em relação ao descompasso entre a realidade social brasileira dos anos de 1950 e o projeto modernista de 1922. Ao mesmo tempo em que o grupo concreto tentou romper com o passado, o nome Grupo Ruptura é indicativo disso, trata-se também de dar continuidade a pretensão de síntese entre o local e o mundial. O viés construtivo de alguns modernistas acabou preparando o terreno para o desdobramento concretista.

---

<sup>35</sup> Pedrosa, Mario. “Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica”, 1965. in: Oiticica, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Org. de Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro, Rocco, 1986. p. 9.



s u p l e m e n t o  
d o m i n i c a l

... de janeiro ... sábado ... até a um e domingo ... até a dois de março de mil novecentos e cinquenta e nove

de dezenove de março a dezoito de abril no  
museu de arte moderna

EXPERIÊNCIA

*amilcar de castro*

*claudio mello e souza*

*ferreira gullar*

*franz weissmann*

*lygia clark*

*lygia pape*

*reynaldo jardim*

*theon spanudis*

*rio, março, 1959*

NEOCONCRETA

Detalhe do Manifesto Neoconcreto, 1959

## **Psicologia da forma (*Gestalttheorie*) e fenomenologia na arte concreta e neoconcreta**

Os artistas neoconcretos, muitos deles ex-integrantes do extinto Grupo Frente, após explicitadas as diferenças em relação aos paulistas que se tornaram evidentes na ocasião da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, se reuniram na 1ª Exposição Neoconcreta, no MAM-RJ e assinaram o manifesto<sup>36</sup> publicado em 1959 no *Jornal do Brasil*, em que esclareciam a origem do nome e se situavam no debate:

“a expressão neoconcreta é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”<sup>37</sup>.

Os neoconcretos, buscando uma reinterpretação das vanguardas construtivas – que teriam sido compreendidas pelos concretistas com base em princípios teóricos contrário as obras –, associam as conquistas da ciência e da mecânica, incorporadas pelos artistas concretistas, em particular o mecanicismo da física, à tendência a racionalizar os processos e propósitos da arte. No início dos anos de 1960, Ferreira Gullar afirmou também, esse ponto nos interessa bastante, que o neoconcretismo se insere numa espécie de filosofia da arte:

---

<sup>36</sup> Além de Ferreira Gullar, que foi quem o redigiu, o Manifesto Neoconcretto contou com a assinatura de Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. Hélio Oiticica, embora tenha participado da 2ª Exposição Neoconcreta, não chegou a assiná-lo.

<sup>37</sup> Gullar, Ferreira. “Manifesto Neoconcreto”. *Jornal do Brasil*, 22/03/1959. in: Amaral. Aracy. *op. cit.* pp. 80-84.

"Trata-se, de fato, de uma atitude que se insere numa visão geral dos problemas artísticos modernos, numa espécie de filosofia da arte [...]".<sup>38</sup>

No manifesto do grupo concreto Ruptura, embora sem pretensões filosóficas, os artistas haviam declarado que a arte é "um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião"<sup>39</sup>. Frases como essas, permitiram os neoconcretos supor que a arte para eles estaria próxima da universalidade do conceito que poderia ser atingida pela razão. De fato, a pesquisa sobre formas universais e objetivas foi levada adiante pelos concretistas, mas em geral não se tratava de deduzir a arte de conceitos anteriores, sejam matemáticos, geométricos ou filosóficos, mas de tentar fugir do subjetivismo das opiniões. Max Bill já havia alertado que também não se tratava de aplicar cálculos à arte. Entretanto, o manifesto afirma que irá privilegiar a obra em relação à teoria e que valoriza mais o novo espaço de obras construtivas e a sua fecundidade, do que suas "contradições teóricas" ou "aproximações exteriores" com instrumentos científicos.

Frontalmente em oposição aos concretistas, que se interessaram pelas "possibilidades de desenvolvimento prático" da arte, o manifesto neoconcreto, reafirmou:

"a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento prático (moral, política, indústria, etc.)".<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Idem. "Arte Neoconcreta uma Contribuição Brasileira", in *Crítica de Arte*, ABCA, Rio de Janeiro, 1961. p. 53.

<sup>39</sup> "Manifesto Ruptura", 1952, in: Amaral, Aracy. *op. cit.* p. 69.

<sup>40</sup> Gullar, Ferreira. "Manifesto Neoconcreto", in: Amaral, Aracy, *op. cit.* p. 84.

Mário Pedrosa, embora tenha tomado partido pela arte concreta desde seu início contra o “informalismo” predominante no pós-guerra, acabou se afastando do grupo concreto paulista. Passou a rejeitar a colaboração de artistas com as atividades práticas produtivas da indústria moderna, que havia defendido em 1955, e a sujeição da arte à funcionalidade.

Se o neoconcretismo, tendo Gullar como seu principal teórico, pôde fazer a crítica ao objetivismo e ao racionalismo do movimento concreto no final dos anos de 1950, foi em parte devido às idéias de Pedrosa, que já em 1957 acusou Waldemar Cordeiro de ter como ideal “despojar-se, ao máximo, de toda experiência fenomenológica direta, em busca da pura intelectualidade”. Segundo Pedrosa, Cordeiro gostaria de “realizar uma pura e perfeita operação mental, como um cálculo de engenheiro”<sup>41</sup>.

Gullar acusou a teoria concretista de renegar totalmente a subjetividade, além de ignorar a história e a cultura local, para realizar “simplificações formalistas”. Entretanto, a oposição entre a arte concreta paulista e neoconcreta carioca, que os contemporâneos do movimento insistiram em demarcar claramente e que acabamos por assumir, dificulta a compreensão do projeto construtivo brasileiro e a ideologia que circulava em torno dele.<sup>42</sup> Se o projeto concreto acaba tomando um rumo reformista e adotando uma perspectiva utilitária e racionalista de adesão ao progresso positivo da civilização, servindo aos interesses de liberais esclarecidos e cosmopolitas e se, posteriormente, o neoconcretismo faz questão de afirmar sua independência em relação à política, inicialmente seus principais teóricos marcaram posição contra a direita que se vendia ao imperialismo e o nacionalismo de esquerda majoritária.

---

<sup>41</sup> Pedrosa, Mário. “Pintor & Poeta concretista”, *op. cit.*

<sup>42</sup> “Nessa direção ampla, concretismo e neoconcretismo formam sem dúvida um par, são indissociáveis como respostas de certos setores à questão do desenvolvimento social e cultural do país.” Brito, Ronaldo. *op. cit.* p. 52.

As duras críticas de Pedrosa<sup>43</sup> ao painel sobre *Tiradentes* pintado por Portinari, em que o crítico se opõe ao esvaziamento do drama heróico pela pura decoração arquitetônica, pode ser um prenúncio do debate em que iria se envolver. No mesmo ano em que publicou o texto sobre o painel de Portinari, 1949, Pedrosa concluiu a tese *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*<sup>44</sup>, umas das primeiras no mundo, em que aplicou de modo sistemático os ensinamentos da *Gestalttheorie* no campo artístico, pretendendo resolver a clássica alternativa entre subjetividade e objetividade.

Em sua tese, investiga as leis da estrutura perceptiva, como a da boa forma, e reconhece a existência de formas privilegiadas, que apenas se realizam sob condições externas favoráveis. Além disso, Pedrosa, a partir de estudos de psicólogos alemães como Koffka, Wertheimer, Köhler e o francês Guillaume, afirma que a percepção, que também é um ato de criação, “tende ao equilíbrio e à simetria”, e que esta é uma característica do mundo visual. Citando estudos de Renan, Pedrosa define o que é uma obra de arte em termos gestaltianos:

“A condição essencial das criações de arte é que devem formar um sistema vivo, no qual todas as partes são mutuamente independentes e relacionadas’ Dentro desse todo se trava, pois, permanente conflito de tensões e de formas, todas englobadamente em busca de equilíbrio, de um estado de repouso equivalente ao mesmo dinamismo sensorial livre, em luta com o material”.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Cf. Pedrosa, Mário. “O Painel de Tiradentes”, 1949. in: Arantes, Otilia. *Acadêmicos e Modernos. op cit.* pp. 173-181.

<sup>44</sup> Tese apresentada para a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, Rio de Janeiro, 1949. Publicado em Mário Pedrosa, *Textos escolhidos II.* op. cit.

<sup>45</sup> Pedrosa, Mário. “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”, in: Arantes, op. cit., p. 117. [1949]

Assim, quando não há simetria, a forma tende a se acomodar do modo mais simples possível, usando o mínimo de energia, com propensão a se tornar uma forma privilegiada. Toda forma percebida obedece aos mesmos princípios que regem a boa forma, tanto na obra de arte quanto no mundo. Pedrosa, na conclusão de seu trabalho, com incrível lucidez e já alertando sobre os perigos de interpretações equivocadas de sua tese, afirma:

“Para penetrarmos o segredo que nos conta uma estátua grega ou um afresco de Cimabue, os nossos conhecimentos práticos ou científicos podem, ao invés de nos ajudar, nos servir de obstáculo. Aquelas coisas falam por si mesmas, pois toda forma é um campo sensibilizado. Está carregada de afetividade.”<sup>46</sup>

Este estudo foi decisivo para o movimento concreto e para o rumo internacionalista que a arte no Brasil seguiu nos anos de 1950. Mas, segundo a crítica neoconcreta, de que Pedrosa também fora mentor, as lições da *Gestalt* foram tomadas de modo estrito pelo grupo paulista e aos poucos tornou-se “excessivamente racionalista”. Segundo Otilia Arantes, “embora adotando vários conceitos extraídos da fenomenologia e insistindo cada vez mais no caráter inédito das formas artísticas, Mário Pedrosa não chega entretanto a desenvolver uma crítica completa à *Gestalt* e suas referências a Merleau-Ponty são poucas, mas é por indicação sua que os neoconcretos adotam a autoridade da *Fenomenologia da Percepção* para se afastarem da *Gestalt* e marcarem sua divergência com o concretismo.”<sup>47</sup>

O manifesto neoconcreto se beneficiou até certo ponto da filosofia de Merleau-Ponty, evitando transformá-la em instrumento, para argumentar contra a arte como ilustração de uma teoria, a *Gestalt*, e contra o racionalismo na arte concreta:

---

<sup>46</sup> *Idem, ibidem*, p. 177.

<sup>47</sup> Arantes, Otilia. “Mário Pedrosa, Um Capítulo Brasileiro da Teoria da Abstração”. Prefácio de *Forma e Percepção Estética: textos escolhidos II*, op. cit. p. 30.

“Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) – e que ruem em todos os campos a começar pela biologia moderna, que supera o mecanicismo pavloviano – os concretos-racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica. Não concebemos a obra de arte nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanicismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a *Gestalt* objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M.-Ponty) que emerge pela primeira vez.”<sup>48</sup>

O manifesto de Gullar, ao combater o que considerava o uso dogmático da teoria da *Gestalt* na arte concreta, acabou desconsiderando as contribuições filosóficas dessa psicologia, tratando-a enquanto teoria aplicada à arte. Desse modo, a Psicologia da Forma, tanto para os pintores concretistas como na crítica de Gullar, foi vista como uma teoria objetivista. Por isso, o mecanicismo pavloviano, que a biologia já havia superado, o tratamento do homem enquanto máquina, que a *Gestalt* criticou, e a própria *Gestalt* foram postos lado a lado sem a preocupação de diferenciá-los.

Em 1961, num texto retrospectivo das duas exposições neoconcretas, Ferreira Gullar reafirmou sua crítica ao concretismo e desenvolveu a argumentação contra a arte concreta e sua relação com a *Gestalt*. Para isso, recorreu a argumentos de Merleau-Ponty, como já fizera no manifesto:

---

<sup>48</sup> Gullar, F. “Manifesto Neoconcreto”, in *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, op. cit.*, p. 82.

“Na realidade, [os artistas concretos] partiam de um conceito de forma – avalizado pelos psicólogos da *Gestalt* – que identificava as leis da percepção com as leis do mundo físico e que procura explicar a percepção segundo aquelas leis. A *Gestalttheorie* não distingue entre forma física e estrutura orgânica, entre forma como acontecimento exterior ao homem, sujeita às leis do campo em que ela se situa, e a forma como significação que o homem apreende. Maurice Merleau-Ponty (*La Structure du Comportement*, Presses Universitaires de France, 1953, Paris) ao fazer a crítica daquela teoria mostra claramente qual a distinção que existe entre forma física e a estrutura orgânica, entre o comportamento da forma no meio físico e o seu comportamento na percepção.”<sup>49</sup>

Neste texto, Gullar novamente opôs a argumentação de Merleau-Ponty à teoria da *Gestalt* e afirmou que essa psicologia considera a forma apenas como fenômeno físico sem significação. Como a forma significativa é a matéria bruta das artes, o conceito pseudo-gestaltiano de forma, aplicado aos problemas estéticos pela arte concreta, redundou numa estética normativa, com preceitos definidos a serem seguidos pelo artista, ou, como afirma Gullar:

“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 forma na percepção, então é possível estabelecer o privilégio de certas formas sobre outras. De um 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 uma 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’ de uma forma é encontrada ao mesmo tempo que a forma: é a expressão mesma.”<sup>50</sup>

Ferreira Gullar acaba contestando não apenas o concretismo, mas a própria teoria da *Gestalt*, transformada em doutrina sem qualidades críticas. Para

---

<sup>49</sup> *Idem*. “Arte Neoconcreta uma Contribuição Brasileira”. *op. cit.*, p. 55.

<sup>50</sup> *Idem*, *Ibidem*, p. 56.



demonstrar isso, usa a concepção merleau-pontyana de *expressão*: o artista, ao exprimir uma forma, não está traduzindo algo de um texto original, a forma exprimida não corresponde a algo que pré-existe a ela, pois não há exterioridade entre signo e significado, tampouco anterioridade de um com relação ao outro. Embora isso não tenha sido enunciado expressamente por nenhum teórico ou artista concretista, é difícil imaginar que discordassem dessa concepção de expressão. Entretanto, o problema para Waldemar Cordeiro era anterior, não se trata de concepções distintas de expressão, mas de arte. Para ele, informado pela teoria da pura visualidade de Fiedler, assim como para Herbert Head, arte é uma forma de conhecimento e de desenvolvimento da consciência. A criação e produção de formas no campo da arte se opõem completamente à arte como forma de expressão, pois a expressão carregaria resquícios hedonistas, românticos e idealistas. A oposição entre o novo e o velho, presente no manifesto Ruptura, tem como pano de fundo o antagonismo entre arte como criação e arte como expressão<sup>51</sup>.

Sem negar a *Gestalt*, “cujas descobertas sobre as leis da percepção são definitivas”<sup>52</sup>, Gullar se apropriou de argumentos de Merleau-Ponty não apenas para combater a interpretação teórica da *Gestalt* atribuída aos concretistas, mas também para recolocar o problema da significação das formas. Segundo o poeta e teórico carioca, a crítica de Merleau-Ponty a essa psicologia é importante para a arte porque:

“reabre o problema da percepção ao invés de dá-lo como esgotado e decifrado. Se os teóricos da *Gestalt* estivessem com a razão, não restaria para a arte outro caminho senão aquele adotado pelos pintores concretos: se o fenômeno da percepção está decifrado, se já sabemos *como se percebe*, não nos resta mais que ilustrar esse conhecimento.”<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Cf. Cordeiro, “Concretismo como arte de criação contraposta à arte de expressão” e Nunes, Fabrício. *op. cit.* pp. 61-62.

<sup>52</sup> Gullar. *op. cit.* p. 56.

<sup>53</sup> *Idem, Ibidem.*

Colocado dessa maneira, o problema parece simples, mas convém observarmos que a *Gestalt* não pretendeu apenas decifrar ou esgotar o fenômeno da percepção, tampouco eliminar as ambigüidades do percebido. Perceber é sempre uma relação parcial com o mundo, olhar uma figura é sempre considerá-la num todo, como bem mostrou a *Gestalt*. Nossa percepção mais elementar não é uma apreensão pura. O percebido nunca é definitivo e acabado, assim como o expresso jamais é uma expressão completa. A crítica neoconcreta teve como estratégia, a partir de Merleau-Ponty<sup>54</sup>, afirmar que a *Gestalt*, mesmo não pretendendo, reafirmou a separação homem-natureza ao valorizar a condição física da forma e, com isso, mostrar o quanto os concretos se prenderam à forma física não dando igual prioridade ao seu significado não-físico ou simbólico. No entanto, a compreensão da Psicologia da Forma, tanto por parte dos concretos quanto dos neoconcretos, foi limitada e seu uso didático.

Se a arte concreta em alguns momentos se atrelou ao objetivismo de uma apreensão pura e racional da forma, enquanto um dado geométrico e físico, se alguns artistas tentaram atingir a essência da visão a partir de um exercício formal, depurando os elementos visuais de tudo aquilo que não fosse estritamente óptico, se, tentando fugir do lirismo da abstração informal, essa arte deixou-se influenciar pelas concepções da física e da mecânica, racionalizando os propósitos estéticos, isso não foi uma aplicação de conceitos da *Gestalttheorie*. Esta psicologia, usada ora como justificativa teórica de obras que ilustram leis da percepção, ora como

---

<sup>54</sup> Em suas obras, Merleau-Ponty valeu-se da *Gestalttheorie* para combater o mecanicismo e o atomismo, que impediam a compreensão do fenômeno da percepção e as relações intrínsecas entre signo e significado, na linguagem. As noções de forma, figura-e-fundo, totalidade, corpo próprio, campo perceptivo abriram as possibilidades para o cruzamento entre uma ciência (a psicologia) e uma filosofia (a fenomenologia) bem como para uma nova compreensão da arte (particularmente a pintura e a literatura). Todavia, de suas primeiras às suas últimas obras, Merleau-Ponty criticou a *Gestalttheorie* por haver sucumbido ao fascínio da objetividade, na medida em que, pouco a pouco, com a noção de "boa forma", foi identificando forma e forma físico-geométrica. É possível observar nos textos de Ferreira Gullar o duplo lugar ocupado pela *Gestalttheorie*: de um lado, é a descoberta da forma *in fieri* (elogio da *Gestalttheorie*), de outro, é a cristalização e fixação da forma na física e na geometria (crítica à *Gestalttheorie*).

fundamento, foi simplificada, como podemos ler no texto do líder dos artistas concretos paulistas:

"o interesse pela *Gestalt* – tantas vezes mal compreendida e mal empregada – tem por base a indagação sobre a racionalidade da forma, tanto comum como artística, indistintamente, sem diferenciações idealísticas. A racionalidade da obra de arte é o fundamento de sua objetividade, e é nessa 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 uma ligação imediata com o real."<sup>55</sup>

Fica patente o equívoco no uso dessa Psicologia tanto por parte dos concretos paulistas (pois ela acabou sendo a justificativa para a busca de uma definição racional da obra de arte e como fundamento de sua objetividade) quanto pela crítica neoconcreta (que acabou considerando-a prioritariamente nesses aspectos). Em sua militância contra a concepção simbólico-expressiva na arte, Cordeiro havia sido acusado de desprezar a ligação entre a obra e seu período histórico-cultural devido à busca pelo universal. Para Gullar o real, e também a obra de arte, são projeções da cultura de seu tempo.

Pretendendo remontar às origens de uma linguagem objetiva e universal da forma, a *Gestalttheorie* foi transformada numa receita em busca da "boa forma" e criticada menos por problemas internos a ela que pelo uso que dela fizeram. Talvez por isso, Gullar, ao se servir de argumentos de Merleau-Ponty contra o cientificismo como analogia da crítica neoconcretista ao concretismo<sup>56</sup> – acabou deixando de lado o mais importante: a crítica de Merleau-Ponty à *Gestalt* é feita para salvar as contribuições dessa Psicologia e não para igualá-la ao behaviorismo. O corpo, para a *Gestalt*, não é um receptáculo que, por meio de

---

<sup>55</sup> Cordeiro, Waldemar. "Teoria e Prática do Concretismo Carioca", abril de 1957, in *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, op. cit.*, pp. 134-135.

<sup>56</sup> Cf. acima nota sobre Merleau-Ponty e a *Gestalttheorie*.

relações meramente mecânicas, transfere estímulos ao cérebro, mas é corpo próprio, que tudo apreende como significação e as coisas não são agregados de partes exteriores umas às outras causando no corpo um mosaico de sensações, mas são formas, isto é, totalidades estruturadas dotadas de sentido. A percepção e a linguagem são campos de significações. Se os concretos se aproximam do mecanicismo de Pavlov, tratando o homem como uma máquina de relações de causa e efeito, como tentou mostrar Gullar, isso não se deu graças à teoria da *Gestalt*. Tampouco fora essa a crítica de Merleau-Ponty à Psicologia da Forma.

A crítica é a de que antes de elaborar uma nova metodologia ou de retificar o ideal científico que encobriu a realidade da *forma*, a *Gestalt* apenas prolongou uma metodologia que minguava gradualmente, reanimando-a até onde foi possível.

“A Escola de Berlim [...] preferiu afirmar – por puro ato de fé – que a totalidade dos fenômenos pertencia ao universo da física, atribuindo a uma física e fisiologia mais avançadas a tarefa de fazer-nos compreender como as formas mais complexas repousam, em última análise, sobre as mais simples.”<sup>57</sup>

A Psicologia da Forma acabou preferindo analisar formas mais simples – devido à busca de fórmulas que exprimissem os fatos com o mínimo de distância – por ser possível compreendê-las em experiências de laboratório. Por isso abandonou ou ignorou as formas mais complexas, mais próximas do comportamento humano, que não estão num laboratório, mas em condições externas inconstantes. Para Merleau-Ponty, é apenas na experiência vivida que podemos nos aproximar do complexo comportamento humano. A crítica fundamental à *Gestalt* é que o mundo fenomenal acabou sendo substituído pelo objetivismo da ciência, e que o ideal cientificista impediu que a *Gestalt* elaborasse a noção de forma para além do modelo tradicional das ciências naturais.

---

<sup>57</sup> Merleau-Ponty, M. “O Metafísico no Homem”. São Paulo, Abril Cultural, p. 371.

Mas Merleau-Ponty reconheceu a importância da *Gestalt* não apenas na psicologia. Com a *Gestalt*, a sensação deixou definitivamente de ser tratada pela ciência como fenômeno muscular, nervoso e cerebral, explicado pelas leis da física mecânica, e por isso ressaltou sua contribuição filosófica, pois ela permite eliminar a oposição que estava no centro da filosofia clássica: objetivo ou subjetivo, “existência como coisa” ou “existência como consciência”. A forma ou estrutura do comportamento, a partir da *Gestalt*, pôde ser apreendida tanto pela introspecção quanto pela observação externa, neutralizando a oposição entre físico e psíquico. A forma não é uma realidade material exterior a uma realidade psíquica, mas uma solução que ultrapassa as antinomias do materialismo e do espiritualismo.

No corpo, não se distinguem o psíquico e o somático. Essa separação só se dá numa análise que visa ao corpo parte por parte. A forma, para a *Gestalttheorie*, é um conjunto de relações em que o todo é mais que a soma das partes, ou como Merleau-Ponty a define:

“um conjunto de forças em estado de equilíbrio ou de mudança constante, tal que nenhuma lei seja formulável para cada parte tomada isoladamente e que cada vetor seja determinado em grandeza e em direção por todos os outros.”<sup>58</sup>

Assim, qualquer modificação particular implicará numa redistribuição das forças em todo o sistema, pois ele é uma totalidade. Graças a essa formulação, Merleau-Ponty, empregando e ultrapassando a noção de forma da *Gestalttheorie*, pôde distinguir entre a forma física, a vital e a simbólica. Na primeira, o núcleo é a busca do equilíbrio e por isso cada mudança local exige o rearranjo do todo. Na forma vital, o núcleo da totalidade é a busca da adaptação do organismo ao seu meio, graças à percepção de virtualidades que podem ser atualizadas pelo comportamento. Finalmente, a forma simbólica, que é propriamente humana, é

---

<sup>58</sup> *Idem, Estrutura do Comportamento*. Belo Horizonte, Interlivros, 1975, p. 172.

campo das significações e se define pela relação do homem com o ausente e com o possível, por meio da linguagem e da temporalidade. A forma física é definida por lei; a vital, por uma norma; a simbólica, pela liberdade. Por isso a crítica merleau-pontyana à *Gestalttheorie* se refere à redução gradual de todas as formas à forma física, na qual, em decorrência de sua pura exterioridade, não se pode falar em expressão ou expressividade, que são próprias da forma vital e da simbólica. E as artes pertencem ao campo da forma simbólica ou da relação com o ausente e o possível. Ora, o conceito de forma, dito gestaltiano, aplicado na arte concreta, embora fosse também um conjunto de relações em que o parcial interfere no todo da composição, possuiu um caráter puramente visual e exterior.

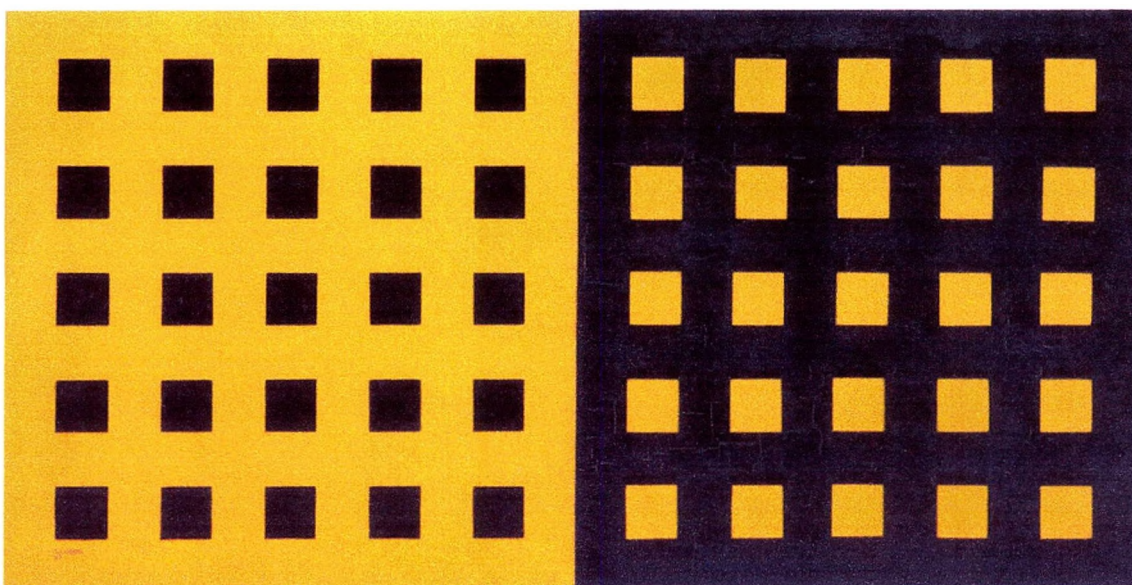
No concretismo, houve uma constante exploração da forma seriada estritamente óptica-sensorial. Jogos perceptivos, próximos de exercícios visuais, que coincidiam com algumas leis elaboradas pela *Gestalt*, como por exemplo, a lei da complementaridade e a dinâmica de figura e fundo, foram diversas vezes exploradas nas pinturas, como em *Concretion 5732*<sup>59</sup> (fig.1), de Luis Sacilotto, artista que já em 1948 substituiu a tela por suportes industrializados.

Assim, a crítica neoconcretista questionou a concepção teórica de forma dos concretos em decorrência do objetivismo adotado. Para Gullar, a obra de arte não pode ser uma ilustração de conceitos *a priori* da ciência: “a arte dita geométrica se deixaria influenciar pelas novas concepções da Física e da Mecânica, tendendo naturalmente para uma racionalização cada vez maior dos

---

<sup>59</sup> Obra de 1957, esmalte sintético s/ alumínio, 40,9 x 81,7 cm, coleção MAC-USP. “O quadro *Concretion 5732*, de Luis Sacilotto é totalmente simétrico; a linha central vertical cinde a composição em duas regiões nitidamente separadas; os planos laterais à esquerda e à direita são idênticos: a marca divisória como um espelho, duplica a imagem; o que as distingue é a inversão cromática: a cor da figura à esquerda reaparece no fundo à direita, e a cor da figura à direita, no fundo à esquerda. A composição manteve a relação entre a figura e o fundo, nos termos da *Gestalt*: são formas regulares que se projetam ao primeiro plano, ou se retraem ao segundo, de acordo com a *vontade perceptiva* do observador; um *cinetismo ótico* que relativiza as funções dos planos diminuindo a importância concedida à contraposição de uma determinada forma, convertida em figura, a um plano maior em retração, reduzido a fundo.” Fabbrini, Ricardo. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo, Atlas, 1994. p. 26.

propósitos estéticos.”<sup>60</sup> Se o concretismo partiu de um conceito de forma supostamente gestaltiano, não conseguiu se desenvolver com o mesmo espírito crítico da teoria que pretendeu herdar. Contrariamente, os artistas neoconcretos deixaram de usar a forma como estrutura seriada, algo que chegaram a fazer no período do grupo frente. O neoconcretismo tentou se colocar, assim, como uma reação a essa radicalização visual do conceito de forma como realidade exterior e racional.



Luis Sacilotto, *Concretion 5732*, 1957 (fig. 1)

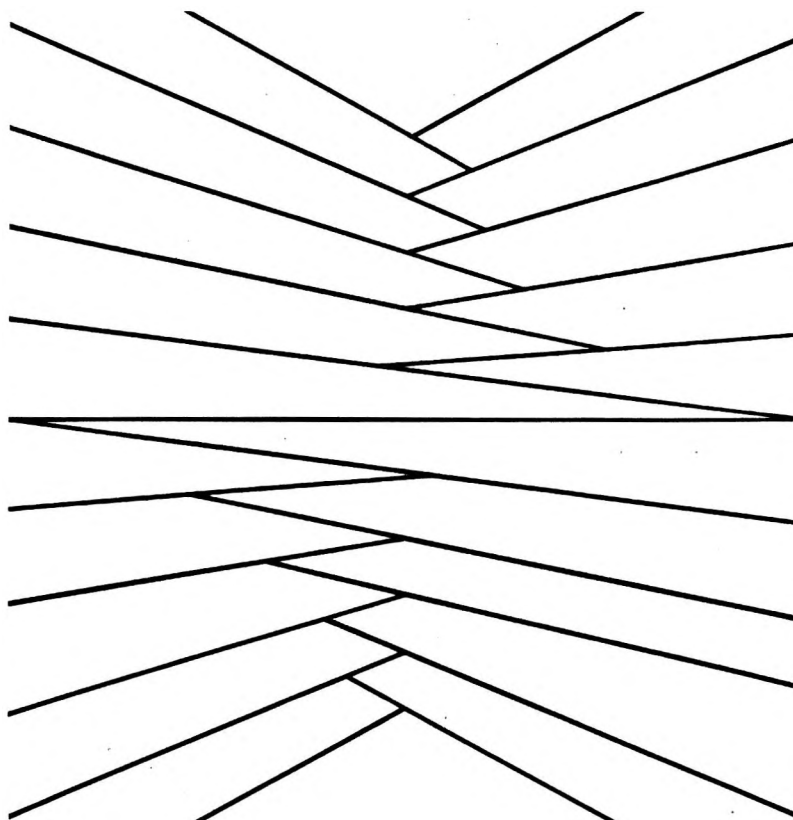
### **Arte concreta, alguns exemplos**

Tentaremos adiante demonstrar algumas contradições que surgem quando vamos ao embate com as obras e as cotejamos com o pensamento e as formulações dos artistas ou dos críticos. Apesar do modo como muitas vezes o autor compreende seu trabalho e de como enuncia suas idéias em manifestos que

---

<sup>60</sup> Gullar, F. "Arte Neoconcreta uma Contribuição Brasileira". *op. cit.*, p. 58.

assina, mostraremos que o resultado final de alguns trabalhos nem sempre se adéqua totalmente ao discurso proferido. Ou melhor, que a obra, devido ao alto grau de indeterminação que carrega, permite ser analisada de um modo distinto.



Waldemar Cordeiro, *Idéia visível*, 1956 (fig. 2)

Veamos o quadro *Idéia visível*<sup>61</sup> (fig.2), de Waldemar Cordeiro, que participou da I Exposição Nacional de Arte Concreta<sup>62</sup>. Com pouquíssimos

---

<sup>61</sup> *Idéia Visível*, 1956, 100,0 x 100,0 cm, coleção Adolpho Leirner.

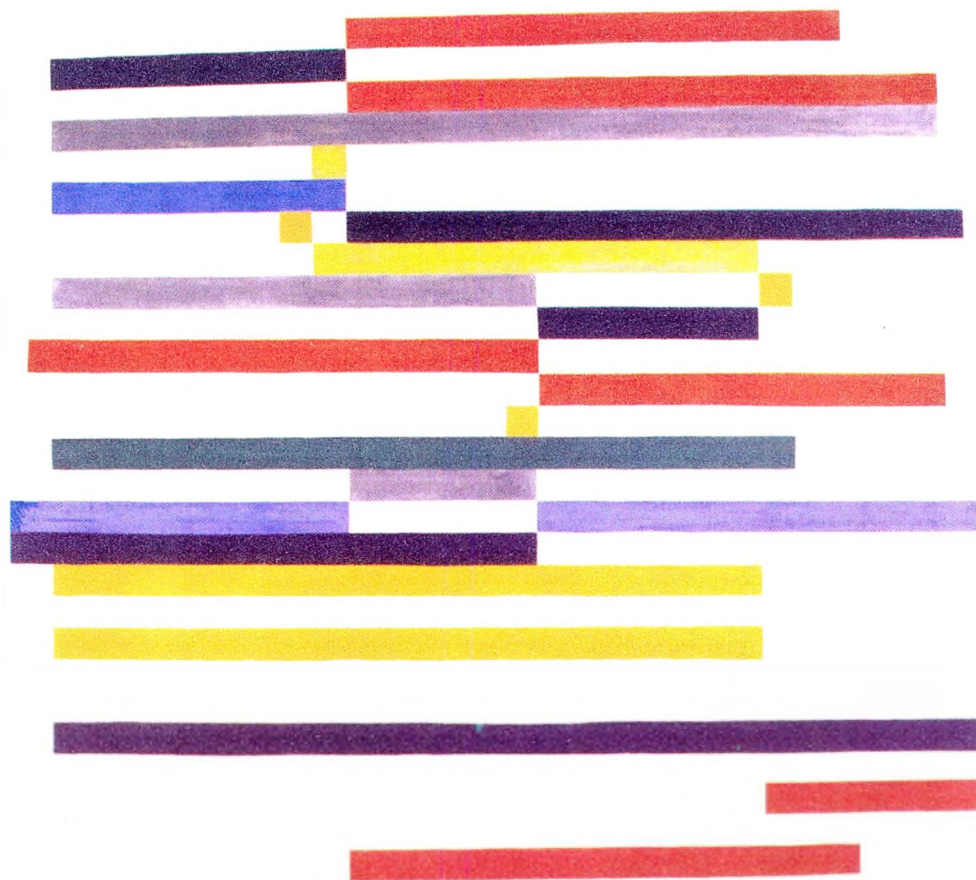
<sup>62</sup> Participaram da I Exposição Nacional de Arte Concreta os artistas: Cordeiro, Sacilotto, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Judith Lauand, Nogueira Lima, Hermelindo Fiaminghi, Féjer, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Lygia Pape, Décio Vieira e Rubem Ludolf. Entre os poetas: Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Ronaldo Azeredo e Wladimir Dias Pino.



elementos gráficos, seu ponto de partida é aparentemente o equilíbrio simétrico de um quadrado<sup>63</sup>. Com apenas linhas diagonais e negras sobre um fundo branco, sem recorrer a nenhuma cor, o artista faz uso de repetições progressivas e atinge uma pureza formal extrema. A obra se divide em duas partes, superior e inferior, com movimentos em orientações e sentidos diversos. As linhas que em seqüência convergem para a mesma direção, devido ao fator de fechamento gestaltiano, nos induzem a unir figuras, segregando superfícies e assim formando planos que se sucedem alternadamente. O observador é convidado a rever sua percepção anterior na medida em que esses planos são invertidos na outra metade do quadro. A ordem é sempre feita e desfeita de acordo com a ênfase do olhar. Explorando leis da Gestalt, como a da redundância e seqüencialidade, Cordeiro cria um sutil movimento que torna ambígua a percepção entre espaço bi e tridimensional. A contemplação da obra leva à interação do espectador insinuando uma virtualidade que apenas se interrompe quando a estabilidade do espaço bidimensional se mostra, ou melhor, quando nosso olhar, que nunca é passivo, identifica novamente que se trata de um plano. Apresentando simultaneamente uma estrutura funcional e orgânica, a obra não se reduz às formas seriais e mecânicas. A composição obedece menos a leis geométricas, pois não há uma regularidade nem um sentido único, do que leis estruturais perceptivas. O título *Idéia Visível*, que também nomeia outras pinturas suas, é sugestivo: pressupõe o campo do invisível, do não palpável, e ao mesmo tempo a evidência de estímulos ópticos, a sua materialização no espaço.

---

<sup>63</sup> Segundo Ana Maria Belluzzo: "Embora os artistas concretos fossem avessos à dimensão semântica das figuras, não há como negar que o quadrado esteve fortemente identificado com a construção humana. Ousaria afirmar que, em muitos casos, guardam a regularidade das construções platônicas [...]." in: Amaral, Aracy. (org.). *Arte Construtiva no Brasil*. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo, DBA/ Melhoramentos, 1998. p.114.



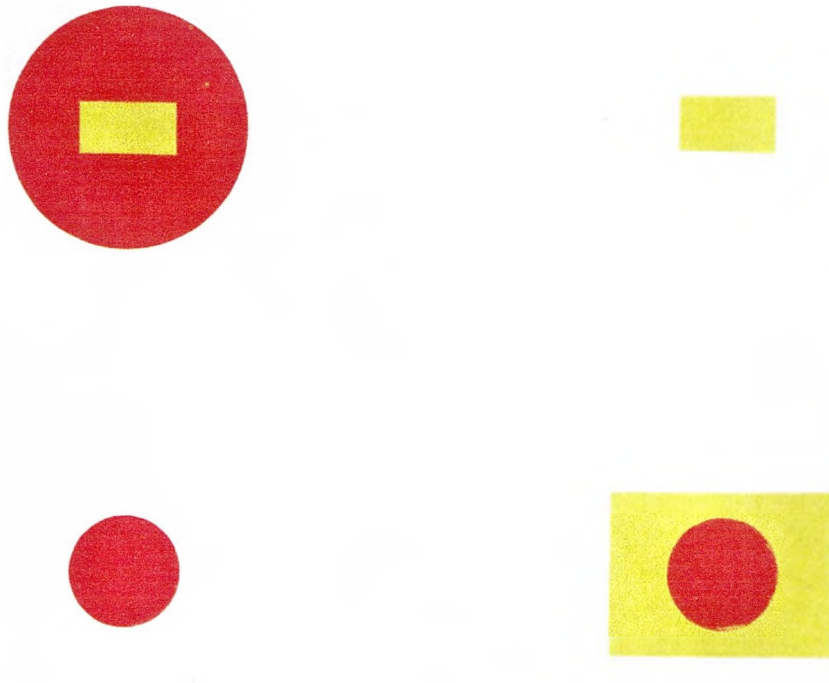
Waldemar Cordeiro, *Movimento*, 1951 (fig. 3)

A tela *Movimento*<sup>64</sup> (fig.3), também de Cordeiro, que esteve exposta na I Bienal de São Paulo, explora formas regulares e seriadas, princípios que serão marcantes no Grupo Ruptura. Entretanto, as cores em variadas faixas horizontais, além de não se submeterem à ordem rítmica da composição, não apresentam coesão. O que nos parece interessante notar é o quanto algumas obras de Cordeiro, ao contrário de seu discurso e das acusações dos neoconcretos, são expressivas e o quanto essa expressão não é apenas a tradução de uma teoria. A falta de simetria e o ritmo um pouco desajustado, em que tiras são interrompidas para se alinharem às faixas verticais, tornam a obra menos regular que composições concretistas posteriores. Pedrosa como vimos já havia percebido

<sup>64</sup> *Movimento*, 1951, têmpera s/ tela, 90,1 x 95,3 cm, coleção MAC-USP.

“uma ou outra escapadela, aqui e ali, onde se notam deslizes sensuais ou expressivos em matéria de cor”<sup>65</sup> nas obras de Cordeiro e de outros artistas concretistas.

Embora para Cordeiro o artista concretista seja como um projetista e a execução da obra um fato meramente mecânico, que poderia inclusive ser realizada por uma máquina, a extinção do trabalho de arte no ritmo da produção industrial era um ideal distante da realidade do período. Mesmo que a utopia não tenha se concretizado e apesar da dimensão programática concretista ter sido alvo de críticas sobre a impossibilidade de se enraizar na realidade brasileira, é inegável que os concretistas conseguiram, principalmente no design, revolucionar a produção das formas.



Geraldo de Barros, *Vermelho e verde em formas contrárias*, 1952 (fig.4)

<sup>65</sup> Pedrosa, Mario. “Paulistas e Cariocas”, *op.cit.*, p. 254.

Um dos primeiros artistas a freqüentar a Escola de Ulm, Geraldo de Barros, desenvolveu uma série de obras relacionadas aos princípios da *Gestalt*. *Vermelho e verde em formas contrárias*<sup>66</sup> (fig.4) remete a certas constantes que ordenam a percepção das formas. Nossos olhos oscilam entre associar as formas retangulares ou circulares e as cores. Para a *Gestalt*, as forças mais simples do processo de percepção são as de segregação e unificação. Não vemos partes separadas, nossa primeira sensação já é uma forma unificada ou uma relação da figura com o fundo. Para nosso olhar também não há cores absolutas, há sempre relações entre elas. Nessa obra, as cores complementares vermelho e verde, intensificam nossa percepção do retângulo e do círculo que se sobrepõem à sua cor complementar. As formas sobre um fundo branco tendem a não se destacar tanto.

Geraldo de Barros, que já em 1950 havia exposto um conjunto de fotografias experimentais e abstratas com forte tendência geométrica no MASP, foi o artista concreto que mais investiu no projeto de socialização da arte e colocou em evidência a aplicação de princípios construtivos na vida cotidiana. Além de realizar marcas, logotipos e cartazes, Barros trabalhou nos anos posteriores com desenho de móveis que chegaram a ser produzidos em grande escala. A Unilabor, a principal iniciativa tupiniquim de levar adiante o sonho de integração entre arte e indústria, foi uma fábrica auto-gerida por operários em cooperação com o artista. Ligada a um grupo socialista e ao frei dominicano João Batista Pereira dos Santos, mantinha uma escola de arte infantil, um grupo de teatro e um posto de saúde. Num Estado omissivo, que não oferece educação e saúde, a utopia da Escola de Ulm, onde Barros estudou, se travestiu numa versão nada laica, mas dissidente da ideologia liberal dominante. Mais do que inserir sua produção no mercado e colaborar na produção de móveis visualmente leves a partir de formas pregnantes da *Gestalt*, a Unilabor buscou formar o cidadão e investir em seu desenvolvimento cultural e profissional. A figura do artista como elaborador de

---

<sup>66</sup> *Vermelho e verde em formas contrárias*, 1952, esmalte sintético s/ kelmite, 39,5 x 56,0 cm, coleção MAC-USP.

protótipos foi posteriormente perseguida por Barros na Form-Inform (criação de marcas e logotipos) e na organização industrial Hobjeto. Se ajustando às condições sociais do período, o concretismo no Brasil, menos conformado à ideologia desenvolvimentista dominante do que se pensou, adaptou modelos europeus à realidade nacional.

Independente de suas idiossincrasias e do quanto estava impregnado pela ideologia dominante na classe média intelectualizada brasileira, o projeto construtivo se organizou com certas estratégias de modo que conseguiu se opor às correntes nacionalistas e ao mesmo tempo resistir às tendências informalistas internacionais. Longe de querermos dar conta do complexo ambiente cultural da época, interessa-nos a afirmação de que concretismo e neoconcretismo formam um par e que “são indissociáveis como respostas de certos setores à questão do desenvolvimento social e cultural do país. E não bastará nunca recalá-las sob o rótulo de ‘vanguardas aristocráticas’, nem obviamente acusá-las de alienadas politicamente”<sup>67</sup>.

\* \* \*

A questão que se coloca é o porquê dos concretos em recolher o lado mais tecnicista e cientificista da *Gestalt* e, de outro lado, o porquê dos neoconcretos em recusar as contribuições mais interessantes da *Gestalt*, ou o rompimento com a tradição racionalista da psicologia.

O projeto concretista, com seus pressupostos de racionalidade técnica e pragmatismo da forma, também atendia a expectativas de certos setores que queriam racionalizar as relações de produção no sistema capitalista. O sonho concretista, embora não tenha sucumbido à ideologia reformista de superação do

---

<sup>67</sup> Brito, *op. cit.* p. 52.

subdesenvolvimento nacional, logo se dissipou. Depois da dissidência no interior do grupo concreto de São Paulo e do surgimento do neoconcretismo, a estrutura geométrica, que como vimos nem sempre foi tão rígida, logo foi abandonada por Waldemar Cordeiro e suas pesquisas desembocam, surpreendentemente, no informe. Entretanto, se pudermos fazer uma analogia entre a estrutura da obra e a ideologia de Cordeiro, a segunda nos parece mais inflexível.

Refletindo sobre “O paradoxo concretista” – pois enquanto nos grandes centros artísticos da Europa e dos Estados Unidos se fazia algo oposto ao concretismo, – Pedrosa se pergunta: “não seria indício de um recomeço espiritual e digamos ético no Brasil? E por ser recomeço é rigoroso, ortodoxo, quase sectário?” E continua, “o fato é que a ‘gramática’ concretista já tem concorrido para melhorar a qualidade artesanal e mesmo estética de nossas artes, não somente as ditas nobres, como as industriais”<sup>68</sup>. Esta frase de Pedrosa, bem como a que proferiu em relação ao Grupo Frente, o que também serve para o Grupo Ruptura, sobre “conquista da opinião culta pela arte atual”, com a qual iniciamos o capítulo, são incrivelmente visionárias. No fim das contas, tanto a poesia quanto a música popular, com uma nova dicção, se beneficiaram em muito da experiência construtiva e da rigorosa disciplina formal concretista justamente no momento em que ela foi influente na agenda cultural brasileira, nos anos 60, na contra-cultura, na crítica da questão política do país. Assim também podemos identificar, e Pedrosa já nos anos de 1950 o fizera, a sensível melhora na produção do desenho gráfico, com os vazios, a pureza e a limpeza das linhas. A pretensão de racionalidade acabaria tento historicamente um efeito crítico justamente por se aplicar ao contexto periférico de um país subdesenvolvido.

O ceticismo neoconcreto perante a racionalidade da forma, rompendo com o cientificismo tecnológico e a ideologia impregnada nele, o que não é pouco, não pôde perceber as contribuições filosóficas da *Gestalt*. Entretanto, o neoconcretismo, a despeito da sua impossibilidade de agir sobre situações que escapam de seu programa, recolocou a questão metafísica na arte. Tentaremos

---

<sup>68</sup> Pedrosa, Mário. “O Paradoxo Concretista”, *Mundo, homem, arte em crise. op. cit.*, p. 26

adiante, levando em conta as circunstâncias históricas, compreender alguns desdobramentos dela na obra de Oiticica.

em "perisar" dentro da forma, é isto também um "renascer". A forma é uma, síntese de uma idéia, mas num sentido mais alto é intricada; a intricação lhe dá o sômo vital e a torna impercível. É importante notar a relação de forma como Merleau-Ponty o concebe e da forma uma obra de arte; é, em outro plano, a mesma coisa? "Que finalmente a forma não possa ser definida em termos de realidade, senão em termos de conhecimento, não como uma coisa domida físico, senão como um conjunto percebido, Kohler o reconhece implicitamente quando escreve que a ordem em uma forma "reposa (iii) sobre isto: que cada acontecimento local, poderia dizer-se, 'conhece dinamicamente' os outros". (Estrutura do Comportamento - trad. espanhola - p. 204)



## 2. Cor, tempo, estrutura e espaço: a crítica da representação em Hélio Oiticica

### *Metaesquemas*

Na produção de Oiticica anterior ao período neoconcreto encontram-se os estudos iniciais realizados no Grupo Frente e os *Metaesquemas*, executados em sua maioria entre 1957 e 1958, que investigam relações entre cor, estrutura e plano. Esses pequenos guaches sobre papel, são da fase em que os aspectos visuais prevalecem em seu trabalho. Trata-se de uma pesquisa que dialoga com a de seus colegas concretistas, principalmente em relação ao estudo do espaço pictórico, a forte presença de linhas verticais e horizontais e planos de cor com referência explícita a Mondrian.

Essas obras foram posteriormente desprezadas por Oiticica. No catálogo da exposição *Metaesquemas* realizada em 1972, na Galeria Ralph Camargo, Oiticica escreveu que sua produção anterior a 1959 não deveria ser levada a sério. Segundo o autor, essas obras estariam ainda muito ligadas a um exame minucioso do espaço.

“não há porque levar a sério minha produção pré-59  
METAESQUEMAS: obsessiva dissecação do espaço  
espaço sem tempo: frestas no plano mudo  
mondrianestrutura infinitésima”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Oiticica, H., Catálogo da exposição *Hélio Oiticica*. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris; Witte de With, Center for contemporary art, Rotterdam; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Walk Art Center, Minneapolis; Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1992-1997, p. 27. Daqui em diante apenas denominada de Catálogo.

Oiticica, em sintonia com o discurso neoconcreto, embora não tenha assinado, em 1959, o Manifesto Neoconcreto e nem participado da I Exposição Neoconcreta, no MAM-RJ, também acusou os concretistas seguidores de Mondrian de dogmáticos e racionalistas, afirmou que a ambição de universalidade do pintor holandês foi “estereotipada”, e que a falta de espontaneidade e de força criadora foi o maior problema da arte derivada do neoplasticismo. Mas Oiticica percebeu a importância das obras desse período no desenvolvimento posterior de seu trabalho e identificou esse momento como uma passagem:

“metaesquemas abertos às estruturas abertas: nos quadro-planos branco com branco ou cor com mesma cor que se seguem e mais adiante nas invenções (quadrados de uma só cor) de 59, cheguei à pintura quando para mim a representação se havia secado nesses metaesquemas e logo a pintura também chegava ao seu fim: descoberta do fim da pintura no quadrado de cor: invenções porque comportam total carga-pintura: porque prevêm possibilidades para além da pintura [...]

paradoxo: nos limites do fim da representação a exaltação do visual torna-se bagaço do visual e sugere incursão sensória”<sup>2</sup>

Os *Metaesquemas* apresentam um moderado uso de cores, muitos exploram apenas uma cor, aspecto que será desenvolvido justamente nos *Monocromáticos*. Em diversos textos e entrevistas, Oiticica descreveu sua trajetória de rompimento com o espaço pictórico e com o fim da representação. Celso Favaretto, evidenciando a continuidade e coerência das proposições de Oiticica, analisou esse momento: “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.”<sup>3</sup> O quadro-pintura, que nesse momento vai se esgotando para Oiticica, adquire

---

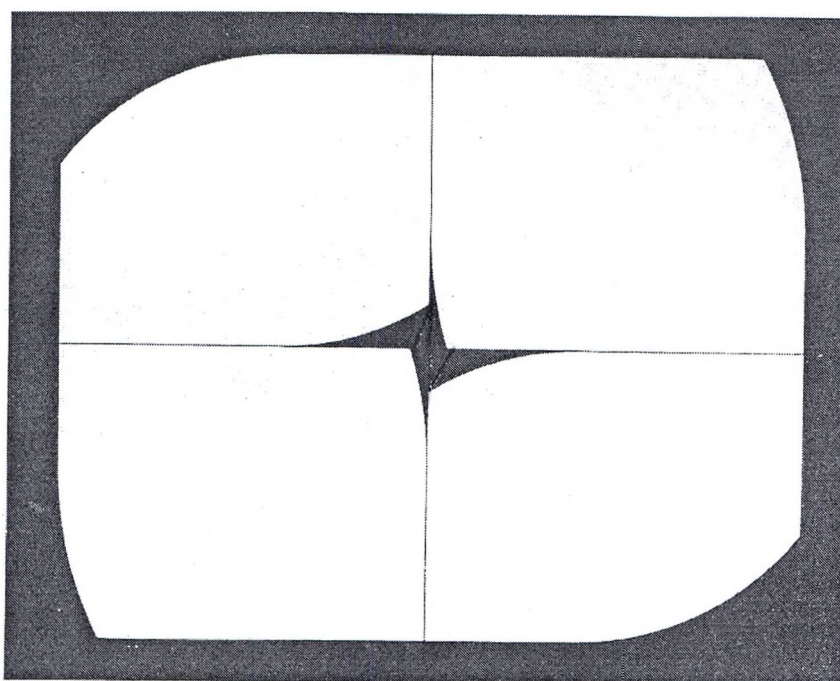
<sup>2</sup> *Idem. Ibidem.*

<sup>3</sup> Favaretto, Celso. *op. cit.* p. 56.

uma dimensão espacial. O salto para o espaço tridimensional é também um modo de dar continuidade à pintura e não uma tentativa de enterrá-la. Segundo Oiticica, essas obras já sugeririam sua posterior “incursão sensória”, embora não seja possível perceber diferenças de tal ordem entre os *Metaesquemas* e as pesquisas de seus contemporâneos concretistas.

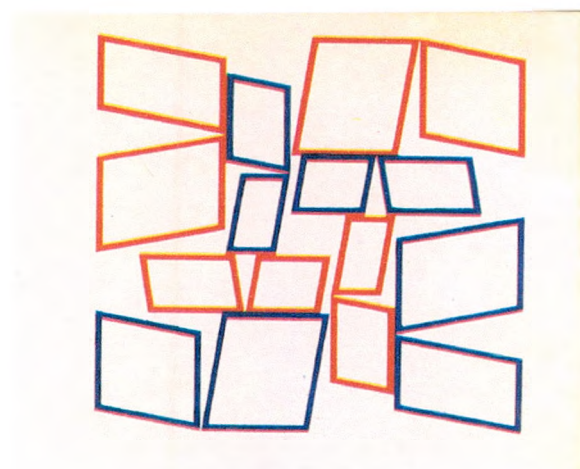
Além das referências aos trabalhos de Malévitch, em especial ao branco sobre branco, e Mondrian, os *Metaesquemas* de Oiticica, tanto os que saturam planos de cor quanto os que apresentam formas vazadas, trazem uma ambigüidade visual que remete aos princípios gestaltianos, principalmente em relação aos jogos entre figura e fundo. É relevante notar também a reflexão de Oiticica sobre o problema da forma e sobre a *Gestalt*, presente em textos que encontramos em seu arquivo (cf. imagem do manuscrito no início do capítulo). Oiticica chega a citar o primeiro livro de Merleau-Ponty, *A Estrutura do Comportamento*, inclusive com anotações do número da página, justamente com uma referência em que Koeher reconhece que a forma não pode ser definida apenas em termos físicos, o que indica que seu interesse pelas questões teóricas e pelo debate entre fenomenologia e *Gestalttheorie* ultrapassa conversas informais.

Alguns de seus *Metaesquemas* dialogam com obras do mesmo período de artistas como Hércules Barsotti, paulistano que, embora não realize posteriormente trabalhos em três dimensões como Aluísio Carvão, Lygia Clark e Oiticica, se aproxima de Ferreira Gullar e do neoconcretismo, borrando as fronteiras dessa esquemática oposição entre São Paulo e Rio de Janeiro. Em *Metaesquema* 12, de 1957, (fig. 5) o contraste entre o preto e o branco e uma elaborada organização geométrica criam ilusões de afastamento e aproximação do plano da pintura, como se partes dela estivessem suavemente envergadas. São dessa época os trabalhos em que Barsotti pinta vãos e intervalos negros nas bordas da superfície, como se fossem sombras de um quadro vazio, que criam espaços e virtualidades semelhantes.



*Metaesquema 12, 1957 (fig. 5)*

Em *Metaesquema*, 1958, (fig. 6) quadriláteros de cores puras sobre um fundo branco se organizam e definem direções do olhar e associações entre as formas com o azul e o vermelho. O olhar agrupa os elementos pictóricos ora por qualidades cromáticas ora pelas dimensões e posições dos polígonos de quatro lados. Apesar de a estrutura da composição se movimentar e quebrar a rigidez das coordenadas verticais e horizontais, ela apresenta uma simetria. Para cada forma vazada em azul há outra em vermelho semelhante, na mesma posição ou espelhada. As relações entre as formas, sempre agrupadas em pares, também são as mesmas. Triângulos abertos entre os quadriláteros são insinuados e nossa visão tende a fechá-los e completá-los.



*Metaesquema*, 1958 (fig. 6)

Em 1968, Oiticica fez uma anotação no verso do metaesquema, *Seco 27* (fig. 7), de 1957:

“Considero esse trabalho importante hoje, e para mim, na época, foi desconcertante pelo sentido de ‘diluição estrutural’ além do espaço meramente 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 prenuncia diretamente o aparecimento dos *Bilaterais*, *Núcleos* e *Penetráveis*.”<sup>4</sup>



*Metaesquema Seco 27* (fig. 7)

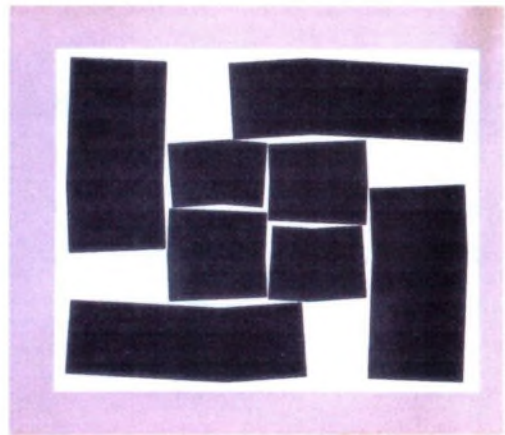
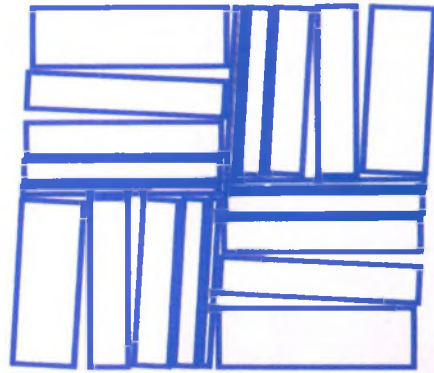
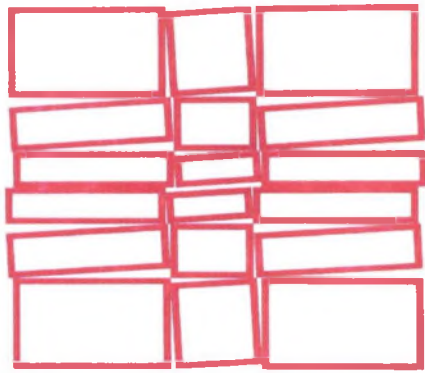
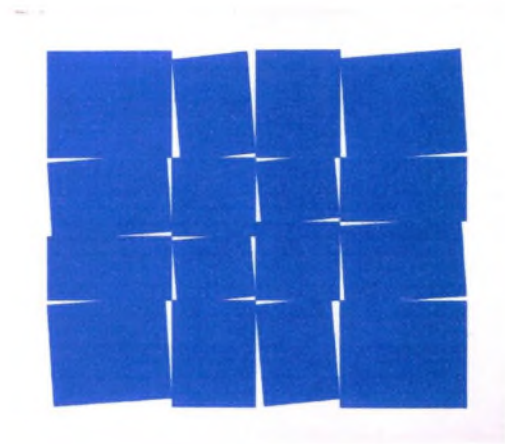
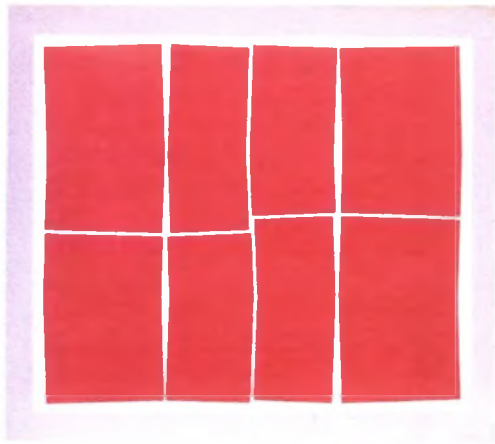
<sup>4</sup> Catálogo da exposição *Hélio Oiticica. op.cit.* p.30.

Comparando esse trabalho com os outros do período, de fato é bastante singular a diluição estrutural para a qual este guache sobre cartão aponta. Entretanto, por mais coerente que o desenvolvimento do trabalho de Oiticica possa ser e mesmo levando em conta que cada proposição sua possa já conter em germe a possibilidade de desdobramento futuro, num encadeamento linear e incrivelmente sólido, afirmar que o *Metaesquema* é um prenúncio dos trabalhos que se seguiram tem validade num olhar retrospectivo, ou seja, olhando de frente para traz.

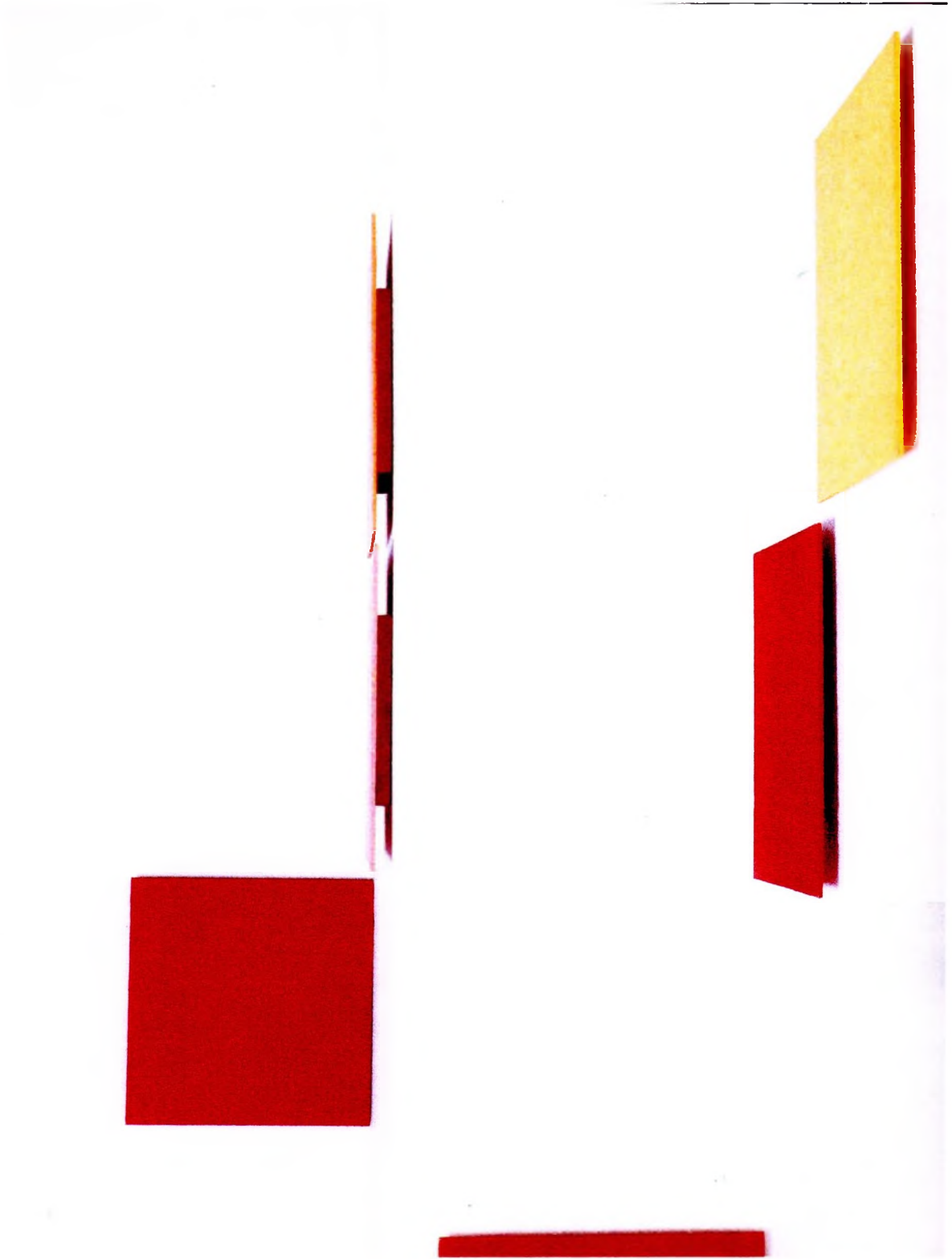
Seria possível afirmar que o *Metaesquema* “prenuncia diretamente o aparecimento dos *Bilaterais*, *Núcleos* e *Penetráveis*”, prevendo o que ainda não aconteceu, se o abandono do plano em direção ao espaço tridimensional, algo que ocorrerá na obra de Oiticica cerca de dois anos depois, fosse uma finalidade, uma meta e um objetivo que desde o princípio guiou seu trabalho, o que não parece correto. A disposição para experimentar e o risco de se buscar o novo prevaleceram durante todo seu percurso, o que não se opõe à idéia de que cada trabalho supõe o anterior e propulsiona o próximo<sup>5</sup>. Cada invenção apresenta infinitas possibilidades de desenvolvimento posterior e não apenas uma. Entretanto, foi esse o modo como o autor, embora realize uma radical e ampla crítica à representação, representou, para si mesmo, o seu desenvolvimento e o fluxo de constituição dos trabalhos que sucederam ao *Metaesquema*. Trata-se de uma construção de sua própria posteridade, da qual Oiticica mesmo se encarregou, que demonstra uma visão geral da coerência de sua trajetória e um alto grau de consciência e lucidez sobre ela.

---

<sup>5</sup> Cf. Favaretto, op. cit.



*Metaesquemas*, 1958 (fig. 8, 9, 10, 11, 12, 13)





## Duração

Embora não seja um caminho traçado anteriormente ao desenvolvimento do trabalho, o percurso de Hélio Oiticica parte do plano, tradicional suporte da pintura, se desloca da parede e caminha para o espaço. Os *Monocromáticos, Bilaterais, Núcleos e Relevos Espaciais* (fig. 14- 17) se desenvolvem nesse percurso. No desenrolar desse processo, a estrutura, antes no limite do estático, passa a girar, adquirindo assim, uma dimensão temporal. Desde então, a duração se infiltra na obra. No texto *Cor, Tempo e Estrutura*<sup>6</sup> Oiticica reflete sobre as quatro dimensões que fundidas compreendem “um só fenômeno”, são elas: cor, tempo, estrutura e espaço. A essas acrescenta ainda “a dimensão infinita”, fundamental para a significação da obra e responsável pela fusão de todos os elementos. A “dimensão infinita” não significa que a obra pode ser dividida infinitamente até sumir no infinito, mas, ao contrário, essa noção “nasce da unidade da obra e de sua significação”. A “dimensão infinita” traz consigo a fecundidade, princípio de seu devir e de seu porvir. Ela é a reposição de uma unidade global e estrutural que, avessa à determinação, permite múltiplas e inacabadas estruturas. Nesse texto de 1960, Oiticica disserta brevemente sobre cada elemento, ou dimensão (os termos aparecem como sinônimos), lembrando que não existe mera justaposição entre eles, mas uma fusão orgânica.

Oiticica se opõe à pintura de representação e formula uma radical crítica à tela como janela e espaço fictício para “representação do espaço real”. Essa crítica se propõe ir além do feito da arte moderna do início do século XX que rompeu com a pintura como representação, enquanto imagem figurada e reprodução do mundo. A experiência de Oiticica tende a realizar no espaço e no tempo o que era possibilidade e potência em algumas obras modernas como a de Mondrian.

Sem qualquer pretensão filosófica ou aspiração em realizar sínteses ou conciliar pensamentos de filósofos distintos, Oiticica também se refere à crítica da

---

<sup>6</sup> Oiticica, *AGL, op. cit.*, p. 44-49.

representação realizada por Bergson e por Merleau-Ponty. Para isso, tem como pressuposto a noção de tempo vivido. Já em 1959, num texto em forma de diário<sup>7</sup>, Oiticica citara rapidamente Bergson e a noção de duração, que mais tarde seria retomada.

“O espaço existe nele mesmo, o artista temporaliza esse espaço nele mesmo e o resultado será espaço-temporal. O problema pois é o tempo e não o espaço, dependendo um do outro. Se fosse o espaço chegaríamos, novamente, ao material, racionalizado. A noção de espaço é racional por excelência, provém da inteligência e não da intuição (Bergson).”<sup>8</sup>

O tempo se configura para Oiticica como elemento ativo, virtual, enquanto duração, e não simplesmente como tempo mecânico ou tempo eterno da obra de arte tradicional. O tempo da arte concreta ao qual Oiticica também se opõe, é objetivo e mensurável por uma máquina, é concebido numericamente, como uma variável matemática, por relações de adição. Assim como na ciência moderna, o tempo na arte foi submetido ao espaço, ou seja, o tempo foi espacializado, compreendido quantitativamente como uma extensão descontínua e atual. Nessa concepção, o tempo, assim como uma linha reta, pode ser dividido infinitamente, tudo se passa como se não houvesse sucessão.

O tempo bergsoniano de que Oiticica se apropria é o tempo da duração, é um tempo vivido e, por isso, indissociável do movimento de engendramento

---

<sup>7</sup> “Esse diário é, pra mim, desenvolvimento de pensamentos que me afligem noite e dia, mais ou menos imediatos e gerais. Não sei se há continuidade de um dia para o outro ou se há fragmentação de assuntos e idéias, o que sei é que é vivo, documento vivo do que quero fazer e do que penso. Para mim anotações e não formulações de idéias são mais importantes. São, pelo menos, menos ‘racionais’ e mais espirituais, cheias de fogo em tensão. Detesto formulações e dogmas. Chega de intelecto. [...]” 22 de fevereiro de 1961. Oiticica, *AGL, op. cit.* p. 30.

<sup>8</sup> *Idem, Ibidem*, p. 16.

contínuo de momentos. O tempo é compreendido como um fluxo e não como uma série de instantes descontínuos que se repetiriam idênticos a si mesmos. Um momento, na medida em que passa, contém em si parte do momento que o precedeu. Na duração há um constante processo de mudança, esse processo dura e se alonga infinitamente. O tempo, compreendido qualitativamente, não pode ser dividido do mesmo modo que o espaço. A duração não pode ser medida numericamente, ela é imensurável, é passagem contínua, é sucessão de momentos, sendo que o mais relevante para a sua compreensão não é o estado seguinte após a mudança, mas o próprio fluxo da mudança. A sucessão restabelece a possibilidade de duração e de movimento do tempo. É comum, segundo Bergson, elaborarmos uma representação intelectual do movimento, esquecendo sua própria mobilidade.

“Consideremos, por exemplo, [...] o movimento no espaço. Posso, ao longo de todo este movimento, representar-me paradas possíveis: é o que chamo de posições do móvel ou de pontos pelos quais o móvel passa. Mas com estas posições, mesmo em número infinito, não fariam o movimento. Elas não são partes do movimento; são aspectos dele; são apenas, poderíamos dizer, suposições de paradas. Jamais o móvel está realmente em qualquer um dos pontos; quando muito poderíamos dizer que ele passa por eles. Mas a passagem, que é movimento, não tem nada em comum com a parada, que é imobilidade. Um movimento não poderia sobrepor-se a uma imobilidade, pois então coincidiria com ela, o que seria contraditório.”<sup>9</sup>

Para Bergson, esses pontos no espaço, representações racionais por nós projetadas, não fazem parte do movimento, que não se dá por pontos, mas de uma linha contínua. No entanto, não podemos pensar que a continuidade da duração anule a diferença entre estados sucessivos. Na duração há um

---

<sup>9</sup> Bergson, Henri. “Introdução à Metafísica”, São Paulo, Abril Cultural, 1974, p.32.

movimento de diferenciação constante que é sempre um jorro de novidade, criação contínua.

Por isso o problema para Oiticica, neste momento, será justamente a atividade do tempo, apesar de suas obras caminharem da tela para o espaço e o ambiente. A criação se dá no tempo, na duração, e não no espaço, que é homogêneo, quantitativo, descontínuo e objetivo, noção “racional por excelência”, conforme escreve se referindo ao filósofo.

O termo intuição para Bergson supera o seu sentido ordinário, enquanto capacidade de pressentir algo. Além de a intuição ser uma apreensão direta, imediata, a maneira mais alta do conhecimento, é uma noção que nos coloca na mobilidade criadora, nos transporta para o interior de um objeto, nos faz coincidir com o que ele tem de inexprimível, enfim, nos permite atingir o absoluto. A intuição é o oposto da análise, que sempre reduz o objeto a elementos já conhecidos, a pontos de vista exteriores. A análise, sendo uma tradução, uma representação do objeto por diversos ângulos, é uma noção racional. No entanto, a intuição aproximada pelo filósofo do termo *simpatia*, mesmo em seu sentido etimológico *sin* (união, síntese) *pathos* (paixão, emoção), uma união afetiva, não é um sentimento ou uma inspiração, mas um método rigoroso e elaborado, envolvendo uma precisão tão grande quanto à precisão científica – o termo grego corresponde ao latino *conexio*, o que está ligado ao conectado a outros numa unidade múltipla e interna. É coexistência.

Entretanto, Oiticica não compreende intuição do mesmo modo que Bergson a expõe, mesmo se levarmos em conta que sua obra solicita uma união afetiva, um conhecimento vivido de dentro, sem mediações, sem representações, pedindo o envolvimento e a participação do sujeito para se realizar. Oiticica se aproxima de um sentido menos voluntário de intuição, como se ela fosse uma propulsão de um estado para outro, por isso se refere ao uso do termo intuição tal como Paul Klee a formulou:

“O elemento condutor e criador do artista é a intuição, e, como disse certa vez Klee, ‘em última análise a obra de arte é intuição, e a intuição não poderá ser superada’.”<sup>10</sup>

Quando Oiticica escreveu, em 1959, que o espaço é uma categoria racional afirmava, como Bergson, que em oposição à mobilidade da duração o espaço é objetivo e estático. Em 1960, em plena fase neoconcretista, revendo sua posição, Oiticica acaba reconhecendo o dinamismo do espaço e percebendo que nele se insinua o conceito de tempo. Em *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade* escreve sobre “a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo”<sup>11</sup>. Nos *Bilaterais*, *Relevos Espaciais* e nos *Núcleos*, também denominados de “pintura no espaço”<sup>12</sup>, que são pinturas de tamanho suficiente para envolver o corpo do sujeito, é que essa descoberta se manifesta.

---

<sup>10</sup> Oiticica, *AGL, op.cit.*, p. 49.

<sup>11</sup> *Idem, Ibidem*, p. 50.

<sup>12</sup> *Idem, Ibidem*. p. 49.

### ***Bilaterais, Relevos Espaciais e Núcleos***

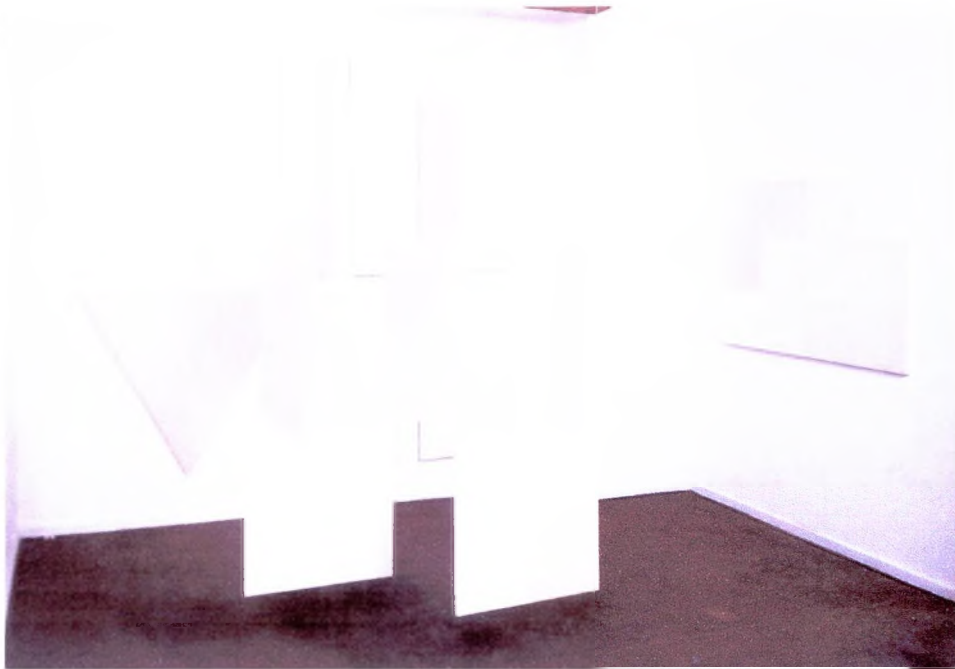
Os *Bilaterais* e os *Relevos Espaciais* (fig. 15- 17) são literalmente pinturas e estruturas suspensas no espaço real por fios presos ao teto. Oiticica faz referência direta aos *Casulos* de Lygia Clark, do qual suas peças se aproximam. “Como o contra-relevo de canto de Tatlin, os *Casulos* são construções suspensas à parede nascidas das contorções das formas que criam um *environment*. O *Casulo* é um ‘plano estufado’, uma ambiência, um recorte de um habitat tecido pelas evoluções de um plano básico que avança até o exterior, embora se mantenha preso à parede”.<sup>13</sup> Dessas obras de Lygia surgirão as estruturas manipuláveis de alumínio com dobradiças, os famosos *Bichos*. Oiticica, desenvolvendo um caminho paralelo ao da colega e fazendo relações entre suas pesquisas e as Lygia, abandona o plano, quebra o quadrado e retângulo dos *Bilaterais*, que após se transformarem em formas próximas de cruces, octetos e tês se dobram nos *Relevos Espaciais* e se abrem em fendas. O espaço, em ambos os trabalhos, torna-se ativo e a cor em uma ou diversas superfícies, desperta o espectador. Este aos poucos vai sendo englobado nas estruturas de cor.

Os *Relevos Espaciais* investigam o espaço interior e virtual que se abre para a experiência estética do espectador. Essa espécie de dobradura gigante, de onde brotam espaços vazios preenchidos pela cor das placas de madeira, são construções em que o espaço é dinâmico. Segundo Favaretto, “o dinamismo espacial não provém da intervenção do espectador, mas da relação luz/ espaço interior/ espaço exterior”<sup>14</sup>. Será apenas nos *Núcleos* e *Penetráveis* que o espectador terá uma participação mais efetiva, em que poderá ter uma vivência corporal da pulsação da cor.

---

<sup>13</sup> Fabbrini, Ricardo. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo, Atlas, 1994. p.57.

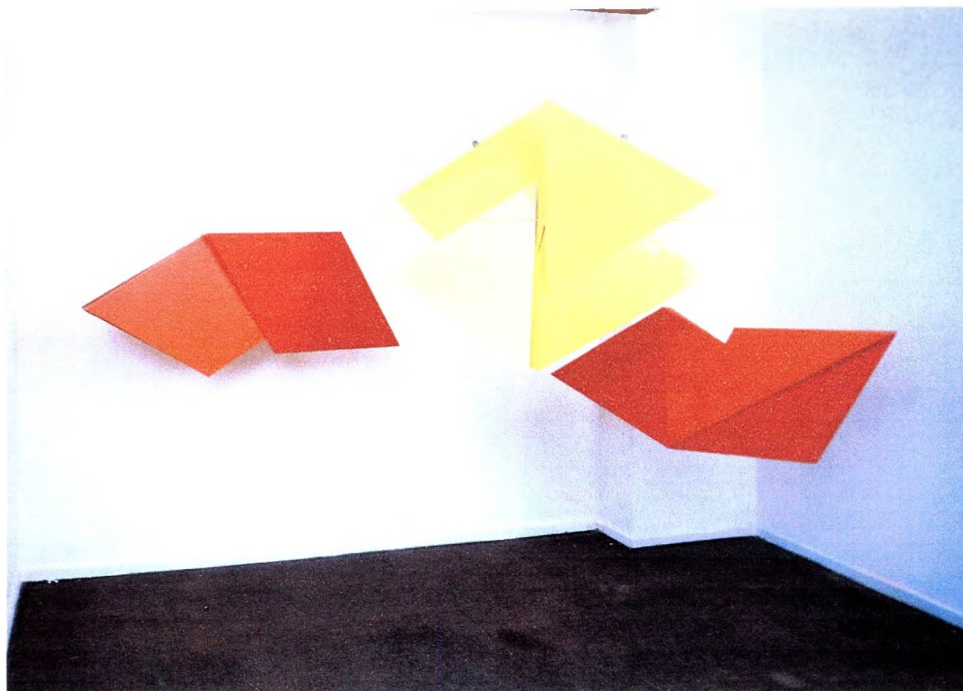
<sup>14</sup> Favaretto, op. cit. p. 61.



*Bilateral Equali, Não-Objeto*, 1960 (fig. 15)



*Bilaterais*, 1959 (fig. 16)



*Relevos Espaciais*, 1959 (fig. 17)

Citando Gullar, Oiticica condena a concepção de espaço concretista, que não passa de uma idéia ou inteligência de espaço, e propõe que a cor, livre da figuração, seja espacializada. A intenção dele é a de se livrar da idealidade da tela e construir, no espaço real, o que era promessa virtual das vanguardas construtivas. Ele reflete sobre seu trabalho e compreende suas experiências em relação à história da arte como parte de um “novo construtivismo”, termo sugerido por Mário Pedrosa, e escreve: “Creio ser esta uma denominação mais ideal e importante para a consideração dos problemas universais que desembocam aqui através dos múltiplos e sucessivos desenvolvimentos da arte contemporânea”<sup>15</sup>. Retomando formulações de outros artistas, Oiticica esclarece o que compreende

---

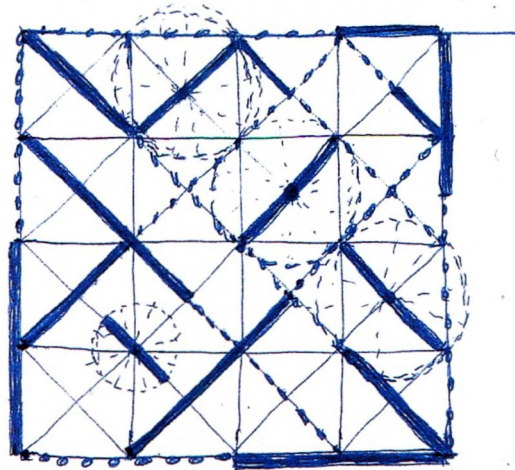
<sup>15</sup> Oiticica, *AGL*, *op.cit.* , pp.54-55.





Hélio Oiticica em Núcleo 6, 1960-1963 (fig. 18)

*Estudo para núcleos com placas rodantes  
e cordões no sentido ortogonal e  
diagonal.*



Estudo para Núcleo, 1961 (fig. 19)

por construtivismo quando disserta sobre Tatlin, Lissistky, Mondrian, Kandinsky, Maliévitch, entre outros, e considera Arp, Schwiters, Wols o “construtor do indeterminado” e Pollock, o “construtor da hiperação”, como construtores, ou seja, aqueles que operam segundo uma “vontade de ordem construtiva” e que não se restringem a “simples considerações formais”. Mas se a *Action Painting* teve, num determinado momento, que lidar com a impossibilidade de um acontecimento ser pendurado em uma parede, de uma ação ser transformada em quadro e absorver o espaço exterior para dentro da pintura, Oiticica trilhará o caminho inverso. Seu ponto de partida é a pintura sobre um plano, e ela será levada aos poucos para fora de si, tentará ir além do espaço pictórico para adquirir uma dimensão temporal.

A crítica de Oiticica à representação, ao compreender o tempo na gênese da obra e, dando mobilidade ao espaço, leva às últimas conseqüências as pesquisas de Mondrian e as arquiteturas suprematistas. Ele radicaliza o dinamismo e a expansão do espaço que as verticais e horizontais das telas do pintor sugeriam. Pevsner e Gabo embora tivessem, segundo Oiticica, revelado uma estrutura não-objetiva, apenas compreenderam o tempo como uma abstração, retirando dele a duração, justamente o que mais interessa. Além de citar, nesse período, as formulações de Herbert Head, que propôs o termo “apresentação” em vez de “representação”, Oiticica tenta dar um fim na representação com a construção do “momento vivido”, do “estar aqui”.

“Na arte não representativa, não objetiva, é o tempo o principal fator. Até Mondrian a pintura era representativa, e é só com ele, e também com Maliévich e os russos de vanguarda, a representação chega ao seu limite. Mas em última instância, Mondrian ainda é representativo; poder-se-ia dizer que a sua é uma metafísica da representação; toca portanto o ponto crucial da transformação, porém não ultrapassa, pois não inclui o tempo na gênese das suas obras.”<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Oiticica, H. *Programa H.O.* “Notas”, maio de 1960.

Ao integrar cor e tempo, como nos *Penetráveis* e *Núcleos* (fig. 18 e 19), o espaço real passa a ser estruturado pela cor. A cor torna-se atmosférica, se difunde em torno dos objetos ao invés de se condensar na superfície. Oiticica, assim, reconhece no espaço uma “vitalidade temporal”<sup>17</sup>. As dimensões do espaço - largura, altura e profundidade - não sendo justapostas, coexistem e estão presentes simultaneamente para um sujeito que percebe, estão envolvidas no mesmo tempo. A própria palavra *penetrável* pressupõe um espaço anterior ao sujeito, um espaço a ser descoberto e desvendado. Com o *Penetrável*, principalmente naqueles em que placas móveis de cor são articuladas, instaura o espaço como um lugar também móvel. O espectador se transforma em participante e pode se envolver e recriar o espaço, que logo se transforma num labirinto virtual, um espaço de descobertas e redescobertas. Oiticica, além de estetizar o espaço, transformando-o num lugar privilegiado, busca o primeiro contato com mundo, a experiência fenomenológica. Interessa perder-se no labirinto e não ter a visão geral. Antes de apreender intelectualmente o labirinto como unidade, temos a dissolução estrutural, a impossibilidade de apreendê-lo de uma só vez

---

<sup>17</sup> *Idem*, *AGL*, p. 48.

## Metafísica<sup>18</sup>

Oiticica, se opondo à noção de forma da *Gestalttheorie*, da qual se aproximou no período concretista, assim como Gullar o fizera no manifesto, se referiu explicitamente às distinções merleau-pontianas, que buscam ultrapassar a noção física de forma para pensá-la na obra de arte. Oiticica, investigando a forma simbólica, definida primordialmente pela liberdade, tenta restabelecer a sua inescapabilidade e a sua falta de contorno no mundo físico. Em 1960, escreve que a forma:

“não necessariamente possui um contorno, é delimitada ou está no mundo físico. Numa obra de arte, forma é um conjunto total, a relação intrínseca dos elementos entre si na percepção, em certo sentido a forma é ‘informulada’, a forma não se dá claramente, isto é, obviamente. [...] A forma artística não se esgota: está sempre renascendo, cada vez que se lhe contempla revela novas estruturas dentro de si, novas relações; faz-se e desfaz-se. [...] É importante notar a relação de forma como Merleau-Ponty a concebe e da forma na obra de arte; é, em outro plano, a mesma coisa.”<sup>19</sup>

Além da noção de forma Oiticica irá refletir sobre as relações entre sujeito e espaço, que desde o surgimento dos *Penetráveis* se tornaram cada vez mais

---

<sup>18</sup> A compreensão da arte como metafísica irá se modificar durante o pensamento em processo da obra de Oiticica que, mais do que encontrar outras referências para se apropriar conforme lhe convém, continua a desenvolver seu trabalho a partir de suas próprias descobertas e experiências anteriores e novas. Não é possível, com base nos documentos do arquivo Hélio Oiticica, *Programa H.O.*, compreender perfeitamente o que Oiticica entende por metafísica em todo o desenvolvimento do seu trabalho. O termo é muitas vezes usado de modo bastante impreciso e chegando, nesse período, a se aproximar do termo “cósmico”. Além disso, é importante compreender que a metafísica jamais foi o fundamento de sua obra e que não nos interessa julgar o modo como o artista leu filósofos ou saber se ele entendeu profundamente ou superficialmente alguma obra ou conceito, mas sim perceber como as suas referências estão inseridas e incorporadas em sua produção, incluindo seus textos, para podermos estabelecer ressonâncias dela em suas proposições.

<sup>19</sup> Oiticica, H. *Programa H.O.*, setembro de 1960.

orgânicas. Como vimos, a concepção de espaço de Oiticica, inicialmente próxima das formulações de Bergson, mencionadas pelo próprio artista, se transformaram. A partir de citações e notas de leitura de Oiticica<sup>20</sup>, podemos aproximar a noção de espaço tomada pelas estruturas de cor dos *Penetráveis* da noção de espaço de Merleau-Ponty:

“[o espaço] não é nem um objeto, nem um ato de ligação do sujeito, não se pode nem observá-lo, já que ele está suposto em toda observação, nem vê-lo sair de uma operação constituinte, já que lhe é essencial ser já constituído, e é assim que magicamente ele pode dar à paisagem as suas determinações espaciais, sem nunca aparecer ele mesmo.”<sup>21</sup>

A obra de Oiticica pode ser compreendida como um facilitador do reencontro da experiência pré-reflexiva e primordial do espaço, ou seja, antes que ele esteja constituído por pontos exteriores uns aos outros. Assim, há margem para a possibilidade de integração entre sujeito e mundo, possibilitado superação do dualismo clássico. É a compreensão do espaço como dado essencial da percepção, anterior ao seu aspecto objetivo, que auxilia a crítica do artista à noção de representação.

Interessado no pensamento merleau-pontyano, Oiticica faz diversas referências às formulações do filósofo francês – nesse período, principalmente devido a Mário Pedrosa, a fenomenologia foi bastante difundida no ambiente cultural carioca –, e reafirma a inseparabilidade do corpo e do espírito:

---

<sup>20</sup> Cf. *Programa H.O.*

<sup>21</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1994, pp. 342-343.

“A gênese da obra de arte é de tal modo ligada e participada pelo artista, que já não se pode separar matéria de espírito, pois, como frisa Merleau-Ponty, matéria e espírito são dialéticas de um só fenômeno.”<sup>22</sup>

Sendo a duração condição da experiência - pois apenas na duração é que a experiência se dá - espaço e tempo, apesar de serem estrategicamente opostos por Bergson, são percebidos juntos. Por isso, embora exista todo um movimento de diferenciação do tempo (enquanto duração) do espaço, ambos formam um misto, pois no momento que são vividos são inseparáveis:

“estrutura e cor são inseparáveis, assim como o espaço e o tempo, dando-se na obra, a fusão desses quatro elementos que considero dimensões de um só fenômeno.”<sup>23</sup>

“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.”<sup>24</sup>

Além das relações intuitivas e dialéticas entre “bases puramente físicas ou psíquicas” e a expressão, para onde a obra de Oiticica parece apontar, é importante a compreensão desse outro misto, a saber, estrutura e cor. Ao tratar da cor em suas obras, Oiticica logo a associa à luz, pois mesmo à cor pigmentar ele atribui o sentido de luz. Referindo-se à cor como cor-luz, Oiticica chama atenção

---

<sup>22</sup> Oiticica, *AGL*, *op.cit.* p. 49.

<sup>23</sup> *Idem*, *Ibidem*, p. 44.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 51.

para o fato de ela ser viva, pulsante, e por isso também ter uma duração. A pulsação da cor se inicia, em seu percurso, nos *Monocromáticos e Invenções* e, recusando se conformar com a parede e com o plano, extrapola as extremidades do quadro. É a partir dos *Núcleos* (1960), que Oiticica irá se referir ao “desenvolvimento nuclear da cor”, a dinamização da cor no espaço, ou seja, a sua duração. Trata-se da busca de sua luminosidade virtual, de seu movimento interior, de sua ação, e não de efeitos de cor que amenizem contrastes, cor tonal, ou o inverso, ressaltando as diferenças com a justaposição de complementares. O que importa é a força e qualidade das cores, como se ela “pulsasse de dentro do seu núcleo e se desenvolvesse”<sup>25</sup>.

A cor-luz carrega em seu interior o tempo e pode, para Oiticica, ser dividida em dois grupos. De um lado, as mais abertas à luz, que são as cores que lhe interessam, a saber: branco, “cor-luz ideal, síntese de todas as cores”<sup>26</sup>, que possui uma “duração silenciosa, densa, metafísica”<sup>27</sup>; amarelo, “a cor menos estática”<sup>28</sup>; laranja, “a cor mediana por excelência” e vermelho-luz. Há uma distinção entre vermelho-luz, “um vermelho mais purificado, sem chegar ao laranja por possuir qualidades do vermelho”<sup>29</sup> e o que denomina de vermelho-sangue, mais escuro, que não lhe interessa, pois é menos aberto à luz. De outro lado, estão as cores menos exploradas por Oiticica, as mais opacas, frias e “fechadas à luz”: azul, verde, violeta e púrpura. O cinza “se caracteriza pela neutralidade em

---

<sup>25</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> No entanto, em “Aspiro ao Grande Labirinto” aparece escrito que o amarelo é a cor “menos sintética”, o que não faz sentido. Em seus manuscritos encontramos que o amarelo é a cor “menos estática”. Optamos por trabalhar com o manuscrito, embora para efeito de citação nos referimos à versão publicada permitindo que o leitor acompanhe o texto do artista. Acreditamos que realmente trata-se do termo cor “estática”, pois Oiticica está interessado no movimento e na duração das cores, o que o levará a usar o termo “cor-tempo”. Em seu raciocínio sobre os tons das cores há uma oposição entre as cores-luz branco, “a mais estática” e amarelo “menos estática”, e não a “menos sintética”.

<sup>29</sup> Oiticica, *AGL, op. cit.* p. 45.

relação à luz”, sendo uma cor que varia de luminosidade de acordo com a variação da intensidade da luz.

Oiticica também investiga como as cores provocam reações no corpo. Ele leva adiante o que Kandinsky escreveu em 1910 em *Do Espiritual na Arte*: “a cor esconde uma força ainda mal conhecida mas real, evidente, e que age sobre todo o corpo humano.”<sup>30</sup> Para Oiticica, não se trata de pesquisar os efeitos do mundo objetivo ligados à intensidade e ao comprimento da onda, pois as cores não são fechadas em si mesmas, não são absolutas. Ele procura criar um campo, uma atmosfera que se deixa apalpar pelo corpo. Suas obras ensinam o corpo a viver as cores como se isso fosse possível antes mesmo da cor aparecer ao olhar. Nesse campo de experiências originárias as qualidades não surgem separadamente como num mosaico, mas numa unidade inseparável do mundo – simpatia, conexão. Não se trata de uma interferência da cor num sujeito passivo, mas é como se a atitude voluntária do sujeito recebesse da obra uma confirmação. Esse encontro aparentemente subjetivo com a obra não se isola de uma objetividade que lhe é simultânea. O corpo se entrega à obra e à vibração da cor no espaço tridimensional. Dessa sensação surge uma atitude diversa do corpo de acordo com a experiência de cada cor. As cores mais usadas por Oiticica, são as chamadas cores quentes, que induziriam ao movimento. Como escreve Kandinsky:

“Estando a alma estreitamente ligada ao corpo, uma emoção qualquer sempre pode, por associação, provocar nele outra que lhe corresponda. Por exemplo, como a chama é vermelha, o vermelho pode desencadear uma vibração interior semelhante a da chama. O vermelho quente tem uma ação excitante.”<sup>31</sup>

Oiticica se refere aos aspectos físicos, psíquicos e espirituais da cor e nesse período apresenta fortes ressonâncias da leitura de Kandinsky. Entretanto,

---

<sup>30</sup> Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, Martins Fontes, São Paulo, 2000, p. 68.

<sup>31</sup> Oiticica, *AGL, op. cit.* p. 67.



ele busca retirar da cor as características essencialmente subjetivas que a tradição racionalista transforma em qualidades psicológicas. Por outro lado, liberta a cor do racionalismo, que a define de acordo com a variação do comprimento de onda. Assim, chega ao sentido metafísico de cor-tempo, uma cor essencialmente ativa:

“Quando, portanto, a cor é reunida na luz, não é para abstrai-la e sim para esvaziá-la dos sentidos passados, conhecidos pela inteligência, para que ela esteja pura como ação, metafísica.”<sup>32</sup>

Metafísica: a cor-luz não é psicológica ou subjetiva, nem é objetiva ou efeito físico de ondas luminosas medidas pela ciência; é um modo de ser ou uma atividade primordial que une o mundo e o conecta ao corpo próprio. A metafísica não é um arranjo de conceitos que se organiza num sistema de princípios da razão, nem é a visão de um observador absoluto. A minha experiência sensível e individual me abre para o que não sou eu, para o outro, me aproximando do mundo que o pensamento objetivo havia afastado. Por isso o interesse de Oiticica é resignificar a cor, dar a ela um outro sentido, diferente daquele que a compreende apenas como preenchimento de uma superfície delimitada. Oiticica retoma a história da cor em seus desenvolvimentos na arte moderna, o uso que dela fizeram os impressionistas, Seurat e Robert Delaunay considerando-os como os “avós do problema de cor-tempo”<sup>33</sup>. A cor-luz de Oiticica, como sublinha, não é também uma abstração como se ela pudesse ser independente de um determinado objeto, nem uma volta à cor prismática, aquela do arco-íris, é sim uma cor essencialmente temporal. Experimentando outras formas, Oiticica desprende a cor, antes submetida ao retângulo, de maneira que a cor engule o espaço ao seu redor e crie sua própria estrutura, para assim se tornar temporal. A cor-luz só existe como cor-tempo, cor metafísica, é enquanto duração.

---

<sup>32</sup> *Idem, Programa H.O., sem título, 1959.*

<sup>33</sup> *Idem, AGL. op. cit. p. 19.*

“A cor-luz ativa [...] volta às origens da estrutura mesma para ativá-la, para revelar o seu próprio cerne puro e ativo. O que se entendia por tom é aqui qualidade e o tom mesmo é a luz.”<sup>34</sup>

A cor-tempo age no sentido de reencontrar a gênese estrutural da obra, de fazer aflorar o que Oiticica chama de “estrutura tempo”. A “estrutura tempo”, possuindo uma duração, não pode negar seu passado nem seu porvir, é uma contínua reposição do problema de sua unidade. Se nos questionássemos sobre a unidade ou multiplicidade da estrutura teríamos um falso problema, pois há uma unidade e uma multiplicidade simultâneas. A noção de estrutura para Oiticica se assemelha em muito à mesma noção em Merleau-Ponty<sup>35</sup>. A estrutura é avessa à determinação completa, a uma totalidade sem lacunas, pois a obra de arte é reflexionante e carrega consigo sua história imanente, seu próprio passado e o seu porvir. Para Merleau-Ponty, a estrutura surge como um campo aberto de possibilidades. Em *A Estrutura do Comportamento* a noção de estrutura, combatendo o naturalismo científico e o intelectualismo filosófico, permite escapar da dualidade intelectualismo/ realismo, subjetivismo/ objetivismo. Não estando nem na coisa nem no pensamento, a estrutura poderá colaborar na união e coexistência entre ambos. Não sendo coisa nem idéia, a estrutura inaugura um novo modo de ver o Ser, nos possibilitando alcançá-lo como *ser de indivisão*. A noção de estrutura de Merleau-Ponty afasta a tradição científicista que funda o mundo em explicações causais e mecanicistas, inaugurando a possibilidade das ciências humanas e de uma nova ontologia.

Se a estrutura estivesse apenas nas coisas, Oiticica desembocaria no mesmo equívoco da Psicologia da Forma, em que caiu a Arte Concreta ao reduzir

---

<sup>34</sup> *Idem, Programa H.O.*, sem título, 1959.

<sup>35</sup> Cf. Chauí, M. “A Noção de Estrutura em Merleau-Ponty”, *Experiência do Pensamento*, São Paulo, Martins Fontes, 2002.

a noção de estrutura à sua realidade física. Por outro lado, se a estrutura estivesse no pensamento, seria concebida como uma idéia *em-si*, que viria domar a natureza. A estrutura, como afirma Merleau-Ponty, é sentido encarnado, pertencente ao mundo pré-reflexivo, anterior à distinção entre coisa e pensamento.

Coerentemente com suas proposições, Oiticica não poderia expulsar de sua obra os conteúdos incontrolláveis, como faz um cientista ao determinar e encerrar um conceito. Por isso, assim como para o filósofo, para o artista a estrutura não é um conjunto de regras explícitas que estabelecem um arranjo completamente determinado, ou princípios suficientes para a dedução de todas as proposições de uma teoria. Isso eliminaria a possibilidade de conhecimento a partir da percepção em prol do conhecimento objetivo, que acaba com as inesgotáveis perspectivas do mundo. Seria criar modelos capazes de dar conta do mundo, retirando dele todas as ilusões vividas, toda originalidade da experiência. A gênese da estrutura encontra-se nela mesma, por isso a obra não surge de uma estrutura, se assim fosse restaria ao artista apenas derivar logicamente de uma estrutura estabelecida, algo previsível, já contido previamente num axioma.

A cor, ao ir às origens da estrutura para ativá-la, é significação. Oiticica fala em "*vivência da cor*", pois não se trata de recebê-la passivamente, mas de reencontrar o seu sentido imanente. A cor é apreendida diferentemente, conforme a estrutura em que ela se insere e cria, não tendo um valor ou um sentido determinado. Para Oiticica, a estrutura não possui um sentido objetivo porque quando "a estrutura, então, é levada ao espaço girando 180° sobre si mesma"<sup>36</sup> ela não passa apenas do bidimensional ao tridimensional, mas do plano como espaço de representação, para a duração, encontrando assim a temporalidade da cor. O espectador, tendo que se movimentar ao redor da obra, estará imerso nessa mesma duração da estrutura. Assim o tempo é o "fator primordial" da obra e o principal elemento da não-representação.

---

<sup>36</sup> Oiticica, *AGL*, *op. cit.* p. 46.

A cor é indissociável daquilo que ela expressa, ela mesma já é expressão, pois não poderia ser apenas a tradução de uma idéia. Oitica não utiliza, como vimos, apenas as cores puras, pois entre um tom e outro da cor há somente diferença de qualidade e não de quantidade de luminosidade ou de pigmento. As cores são diferenças puras. Um laranja, por exemplo, embora possua uma certa dose de amarelo, é qualitativamente distinto do amarelo, entre essas duas cores-luz há diferenças de natureza, e não apenas diferenças de grau.

Bergson, em *O Pensamento e o Movente* dá um exemplo:

“Tomemos uma cor como o alaranjado. Como conhecemos também o vermelho e o amarelo, podemos considerar o alaranjado como vermelho em um sentido, amarelo em outro e dizer que é um composto de amarelo e vermelho. Mas suponhamos que embora existindo o alaranjado, não existissem no mundo nem o vermelho nem o amarelo: o alaranjado seria então um composto destas duas cores? Evidentemente não.”<sup>37</sup>

As sensações das cores são criações da vida, e por isso são sensações simples. Se existisse alguém que nunca tivesse experimentado a sensação do vermelho e do amarelo não perceberia o laranja como um composto. Oitica está buscando justamente esse primeiro contato com a cor, anterior às teorizações e às adições de sentidos que acrescentamos as cores. Assim, no primeiro contato com o laranja, num momento pré-reflexivo, temos uma sensação de cor simples, primária, e depois, com outras experiências e outros pontos de vista, podemos chegar à conclusão que era uma cor derivada de outras. Mas o caminho é necessariamente esse. Não podemos dizer que o laranja é, ele mesmo, uma cor composta, pois esse seria um raciocínio de retroprojeção, como se a sensação da cor já existisse num céu metafísico antes de nossa experiência dela. Mas é

---

<sup>37</sup> Bergson, “O Pensamento e o Movente (Introdução)”, São Paulo, Abril Cultural, 1974, p.116.

justamente o inverso, é a nossa experiência que dá sentido e significado à cor. Pois o passado não é condição de possibilidade de nossas experiências atuais e o sentido delas não está contido nele. Oiticica quer justamente se livrar dos sentidos passados, de conceitos anteriores ao vivido, para atingir a duração da cor. Por isso que não só a cor, mas também a experiência da cor é metafísica.

Oiticica refere-se à metafísica no sentido em que Merleau-Ponty a compreende: aquela que clandestinamente sobreviveu nas ciências e nas artes do homem, que tenta reestabelecer a inseparabilidade entre a “existência como coisa” e “existência como consciência” e que revisa as relações entre subjetivo e objetivo. Os objetos metafísicos não são outros

“além daqueles da experiência cotidiana: este mundo, os outros, a história humana, a verdade, a cultura. Porém, em vez de tomá-los já prontos, como conseqüências sem premissas ou como obviedades, redescobre sua estranheza fundamental para mim e o milagre de sua aparição.”<sup>38</sup>

Para o filósofo, a metafísica não está num mundo separado, mas na relação coisa/consciência, alma/corpo, interno/externo e subjetivo/objetivo. Fazer metafísica será restituir o contato primeiro com esse mundo sensível que nos assedia. Ao invés de criar um outro mundo ideal para a metafísica, o trabalho de Oiticica mostra o quanto este mundo é fantástico e por isso mesmo metafísico.

Oiticica, numa pequena nota de trabalho de dezembro de 1959, já havia afirmado que “a posição da arte em nosso século tende totalmente para o Metafísico” e que “é inútil querer achar-lhe outro caminho. Suas expressões variarão de artista para artista, mas toda ela se encaminhará para o Metafísico;

---

<sup>38</sup> Merleau-Ponty, “O Metafísico no Homem”, *op. cit.*, p. 379.

ela é, ela mesma, esse Metafísico.”<sup>39</sup> Sem querer atribuir ao filósofo um papel determinante no percurso de Oiticica, mas compreendendo sua presença como um elemento intrínseco e não sistemático ao trabalho, vale lembrar que Merleau-Ponty, em *O Olho e o Espírito*, escreveu: “Toda a história moderna da pintura, bem como o seu esforço para desvencilhar-se do ilusionismo e adquirir suas próprias dimensões, tem um significado metafísico.”<sup>40</sup>

### Teoria do Não-Objeto

Durante o período do neoconcretismo, entre 1959 e 1963, Oiticica classificou seus trabalhos como *não-objetos*, assim como formulado na “Teoria do Não-Objeto”, de Ferreira Gullar, publicada no “Jornal do Brasil”, em 1960, como contribuição à II Exposição Neoconcreta, da qual participou. Dialogando intensamente com as construções de seus colegas neoconcretos, Oiticica passa a escrever sobre arte e sua produção com maior frequência. Dos *Monocromáticos* aos *Penetráveis*, com o “desenvolvimento nuclear da cor” e a noção de tempo como duração, a “cor-tempo”, ou seja, desde que o plano da tela se tornou ativo e que para Oiticica estava inaugurada a era do fim do quadro e da representação, o conceito de *não-objeto* se inscreve em sua produção.

Ferreira Gullar, define objeto como aquele que se esgota em seu sentido e referências cotidianas, como a caneta, o sapato e abre o texto “Teoria do Não-Objeto” com um esclarecimento preciso do termo:

“A expressão *não-objeto* não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto, mas um objeto

---

<sup>39</sup>Oiticica, AGL. op. cit. p.16.

<sup>40</sup> Merleau-Ponty. “O Olho e o Espírito”, São Paulo, Abril Cultural, p. 292.

especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rasto. Uma pura aparência.”<sup>41</sup>

Gullar faz uma análise da noção de objeto desde os impressionistas, passando pelo cubismo, o dada – com a ressignificação do objeto ao deslocá-lo de seu contexto –, até as formulações de Mondrian e Malévitch e identifica uma progressiva eliminação do objeto na pintura e na escultura. Ressalta o abandono da moldura como um modo de deixar de isolar o espaço pictórico do mundo e como reconhecimento do espaço exterior e real. Na escultura, a luta contra as formas representadas é semelhante: o abandono da base a aproxima do objeto, mas que também vai sendo eliminado conforme se retira a massa e o peso.

“Donde se conclui que a pintura e a escultura atuais convergem para um ponto em comum, afastando-se cada vez mais de suas origens. Tornam-se objetos especiais – não-objetos – para os quais as denominações de *pintura* e *escultura* já talvez não tenham muita propriedade.”<sup>42</sup>

Em consonância com a fenomenologia e com palavras de Malévitch, Gullar compreende o *não-objeto* como um objeto que nos aparece pela primeira vez, anterior à sua designação verbal e utilitária e “livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento”. Ou seja, o *não-objeto* é como um fenômeno que se revela subitamente, imediatamente, sem intermediários, antes de qualquer explicação teórica e conhecimentos prévios da consciência.

Se toda percepção é sempre uma figura sobre um fundo, como bem demonstrou a *Gestalttheorie*, a abstração de certa forma ainda se mantém presa aos problemas da representação, pois chega a esse impasse ao se reduzir à pura percepção e nunca conseguir eliminar o objeto. Além disso, uma pintura ou

---

<sup>41</sup> Gullar, F. “Teoria do Não-Objeto”, in: Amaral, op. cit. p. 85.

<sup>42</sup> *Idem, Ibidem*, p. 87.

escultura, segundo Gullar, mesmo sem a moldura ou a base, serão sempre obras representacionais, sejam abstratas ou não, serão ainda objetos. A representação parece ser inerente a essas categorias. Segundo Gullar, “esse dualismo insuperável” da figura sobre um fundo se repete, em outro plano, na “contradição sujeito-objeto”. Como o *não-objeto* não se apresenta sobre um fundo metafórico, como a tela do quadro, que mesmo sem a moldura ainda permanece presa ao simbolismo do espaço do mundo, o *não-objeto* parece resolver essa contradição.

“O fundo sobre o qual se percebe o não-objeto não é o fundo metafórico da expressão abstrata, mas o espaço real – o mundo”<sup>43</sup>

Assim, o *não-objeto* pode refundar o espaço, fazê-lo renascer permanentemente. Ao invés de uma teoria de caráter estritamente especulativa, trata-se de um diagnóstico, de reconhecer que o *não-objeto* já existe, que os artistas já o executam, e que a contemplação não é suficiente para que o sentido da obra seja revelado. A obra é produzida pela ação do espectador, por isso o *não-objeto* se dá no tempo, ele só realiza sua potencialidade se a ação do espectador, agora participante, for incorporada a ele. Nesse mesmo período, os *Núcleos* de Oiticica passam a exigir cada vez mais o deslocamento do espectador e uma substituição gradativa dos aspectos visuais para um “sentido de totalidade”. A estrutura da obra é a sua própria significação.

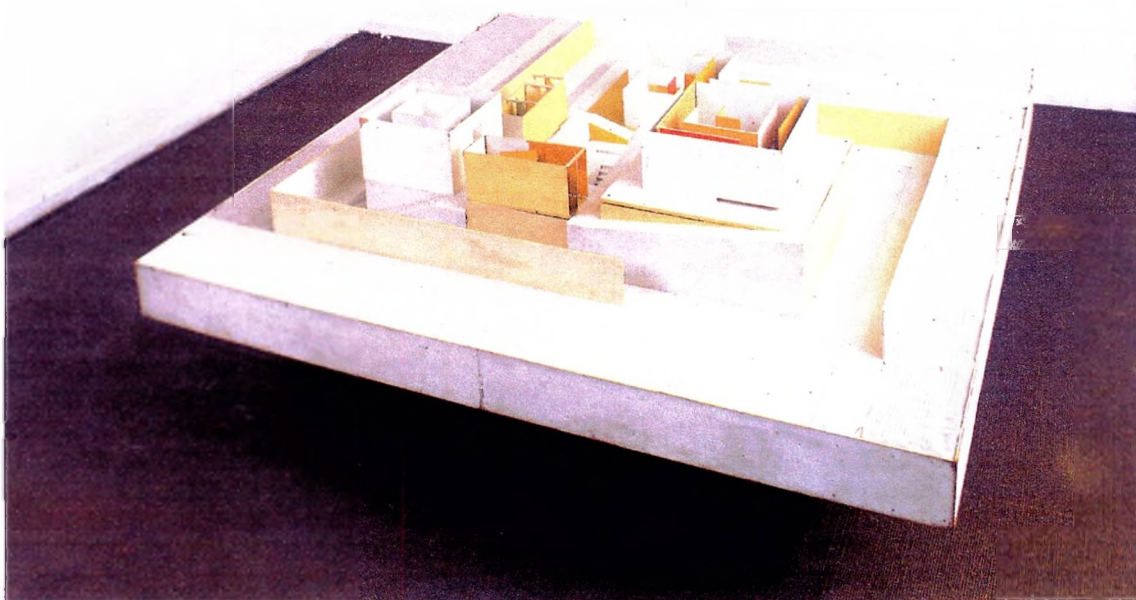
Nessa fase, Oiticica e Gullar estão investigando as mesmas questões e suas preocupações em relação à contradição sujeito-objeto e à participação parecem convergir. Tanto é assim que, em 1961, Oiticica concebe o *Projeto Cães de Caça* (fig. 20), que é composto por cinco *Penetráveis* seus, mais o *Poema Enterrado* de Ferreira Gullar e o *Teatro Integral* de Reynaldo Jardim. Trata-se de um grande labirinto com três saídas que seria aberto ao público. É presente também a vontade de que essa atividade estética seja ampliada e generalizada no

---

<sup>43</sup>*Idem*, p. 92.



urbanismo, utopia já suposta nas vanguardas históricas construtivas. Entretanto, cabe lembrar que a obra nunca passou de uma maquete. Se a utopia de ampliação e generalização estava distante, sequer a sua construção em espaço público foi possível. Oiticica, em seus trabalhos posteriores, parece tomar consciência dos enganos, desacertos e de algumas promessas não cumpridas pela sua obra. O *Parangolé* poderia ser compreendido como uma resposta a esse problema, entretanto, Oiticica irá nos anos de 1970 projetar dezenas de outros labirintos constituídos de *Penetráveis* que nunca foram construídos. O espaço público pressuposto nessas obras não chegou a se estabelecer mesmo após o implacável surto modernizador pelo qual passou o Brasil durante o período de ditadura militar.



Maquete para *Projeto Cães de Caça* (fig. 20)

Sobre a relação entre os *Penetráveis*, o *Poema Enterrado* de Gullar e o *Teatro Integral*, Oiticica a concebe da seguinte maneira:

“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 de 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.”<sup>44</sup>

Em seu estudo sobre o artista, Celso Favaretto aponta a presença de “resíduos de transcendentalismo”<sup>45</sup> na recorrência com que o termo sublime, para a qual, segundo Oiticica “toda a grande expressão de arte aspira”, surge em seus textos. O artista, citando uma frase de Goethe, reconhece que seu desejo, ao exteriorizar-se em seu trabalho de arte, são as “formas inapreensíveis”, que nos superam.

“E o que desejo, na exteriorização da minha arte, não serão as ‘formas inapreensíveis’? Só assim consigo entender a eternidade que há nas formas de arte; sua renovação constante, sua imperecibilidade, vêm desse caráter de ‘inapreensibilidade’, a forma artística não é óbvia, estática no espaço e no tempo, mas móvel, eternamente móvel, cambiante.”<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup>Oiticica, *AGL*, op. cit. p. 36.

<sup>45</sup> Favaretto, op. cit. p. 74.

<sup>46</sup> Oiticica, *AGL*, op.cit. p. 26.

A explicação para a eternidade da arte, o fato dela ser interminável, a despeito de qualquer transcendentalismo que de fato podemos encontrar nesse período em algumas proposições de Oiticica, pode ser a fecundidade de uma obra de arte. Ao invés de a arte durar no tempo, ela recria, transforma, e reinventa o tempo em seu próprio movimento, ou seja, a arte é interminável. Merleau-Ponty, em seu ensaio sobre Cézanne, também compreende a obra de arte como uma gênese eterna, um trabalho sem fim. Em “Obra de Arte e Filosofia”, Marilena Chauí expõe os motivos desse movimento ao afirmar que cada obra de arte “retoma uma tradição: a da percepção, as obras dos outros, as obras anteriores do mesmo artista, numa espécie de ‘eternidade provisória’; mas, simultaneamente, instaura uma tradição: abre o tempo e a história, funda novamente seu campo de trabalho e, incidindo sobre as questões que o presente lhe coloca, resgata o passado ao criar o porvir.”<sup>47</sup> Uma obra de arte nunca se tornar perecível porque traz dentro de si seu devir e seu porvir, por isso Oiticica pode dizer que ela é móvel, cambiante e apresenta “renovação constante”.

---

<sup>47</sup> Chauí, “Obra de Arte e Filosofia” in: *Experiência do Pensamento*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.



### 3. Do *Bólide* ao *ambiental*

#### *Bólide, Transobjeto e Objeto*

A partir de 1963, Oiticica desenvolveu o que batizou de *Bólides*<sup>1</sup> (fig. 21-25), trata-se de uma nova ordem de trabalhos surgida da superação da escultura e do quadro, já pressupostos nos *Núcleos* e *não-objetos*. Mais do que isso, os *Bólides* marcam a passagem de uma dimensão mais ligada aos aspectos visual, da pintura no espaço, para uma preocupação sensorial. A partir dessa data, Oiticica investe na tentativa de “dar corpo à cor”, para que ela possa ser tateada em seu estado pigmentar e reencontrada em novas estruturas.

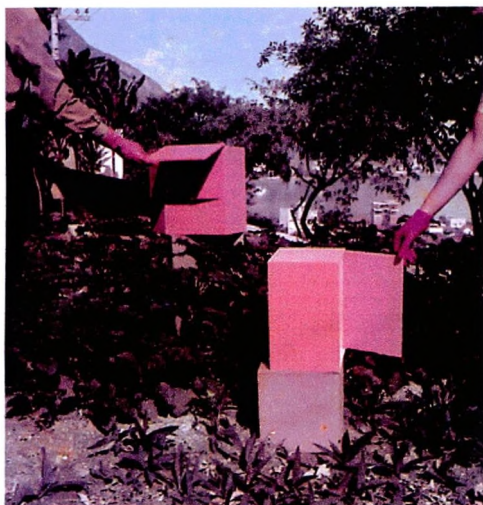
O *Bólide* nos desloca para o mundo fenomenal, para a experiência direta das coisas. Trata-se de proposições abertas realizadas inicialmente e partir de caixas de madeira, vidro ou plástico que contêm areia, terra, carvão, água, pigmento em pó, entre outros materiais. Eles devem ser sentidos, manipulados, movimentados ou penetrados por nós, possibilitando experiências primordiais que fundam novos sentidos e significações.

Nesse momento, período em que os artistas neoconcretos acentuam suas diferenças e caminhos de seus trabalhos individuais, Oiticica vai formular outros termos para se referir a suas pesquisas. A palavra *não-objeto* cunhada pela *Teoria do Não-Objeto*, de Ferreira Gullar, será substituída por “transobjeto”.

Como vimos, o *não-objeto* é transparente à percepção porque se franqueia a ela, é uno e anterior à divisão entre nome e coisa, presente nos

---

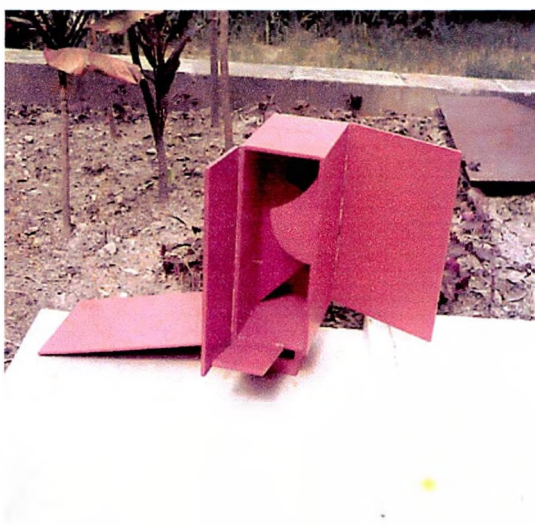
<sup>1</sup> O termo *Bólide* vem da astronomia e segundo o Dicionário Aurélio significa: “Meteoro de volume acima do comum que, ao penetrar na atmosfera terrestre produz ruído e se torna muito brilhante, podendo deixar um rastro luminoso.” Referindo-se, provavelmente, ao significado do nome Mário Pedrosa afirma que “deixando o macrocosmo, tudo agora se passa no interior desses objetos, tocados de uma vivência estranha.” Pedrosa, “Arte ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica”, *op. cit.* p. 12.



Bólido-Caixa, variações do Bólido-caixa 1, 1965-66 (fig. 21)



Bólido-Vidro 5 e 6, Homenagem a Mondrian, 1963 (fig. 22)



Bólido-Caixa, Romeo and Juliet, 1963 (fig. 23)



Bólido-Vidro 6, Metamorphosis, 1965 (fig. 24)

objetos cotidianos, que estabelecem relações com o sujeito apenas devido ao seu uso. O *não-objeto* se dá em uma relação direta com o sujeito e sua significação é imanente à forma, ele é pura significação. Já o “transobjeto”, devido ao prefixo *trans* – ou seja, além de, para lá de, depois de – supõe uma mudança e transformação dos objetos.

“O que faço ao transformá-lo [um objeto pré-moldado, pronto de antemão] 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.”<sup>2</sup>

Na gênese da obra, o processo de reinvenção de um objeto cotidiano se identifica a uma nova estrutura, negando seu estado natural. Os *Bólides* nos fazem redescobrir a origem da estrutura dos objetos numa atitude, que poderíamos remeter a uma expressão de Merleau-Ponty, “transnatural”. Eles nos levam a interrogar a experiência ingênua do mundo, que o vê como completo em si mesmo, como se o mundo e seus mistérios se oferecessem plenamente ao nosso conhecimento. Com a experimentação, a crença ou fé perceptivas podem ser interrompidas, iniciando assim uma reflexão e interrogação filosófica.

“Quanto mais não-objetiva é a arte, mais tende à negação do mundo para a afirmação de outro mundo. Não a negação negativa, mas a extirpação dos restos inautênticos das vivências do mundo, corriqueiras.”<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Oiticica, *AGL*, *op.cit.* p. 63.

<sup>3</sup> *Idem*, *Ibidem.* p. 24.

A negação da experiência objetiva a que Oiticica se refere de forma alguma abandona a percepção, como fez o intelectualismo ao considerá-la ilusória, em nome das idéias que a corrigiriam. Pois *o mundo é aquilo que vemos* e, mesmo sendo ambígua a percepção, jamais podemos eliminá-la. A arte de Oiticica nega o mundo em seu sentido naturalista e ingênuo para questioná-lo. O mundo fenomenal, onde a gênese da obra é investigada admite noções contraditórias.

O *Bólido* introduz definitivamente o princípio vivencial da dimensão do tempo, já presente em proposições anteriores, e incorpora os objetos a uma “idéia estética”. Há a intenção de transcender os aspectos físicos do objeto, a sua tridimensionalidade, e reivindicar uma pluridimensão, uma virtualidade. Conceitualmente os “transobjetos”, devido ao “caráter transcendental” não se opõem à significação imanente e à forma dos *não-objetos*, pois são também “estruturas transcendentais imanentes”. Há uma diferença entre os *Bólidos* construídos totalmente por Oiticica e aqueles feitos de objetos já existentes. Nestes, não há acaso nem justaposição entre “estrutura da obra” e “estrutura do objeto”:

“Nada mais infeliz poderia ser dito do que a palavra ‘acaso’, como se houvesse eu ‘achado ao acaso’ um objeto, a cuba, e daí criado uma obra; não! A obstinada procura ‘daquele’ objeto já indicava a identificação *a priori* de uma idéia 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 porque já predisposta a que o espírito a capte. Essa experiência na sua dialética profunda, já funda, no que faço, na minha obra, uma posição importante do problema sujeito-objeto. Antes, e ainda numa corrente de realizações, toda a estrutura objetiva já é criada por mim, e logo a identificação já existe no momento em que as estruturas vão nascendo, dando-se o diálogo sujeito-objeto numa fusão mais serena. Nos ‘transobjetos’ o diálogo se dá pela



acentuação da oposição sujeito-objeto. 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 'transobjetos' há a pura 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 o deixa de ser no momento da identificação, porque na verdade já existia implícito na idéia"

Nesse texto, Oiticica parece oscilar entre o fim da oposição sujeito-objeto e a acentuação dessa oposição. Isso poderia distanciá-lo do que Gullar havia escrito na *Teoria do Não-Objeto*, onde o *não-objeto* aparece como não opaco à percepção, o que possibilitaria a eliminação da alternativa clássica entre subjetividade e objetividade. "A luta por vencer a contradição sujeito-objeto está no cerne de todo o conhecimento humano, de toda a experiência humana e, particularmente, na realização da obra de arte"<sup>4</sup>, escreve Gullar. Entretanto, apesar de nesse momento parecer se opor ao *não-objeto*, Oiticica irá afirmar em seguida que, com os "transobjetos" também deixa de haver uma oposição entre sujeito e objeto no momento de identificação entre a estrutura da obra e a sua "concepção subjetiva". Assim, os *Bólides* também designados de "transobjetos" são "estruturas transcendentais imanentes" em que o inacabamento exige a improvisação, por isso estão abertos para novas significações contidas em sua estrutura, descobertas ou inventadas.

O *não-objeto* pressupõe a liquidação do objeto artístico como uma instância reificada. Trata-se de liquidar a coisa, o objeto empírico, e substituí-la justamente por um objeto sensorial. A grande diferença entre a noção de *não-objeto* de Gullar e os "transobjetos" de Oiticica, parece ser a densidade cultural e a materialidade que não é assinalada ou sugerida por Ferreira Gullar. A *Teoria do Não-Objeto* mantém um tom abstrato e purista, genérico como toda teoria, que talvez se relacione mais aos *Bilaterais* e poemas que Gullar realizava no

---

<sup>4</sup> Gullar, "Teoria do Não-Objeto", op. cit. p. 91.

período do que com os desdobramentos da obra de Oiticica. Os *Bólides* vão aos poucos se infiltrando na materialidade do espaço da vida e, por volta de 1965 e 1966, Oiticica passa a usar novamente o termo objeto, e não mais “transobjeto”. Os objetos passam a se projetar diretamente no espaço da vida, com toda a sujeira e vulgaridade que isso implica. Há uma potência sensorial e erótica principalmente nos *Bólides-vidros* que propõem experiências tácteis com fluidos e líquidos. Muitos tendem a incorporar aspectos sórdidos, o *Bólide-lata, apropriação 2*, que consiste em latas de fogo usadas como sinalizadores noturnos de espaços urbanos em obras, como nos asfaltamento de ruas, estão impregnados de um pegajoso piche que o afasta da imaterialidade do *não-objeto*.

Oiticica, ao fundir objeto e idéia, como nos *Bólides*, vai abandonando as posições estéticas em busca de experiências mais abrangentes. O corpo do participante vai entrando na obra e se torna elemento construtivo. A subjetividade se encarna e se reencontra no objeto. Os *Bólides*, e depois os *Parangolés*, se expandem e envolvem o espectador, indicando a conquista da escala ambiental. Estímulos visuais e sensoriais, que não se divorciam de elementos conceituais ou mentais, estimulam atitudes e ações do espectador. Oiticica se refere aos *Bólides* como “estruturas de inspeção”, em que caixas de madeira pintadas, sacos, potes de vidro, bacias que exalam cores, texturas e luminosidades, devem ser além de manipuladas, investigadas e exploradas.

Há uma diferença entre as experiências das *combine-painting* de Rauschenberg e Jasper Johns, assim como dos *ready-mades* de Duchamp, do *merz* de Schwitters e do *objet trouvé* dos surrealistas, pois o que interessa a Oiticica não é o acaso, a bricolagem, a ressignificação pelo deslocamento de seu contexto, ou a estetização do objeto. A abertura para a vivência, para a participação e invenção está pressuposta desde a gênese da obra.

Em sua constante disposição de compreender o momento em que viveu, Oiticica logo identificou na arte contemporânea a “tendência para o objeto”, sobre a qual iria dissertar posteriormente, em 1967, no “Esquema geral da nova objetividade”, como veremos a seguir. Em 1968, publicou na revista GAM o texto “O objeto, instâncias do problema do objeto”, em que analisa a objetividade de

Mondrian, a passagem do plano para o espaço tridimensional, a eliminação da figura e de todos os resquícios naturalistas, o fim da representação, e a superação da pintura como quadro. Em texto para Daisy Piccinini, que organiza a exposição “O Objeto na Arte Brasileira nos anos 60”, alerta 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 com suportes-obra.”<sup>5</sup> Essa seria uma das armadilhas em que os “fazedores de caixas” teriam caído: “pensam que com o objeto haviam 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)”<sup>6</sup>.

Assim, o objeto para Oiticica é “a descoberta do mundo a cada instante, não existe como obra estabelecida *a priori*, ele é a criação do que queremos que seja: o som, o grito, pode ser o objeto”<sup>7</sup>. O *Bólide* se aproxima dessa compreensão de objeto, diversa daquela formulada por Gullar, e funda uma nova ordem que se desdobra em diversos “células” ou variantes: no *Bólide-Vidro*, líquidos coloridos, pó de tijolo ou terra com pigmentos se deixam tocar; no *Bólide-Cama* o participante entra num recinto coberto, quase como uma tenda; no *Bólide-Caixa* gavetas podem ser abertas de onde surgem outras caixas, sacos ou telas de *nylon*; no *Bólide-poema* há alguns dizeres. Entre centenas de *Bólides* que Oiticica construiu há também o *Bólide-Roupa*, que ao se confundir com o *Parangolé* nos ensina sobre impossibilidade de enquadramento de suas proposições em conceitos ou categorias definidas.

---

<sup>5</sup> Oiticica, “O Objeto na Arte Brasileira nos anos 60”, *Programa H.O.* 1977.

<sup>6</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>7</sup> *Idem, Programa H.O.*, “Textos sobre arte”, 1968.



Bólido-vidro 4, terra, 1964 (fig. 25)

## A metafísica e o *Parangolé*

No ano posterior ao da invenção dos *Bólides* surgiram os *Parangolés*, 1964, (fig. 26-29) também chamados de *manifestações ambientais*, marco na investigação de Oiticica sobre a estrutura do mundo. Como podemos ler em seus textos – embora o artista já esteja num rumo muito diverso daquele do neoconcretismo, período bastante provisório de pensamento coletivo –, permanece refletindo sobre seu desenvolvimento e colocando questões muito próximas das formuladas pela metafísica que lhe é contemporânea. Não se trata de um projeto deliberado ou de um uso instrumental da filosofia, seu trabalho nunca dependeu de questões teóricas e nem as teve como ponto de partida ou como finalidade. A filosofia é intrínseca a ele. Tanto é assim que em “Bases Fundamentais para uma definição do *Parangolé*” escreveu frases como estas:

“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.”<sup>8</sup>

“O ponto de vista filosófico já está implícito nessas definições; resta talvez uma procura da definição de uma ‘ontologia da obra’, uma análise profunda da gênese da obra enquanto tal.”<sup>9</sup>

Interessa ao artista a gênese e a constituição dos objetos, bem como a indagação sobre as origens da estrutura da obra, a sua fundação, e o encontro originário com o mundo e com os outros. Do mesmo modo que sua obra está longe de ser uma ilustração da filosofia, seus textos não são um complemento exterior ao seu trabalho. Para Oiticica, a escrita é estímulo para reflexão. Essa espécie de objetivação discursiva que são seus textos teóricos<sup>10</sup> não o desvia

---

<sup>8</sup> Oiticica, *AGL*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>9</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 69.

<sup>10</sup> Há dois principais textos que desenvolvem a teoria do *Parangolé*: *Bases Fundamentais para uma definição do Parangolé* e *Anotações sobre o Parangolé*, ambos escritos entre 1964 e 1965, simultâneos ao aparecimento da obra. Cf. Oiticica, *AGL*, *op. cit.*

de sua pesquisa sobre a gênese da obra de arte. Ao contrário é graças a sua constante posição reflexiva que suas obras são tão coerentemente formalizadas e como que predestinadas ao êxito. Antes da invenção do *Parangolé* os escritos de Oiticica parecem ser direcionados apenas para ele, como parte de seu cotidiano de pensador solitário. É a partir de 1964 que passa a publicá-los e a intervir no debate artístico da época. Mesmo em suas notas mais fragmentárias, fazia uma espécie de cabeçalho, com dia, local e muita vez hora. Anotações manuscritas em guardanapos ou em maços de cigarro feitas na rua eram depois transcritas para o papel e em parte datilografadas. É comum em seu arquivo encontrarmos mais de duas versões do mesmo texto com poucas modificações além daquelas de suporte, em pastas organizadas com etiquetas coloridas e numeradas. Apesar de toda sua aparente displicência, Oiticica era um organizado obsessivo. Escrevia diariamente notas, diário, contos, cartas e reflexões sobre sua produção e de outros artistas. Há inclusive algumas anotações de leitura de textos filosóficos<sup>11</sup>. Embora sem o estatuto de um texto independente, esses estudos serviam de base para inclusão de citações de filósofos em textos que publicava em jornais, revistas e catálogos de exposições.

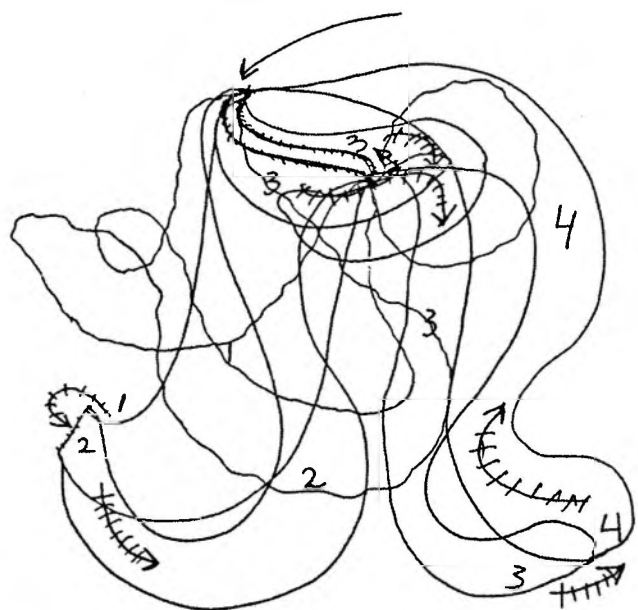
O *Parangolé*, além de marcar sua intervenção como teórico no debate cultural é também um momento no trabalho de Oiticica em que o movimento e a participação do espectador, pressupostos em obras anteriores, passam definitivamente a ser exigência para realização da obra. Os primeiros *Parangolé*, P1, P2 e P3, são tendas, estandartes e bandeiras. O *Parangolé* P4 é o primeiro que deve ser vestido, trata-se de uma capa que envolve o corpo em movimento.

Ao invés de um pensamento do movimento que seria sua aniquilação, trata-se de uma experiência e refundação do movimento levando até o fim as possibilidades não desenvolvidas no modernismo. Ao incentivar a participação

---

<sup>11</sup> Os manuscritos de estudo de Oiticica que encontramos em seu arquivo são anotações de leituras das seguintes edições: Merleau-Ponty, M. *La Estructura del Comportamiento*, Trad. de Enrique Alonso. Buenos Aires, Hachette, 1957; Koffka, Kurt. *Principles of Gestalt Psychology*. Routledge & Kegan, London, 1955.

coletiva, [o artista tenta não dar à obra uma significação que a restrinja ao contato subjetivo de cada espectador tornado "participador".] As manifestações com o *Parangolé* são uma festa com muita dança, havendo uma interação entre os participantes. Isso poderia diluir a significação da obra, mas há para Oiticica uma necessidade constante de pensar e refletir sobre o processo. Buscando a improvisação do "participador", Oiticica chega ao movimento não-objetivado. É justamente essa experiência que é fonte de todas as possíveis afirmações sobre o movimento. O *Parangolé* nos recoloca num mundo do transitório, reabrindo o campo da mobilidade. Tal experiência pode ser compreendida como continuidade à crítica da representação de Oiticica iniciada no fim dos anos 50, pois desloca a experiência do sujeito com um objeto exterior para as sensações corporais reveladas pelo movimento do corpo integrado à música.



M.O. 7- Junho- 65

*Parangolé* 'Capa 4'

Estudo para *Parangolé* P6, capa 4, Homenagem a Lygia Clark, 1965 (fig. 26)

Embora Oiticica descarte “a apreensão objetiva transposta dos materiais”<sup>12</sup> que constituem sua obra, como panos, palhas, esteiras e plásticos, entre outros, o emprego de tais materiais não ignora as condições sociais e a realidade cultural local. Há nesse gesto uma compreensão da impossibilidade de superação do subdesenvolvimento pela valorização do tecnológico e o total abandono do sonho da arte concreta de intervenção e transformação social através da produção industrial.

Segundo Oiticica, o *Parangolé* surge em seu percurso como “necessidade de desintelectualização” e de “desinibição intelectual”. Ele é essencialmente aberto, e precisa ser vivenciado para acontecer, cabendo ao espectador tornar-se o “núcleo estrutural da obra”. Essa nova ordem de trabalhos surge no momento em que Oiticica se interessa pelo samba, pela dança e pelo ritmo.

Se aparentemente a experiência do dançarino com o *Parangolé* é incomunicável é porque estaríamos criando um hiato entre exterior e interior. Não é o que pretende o artista. Mesmo para quem apenas testemunha a dança há uma apreensão da expressão do “participador”, o que não impede um resíduo, mesmo porque a idéia de uma expressão completa não teria sentido. Mas como não há exterioridade entre signo e significado, a experiência com o *Parangolé* não se fecha sobre si mesma. É preciso reconhecer que há um sentido imanente ao sensível e por isso a inseparabilidade entre signo e significação.

“A experiência da dança (o samba) deu-me portanto 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.”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Oiticica, AGL., *op. cit.*, p. 65.

<sup>13</sup> *Idem, Ibidem*, p. 75.



A *arte ambiental* dialoga justamente com esse aspecto preciso e fundamental, o entrecruzamento e reversibilidade entre imanência e transcendência. O corpo tem um lugar central nessa experiência. Em *O Olho e O Espírito*, Merleau-Ponty, ao se referir aos artistas, escreve:

“Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço no espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e movimento.”<sup>14</sup>

A pintura tradicional de superfície, uma vez não sendo mais possível para Oiticica, acarretará a necessidade não apenas do pintor, mas também do “participador”, ou seja, potencialmente qualquer um, de reencontrar o seu “corpo operante e atual” para emprestá-lo ao mundo. O corpo operante do pintor não será distinto do “corpo reflexionante”, mais próximo do *Parangolé*. Em seu ensaio sobre “Obra de arte e filosofia”, Marilena Chauí mostra que Cézanne, Matisse, Klee ou Rodin, artistas aos quais Merleau-Ponty se refere, também celebram “o mistério do sensível e do corpo como reflexão”. Acompanhemos essa eloqüente passagem em que, “corpo operante”, da *Fenomenologia da Percepção*, pode ser compreendido como o “corpo reflexionante” de *O Olho e O Espírito*:

“O pintor e o escultor desvendam o mistério das coisas e do corpo porque revelam o corpo como sensível errante – um sensível entre os sensíveis – e um sensível concentrado – um sensível sensiente que é sensível para si mesmo. O trabalho do artista destrói a distinção metafísica entre passividade e atividade, desvendando-as como simultâneas e indiscerníveis. Pintura e escultura vão além dessa destruição. Por elas, descobrimos que o corpo é misterioso: preso no tecido do visível, continua a se ver; atado ao tangível, continua a se tocar; movido no tecido do movimento, não cessa de mover-se. Sofre do visto, do tocado e do movido a ação que exerce sobre eles. Sente de dentro seu fora e sente de fora o seu dentro. Sentindo-se o corpo *reflexiona*. Pela primeira vez na história da filosofia, graças à obra de arte, descobrimos

---

<sup>14</sup> Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*. *op. cit.*, p. 278.

que a reflexão não é privilégio da consciência nem essência da consciência, mas que esta recolhe uma reflexão mais antiga que a ensina a refletir: a reflexão corporal. Ora, o trabalho selvagem do artista revela algo mais: a reflexão corporal não é plena posse de si nem plena identidade do corpo consigo mesmo, mas inerência e confusão dele consigo mesmo e com as coisas. Essa descoberta ensina à filosofia a impossibilidade para a consciência de realizar uma reflexão completa e de ser posse intelectual de si e do mundo.”<sup>15</sup>

Nesses termos, o *Parangolé* explicita a reflexão corporal, pressuposta já na arte moderna, com a qual a filosofia ainda tem muito a aprender. O *Parangolé* ressalta a expressividade dos gestos, a relação interna entre o movimento do corpo e a consciência, o que significa derrubar as fronteiras entre alma e corpo. Na dança com o *Parangolé* há uma unidade intrínseca entre o sentir e o mover, anterior a qualquer aprendizado. A dança, como atividade espontânea que envolve a música, implica uma criação inseparável da receptividade sensível, a audição. Com o movimento do corpo ainda não habituado às capas ou estandartes, pode surgir a *expressão primordial*, aquela expressão inédita que dá uma nova forma ao sentir e, por isso, não é uma tradução ou representação de um pensamento anterior já realizado. Os *Parangolés*, antes de se mesclarem ao corpo, induzem a improvisação, pois como um elemento novo agregado ao corpo, os gestos se formarão no calor da hora ao invés de meramente corresponderem a um significado exterior. Esse gesto originário não é um acompanhamento de uma expressão já estabelecida, mas é aquilo que a consuma. Assim o “ser de indivisão” a que Merleau-Ponty se refere pode ser compreendido com a indivisão entre significante e significado. Após o corpo se habituar com o *Parangolé* ele se torna um anexo, permitindo a continuidade entre percepção e criação, corpo e espírito. Conforme escreve Merleau-Ponty:

“Se não tirasse minha roupa, eu nunca perceberia seu avesso, e veremos justamente que minhas roupas podem tornar-se como que anexos de meu

---

<sup>15</sup> Chauí, *op. cit.* p. 179.

corpo. Mas isso não prova que a presença de meu corpo seja comparável à permanência de fato de certos objetos, o órgão a um utensílio sempre disponível. Mostra que, inversamente, as ações em que me envolvo por hábito incorporam a si seus instrumentos e os fazem participar da estrutura original do corpo próprio.”<sup>16</sup>

Assim, podemos dizer que o *Parangolé* se mescla ao corpo na medida em que nos habituamos com ele. Merleau-Ponty esclarece o significado de habituar-se a um objeto:

“Habituar-se a um chapéu, a um automóvel ou a uma bengala é instalar-se neles ou, inversamente fazê-los participar do caráter volumoso de nosso corpo próprio. O hábito exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência anexando a nós novos instrumentos.”<sup>17</sup>

As capas de Oiticica são metafísicas na medida em que dilatam nosso corpo e transformam-se numa ligação entre homem e mundo. Com o *Parangolé* há a inauguração da intersubjetividade na obra de Oiticica. É a dinamização de uma estrutura que nega o objeto acabado em função da aparição de uma subjetividade alargada, que acaba englobando tanto a esfera psíquica como a social.

Essa dilatação da existência ocorre principalmente na dança. A dança e o ritmo, fantasiosamente, realizam a redescoberta do corpo. O movimento do corpo, como imitação e expressão sensível, nega o sujeito enquanto pura racionalidade. A *proposição*<sup>18</sup> *Parangolé* implica numa continuidade entre a expressão individual e a coletiva. Nessa experiência coletiva há referência direta ao samba e ao cotidiano do Morro da Mangueira. A dança com o *Parangolé* é ato expressivo direto, sem a intelectualização da coreografia de um

---

<sup>16</sup> *Idem, PhP., op. cit., p. 134.*

<sup>17</sup> *Idem, Ibidem, p. 199.*

<sup>18</sup> Quando Oiticica elabora a transição do espectador para o *participador*, o papel do artista passa a ser propositivo. Caberá ao artista daí em diante apenas propor, lançar idéias e estimular a participação. Oiticica evita se referir ao seu trabalho como obra, mas como *proposição*, condição aberta para a participação.

balé que busca ir além da improvisação. O que importa é “a dança ‘dionisiaca’ que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações, etc.”<sup>19</sup>

Os conceitos de “dionisiaco” e “apolíneo”, de Nietzsche, apropriados por Oiticica, possuem uma relação estreita com sua produção a partir do *Parangolé*. Apolo, enquanto deus grego da beleza, ligado diretamente à justiça, verdade e sabedoria, exprime a harmonia e a proporção de formas, características que helenistas atribuíram principalmente à estatuária grega. Dioniso, deus do vinho e das festas rurais, ligado à embriaguez, à orgia e à fertilidade, exprime a presença de forças obscuras e incontroláveis. Essa oposição – que para Nietzsche funciona como um operador crítico na metafísica e na moral – aparece analogamente em Oiticica. Sua obra possui um forte aspecto apolíneo, construtivo, herdeiro do purismo de Mondrian e, simultaneamente, uma força inventiva, ligada às intensidades móveis, à mobilidade criadora dionisiaca, herança duchampiana de diluição das estruturas. O carnaval e a dança com o *Parangolé* trazem um forte componente dionisiaco, enquanto em alguns *Metaesquemas* e *Penetráveis* predomina uma apolínea harmonia de formas. Oiticica, em texto de 1960, dissertando sobre a cor, já mencionava os dois instintos estéticos da natureza, o dionisiaco e apolíneo nietzschianos:

“A cor é a síntese, o elemento de conciliação entre o homem e a natureza, mas não a cor da natureza e sim a cor criada pelo homem na obra de arte. No sentido nietzscheano de dionisiaco não cabe esse sentido da cor, como também não no sentido apolíneo, seria pois um meio termo, nem dionisiaco nem apolíneo, e sim o equilíbrio dessas polaridades.”<sup>20</sup>

Assim como Nietzsche, que viu na arte, em especial na tragédia grega, a possibilidade de integração entre essência e aparência, Oiticica almejou reconciliá-las em seu trabalho, atribuindo à cor, “revelação primeira do mundo”, a possibilidade de síntese. Naquele momento era explícita a intenção metafísica

---

<sup>19</sup> Oiticica, AGL., *op. cit.*, p. 73.

<sup>20</sup> *Idem*, Programa H.O., sem título, setembro de 1960.

de Oiticica, nesse momento, em buscar neutralizar a oposição entre homem e natureza, e apolíneo e dionisíaco.

Entretanto, em 1966, com a formulação da noção de “antiarte” – que diferente do uso que dela fizeram os artistas das, possui aqui uma conotação um tanto positiva –, Oiticica parece eliminar a posição metafísica de seu trabalho:

“Antiarte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam portanto invalidadas as posições metafísica, intelectualista e esteticista – não há a proposição de um ‘elevar o espectador ao nível da criação’, a uma ‘metarealidade’, ou de impor-lhe uma ‘idéia’ ou um ‘padrão estético’ correspondentes àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ‘ache’ aí algo que queira realizar – é pois uma ‘realização criativa’ o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas – a antiarte está isenta disto – é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais.”<sup>21</sup>

Nesse trecho, ao mesmo tempo em que descarta e invalida as posições metafísicas de que havia se aproximado no período anterior, reafirma a “posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais”, ou seja, um retorno ao mundo pré-objetivo, à primeira condição do homem. Ora, negando que a arte seria elevação à “metarealidade”, Oiticica indica qual a metafísica rejeitada e qual a metafísica assumida em seu trabalho. De fato, se levarmos em conta o que Merleau-Ponty chamou de metafísica em “O metafísico no homem”, veremos que não se trata, evidentemente, da antiga metafísica de origem platônica, que opunha a essência e a aparência, e sim da metafísica que está silenciosa e invisivelmente pressuposta na percepção e na linguagem, e que assim entendida fundamenta a tentativa de superação do subjetivo e objetivo como alternativas clássicas. Trata-se, em Oiticica, de um

---

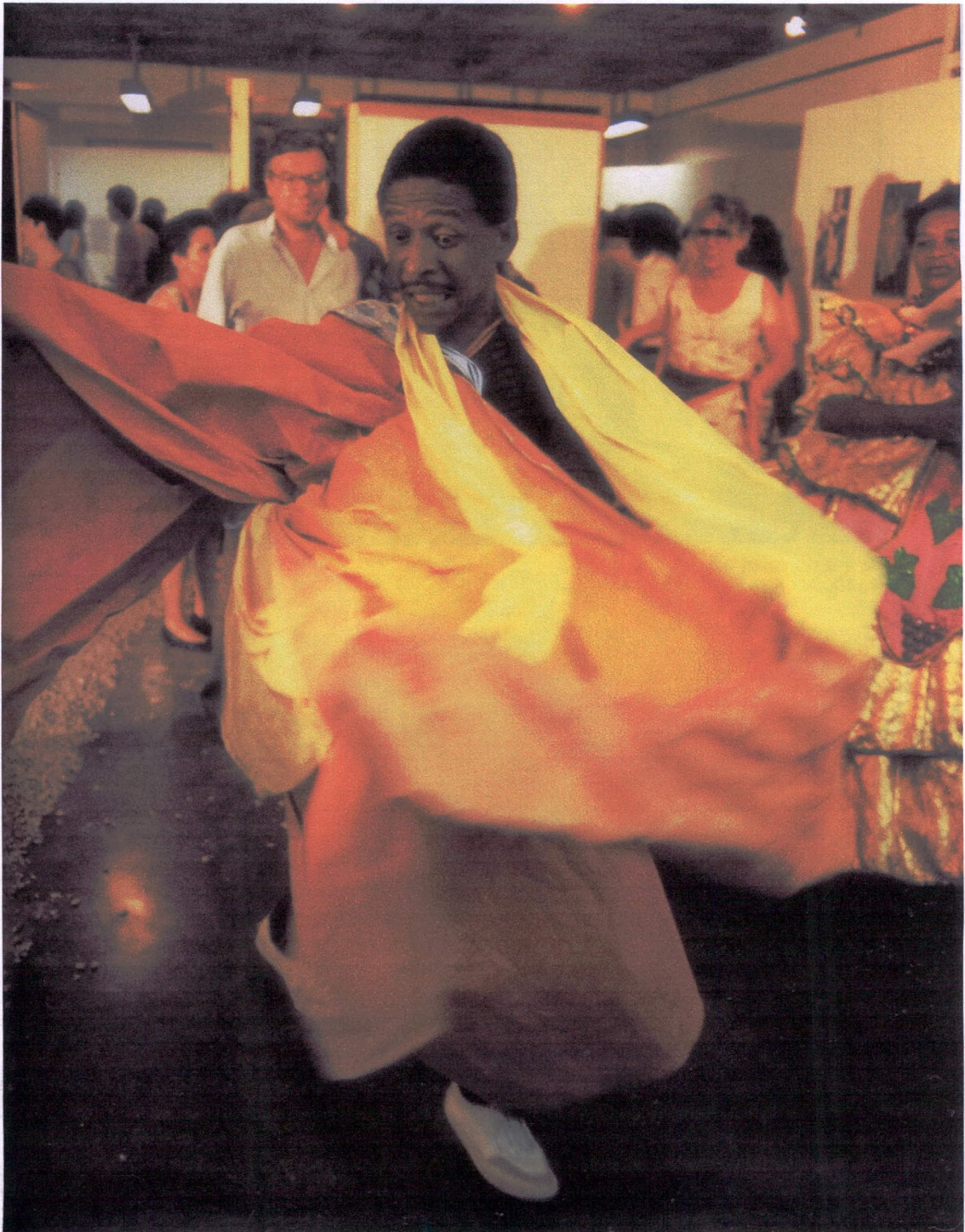
<sup>21</sup> *Idem*. “Posição e Programa”, 1966, *AGL, op. cit.* p. 77.

rompimento com o intelectualismo esteticista, que acaba postulando outras realidades superiores e definitivas, uma “metarealidade” anterior, ideal e com uma posição já constituída. A antiarte de Oiticica é o combate aos “conceitos de arte”.

Tanto é assim, que faz questão de dizer que a antiarte, ligada à expressão coletiva, não é um *tipo de arte* (o que seria inserir-se na lógica da sociedade de consumo) e sim uma nova etapa de transformação do espaço e do tempo para a efetivação do seu *programa ambiental*. No texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, em 1967, Oiticica identifica o “ressurgimento do problema da antiarte” como característica da vanguarda do período. “É essa a tecla fundamental do novo conceito de antiarte: não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes, ainda uma atitude baseada na transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais”<sup>22</sup> Na antiarte há uma tentativa de ressignificar a noção de apropriação e ao mesmo tempo uma resistência à “demanda de produção de obras”. Com ela, Oiticica realiza seu *programa ambiental*, que atinge o clímax na exposição da Whitechapel Gallery, em Londres, em 1969, batizada de “Whitechapel Experience”.

---

<sup>22</sup> Oiticica, Catálogo, *op. cit.* p.118.



Nildo da Mangueira com *Parangolé* P4, capa 1, 1964 (fig. 27)

## O ambiente cultural e político

O *Parangolé* surgiu no agitado ambiente cultural e político do início dos anos 60, no governo de João Goulart, e se desenvolveu no período do regime militar, em que a ideologia nacionalista predominante ignorava as contradições internas e opunha o internacional ao nacional<sup>23</sup>. A complexa realidade brasileira do período foi compreendida e formulada por Oiticica com o que chamou de *Parangolé-social* – capas que incluíam palavras de ordem como “Incorporo a revolta” (fig. 28) e “da adversidade vivemos” –, alguns realizados em parceria com Rubens Gerchman e Antonio Dias.

Articulando tradições distintas, o *Parangolé* expressa algumas das contradições nacionais. Se não aponta soluções práticas será essa sua virtude, pois ao invés de ser um receituário, mantém a ambigüidade inicial que as criou. A indeterminação, freqüentemente recusada pela ideologia nacionalista, aparece em suas *proposições* como fundamental.

Se há uma falta de uma vocação política nas obras de Oiticica – se comparada a de contemporâneos seus como a do alemão Joseph Beuys – *Parangolé* conseguiu nos anos 60, elaborar de modo radical contradições entre cultura de elite/ cultura popular, cultura nacional/ cultura internacional e cultura alienada/ cultura participante. Esses termos não foram concebidos como substâncias positivas, mas como noções que não cessam de ser redefinidas e articuladas, portanto, não como coisas e sim como ações.

Reverendo esses trabalhos nota-se, ao contrário talvez da posição de Rodrigo Naves<sup>24</sup>, o quanto o *Parangolé*, a despeito de preconizar uma

---

<sup>23</sup> Cf. Schwarz, Roberto. “Cultura e Política, 1964-69”. In: *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

<sup>24</sup> Segundo Rodrigo Naves: “a tentativa [de Hélio Oiticica e Lygia Clark] de promover experiências que fossem além de uma relação contemplativa entre observador e obra termina por desembocar numa exploração da intimidade do mundo ou do corpo, em lugar de abrir a forma para a criação de um espaço público, com tudo que ela envolve de exterioridade e estranhamento.” Naves, R. *A Forma Difícil*. São Paulo, Ática, 1996, p. 246. Nessa mesma linha segue o texto de Nuno Ramos. “À espera de um sol interno”, *Jornal do Brasil*,



interioridade cada vez mais expandida, lida com os conteúdos da civilização urbana e da cultura de massa e, reagindo a esta situação, ainda reclama uma autonomia da experiência da arte, ao invés de aspirar, como o concretismo, que o trabalho se extinguisse no ritmo da produção industrial.

A sua principal contribuição na esfera pública é o estranhamento recíproco entre cultura dita de elite e popular. Na performance em que levou passistas da Mangueira e o samba, com estatuto de obra de arte, ao MAM-RJ (fig. 29), lugar da cultura erudita por excelência, explicitou as tensões culturais e sociais. O depoimento de seu amigo, o poeta Waly Salomão, sobre a performance na exposição “Opinião 65” registra o momento:

“O ‘Amigo da Onça’ apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica sôfrego e ágil, com sua legião de hunos. Ele estava programado, mas não daquela forma bárbara que chegou trazendo não apenas seus *Parangolés*, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma Congada feérica com suas tendas, estandartes e capas. Que falta de boas maneiras! Os passistas da Escola de Samba Mangueira, Mosquito (mascote do *Parangolé*), Miro, Tineca, Rose, o pessoal da ala “Vê se Entende”, todos gozando para valer o apronto que promoviam, gente inesperada e sem convite, sem terno e sem gravata, sem lenço nem documentos, olhos esbugalhados e prazerosos entrando pelo MAM adentro. Uma evidente atividade de subversão de valores e comportamentos. Barrados no baile. Impedidos de entrar. Hélio, bravo no revertério, disparava seu fornido arsenal de palavrões”.<sup>25</sup>

---

28/07/2001. Entretanto, se discordamos em relação ao *Parangolé*, reconhecemos que a experiência dos *Ninhos*, nos anos de 1970, se dá sem grandes tensões com o mundo, ela é fechada em si mesma e isolada, o que pode acarretar numa “exploração da intimidade do mundo ou do corpo”, mas ao mesmo tempo um alargamento da subjetividade.

<sup>25</sup> Salomão, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará & Prefeitura, 1996, p.51.



Nildo da Mangureira com *Parangolé* P15  
capa 11 (fig. 28)



Essa tensão difere muito da estratégia do nacional-populismo corrente, que tentava incorporar a cultura popular na nacional, dissimulando as divisões sociais, presentes na própria constituição e realização do trabalho do artista. Antes de realizar uma síntese entre arte popular e de elite o *Parangolé* é uma expressão dessa contradição, talvez indique a possibilidade de superação dessa dicotomia. O *Parangolé* marca um inconformismo anárquico, coletivo e individual.

A adoção da arte popular, para a esquerda e o CPC<sup>26</sup> da UNE, do qual participou Ferreira Gullar, que pregava a integração entre a dita cultura popular, genuína e desajeitada, e a cultura vanguardista, a dos intelectuais conscientes e unidos ao povo, servia como justificativa da preservação dos valores nacionais, que estavam ameaçados pelo imperialismo norte-americano. A cultura popular, entendida como pura, simbolizava a resistência às influências externas. Mas Oiticica reagiu diretamente a essa posição:

“dizem: ‘estamos sendo ‘invadidos’ por uma ‘cultura estrangeira’ (cultura, ou por ‘hábitos estranhos, música estranha etc.’)’, como se isso fosse um pecado ou uma culpa - o fenômeno é borrado por um julgamento ridículo, moralista culposo: ‘não devemos abrir as pernas à cópula mundial’ - somos puros - esse pensamento, de todo inócua, é o mais paternalista e reacionário atualmente aqui.”<sup>27</sup>

Sua postura política, ao se integrar na comunidade da Mangueira, se distancia muito das ações populistas do CPC, que se limita a usar a arte como

---

<sup>26</sup> Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes.

<sup>27</sup> Oiticica, Hélio. “Brasil Diarréia”, publicado em Gullar, Ferreira (coord.). *Arte Brasileira Hoje* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973, p. 149.

instrumento político, e se dirige para a marginalidade<sup>28</sup> sem abandonar o plano simbólico e a coerência de suas proposições.

Cabe lembrar, dado o tom contestador que adquiriu ao ser colocado no palco de um show<sup>29</sup>, seu famoso estandarte com a inscrição “Seja marginal, seja herói”. Oiticica, em carta para Lygia Clark, explica melhor o que entende por marginalidade: “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”<sup>30</sup>. Essa postura foi notada por Lygia em resposta à carta, como não revolucionária, nem transformadora. A marginalização, como recusa de participação política, poderia ser inofensiva e levar à alienação: “Achar ainda que és um marginal porque vives à margem de uma sociedade caduca pobre é ainda um conceito burguês.”<sup>31</sup> Hélio Oiticica, como seu avô, José Oiticica, atuante no grupo anarquista Ação Direta, preferiu se posicionar pela liberdade sem se associar a qualquer instituição, sem se envolver em discussões universitárias ou em partidos políticos. O *Parangolé* é uma resposta à oposição entre arte alienada e engajada.

Entretanto, alguns trabalhos como o *Bólido*<sup>32</sup> em homenagem a Cara de Cavalo, famoso bandido, amigo de Oiticica, morto pela polícia em 1965, realmente não chega a “abrir a forma para a criação de um espaço público”.

---

<sup>28</sup> O termo marginal será substituído, no final dos anos 60 por *subterrânia*, que assume a condição de subdesenvolvimento: “a minha formação, o fim de tudo que tentei e tento, levou-me a uma direção: a condição brasileira, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, é subterrânia, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico ainda em formação; a cultura (detesto o termo) realmente efetiva, revolucionária, construtiva, seria essa que se ergueria como uma subterrânia” Oiticica, “Brasil Diarréia, Catálogo. *op. cit.* p. 19.

<sup>29</sup> O referido show foi de Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Mutantes, na boate Sucata, em 1968, onde a obra de Oiticica, mesmo que não estivesse em destaque, foi a desculpa para não apenas suspendê-lo como para fechar a boate. As conseqüências disso a médio prazo para os músicos foi a prisão e o exílio em Londres. Já Oiticica acabou indo para Londres para a grande exposição que realizaria em 1969 na Galeria Whitechapel.

<sup>30</sup> Oiticica, Hélio. “Carta de 15.10.1968”. In: *Lygia Clark, Hélio Oiticica. Cartas: 1964/74*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1996, p. 44.

<sup>31</sup> Clark, Lygia. “Carta de 26.10.1968”. *op.cit.*, p 58.

<sup>32</sup> *Bólido Caixa 18*, Poema caixa 2, 1966, homenagem a Cara de Cavalo.

Embora seja marcado como um momento explicitamente político, ele possui um forte tom de piedade e compaixão, expresso na frase “Aqui está, e ficará! Contemplai seu silêncio heróico.”, escrita num saco com pigmentos no interior da caixa. O verso remete diretamente à foto do corpo de Cara de Cavalo, incitando apesar da passividade da contemplação, a revolta pela covardia policial. Seu texto *Cara de Cavalo*<sup>33</sup> revela sua postura:

“Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. Eu faço poemas-protesto (em Capas e Caixas) 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.”<sup>34</sup>

Assim, o inconformismo de Oiticica divergia da atuação de certa esquerda, impedindo qualquer tentativa de conciliação. “O projeto de Oiticica não se sujeitava a nenhuma disciplina ou a injunções políticas próprias ao aparelho cultural da esquerda.”<sup>35</sup> Em “Posição ética”, defendendo a liberdade moral, ou melhor “uma espécie de antimoral baseada na experiência de cada um”, se opôs diretamente aos padrões da moralidade pequeno-burguesa e de uma civilização urbana que estava se firmando como protagonista política na cena brasileira. O artista incita as revoltas contra os valores e padrões estabelecidos: “desde as mais socialmente organizadas (revoluções p. ex.) até as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata).”<sup>36</sup> Se a fase neoconcreta é manifestamente sem uma posição política definida, alguns *Parangolés* e *Bólides*, mantendo certa coerência com

---

<sup>33</sup> Publicado pela primeira vez no Catálogo Hélio Oiticica. Whitechapel Gallery, Londres, 1969.

<sup>34</sup> Oiticica. Catálogo. op. cit. p. 25

<sup>35</sup> Zílio, “Da Antropofagia à Tropicália”. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira- Artes Plástica e Literatura*. São Paulo, Brasiliense, 1982. p. 34.

<sup>36</sup> Oiticica, *AGL, op. cit.*, p. 82.

seus primeiros trabalhos, implicam numa retomada do homem em seu próprio corpo e um forte sentido de revolta contra os condicionamentos sociais. Do grupo neoconcreto é Oiticica, ao lado de Gullar, quem mais tenta situar sua produção em relação ao momento político de sua época. Mas Gullar o faz de modo diferente, rejeita sua produção neoconcretista e tenta estabelecer limites entre a arte dita “alienada” e “engajada”.

### ***Nova Objetividade, Tropicália e Éden***

A formulação do sentido de *ambiental* por Oiticica, que implica na definitiva eliminação da pintura-quadro ou da escultura como categorias tradicionais da arte, na qual os *Bólides* e *Parangolés* se inserem, ocorreu em 1966. No texto *Posição e Programa*, Oiticica desenvolveu a noção de *ambiental*. Trata-se, em linhas gerais, de uma refundação da arte que acaba com “as antigas modalidades da expressão: pintura-quadro, escultura” em prol de uma totalidade. Elementos como cor, luz, palavra, ação, dança, fotografia, estrutura, tempo, espaço, música e construção tornam-se indivisíveis. O *ambiental* é a proclamação da liberdade de meios e da participação do espectador. É também uma ruptura com o “próprio conceito de ‘exposição’”. Por isso, Oiticica passa a se referir às suas mostras e trabalhos como “experiências” e “manifestações ambientais”. A noção de *Parangolé*, com refinada consciência do significado da antiarte, é estendida:

“*Parangolé* é a formulação definitiva do que seja a antiarte ambiental [...] Chamarei, então, *Parangolé*, de agora em diante a todos os princípios definitivos formulados aqui, inclusive o da não-formulação de conceitos, que é o mais importante”<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup>*Idem, Ibidem*, p. 79.

No ano seguinte, na Exposição Nova Objetividade Brasileira<sup>38</sup>, Oiticica construiu um labirinto sem teto, a partir de dois *Penetráveis*, trabalho que de certa forma apresenta questões tanto do tradicional campo das artes plásticas, quanto da arquitetura, poesia e música. Trata-se de *Tropicália*, labirinto composto por areia, plantas, araras e poemas-objeto, em que há um aparelho de TV ligado em seu interior, incorporando a programação das emissoras ao ambiente. A obra tornou-se uma experiência emblemática e *Tropicália* acabou batizando todo um período depois que Caetano Veloso usou o termo como título de sua canção. Para Oiticica interessava “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”<sup>39</sup>.

O labirinto foi inspirado na arquitetura orgânica e improvisada das favelas, na mobilidade espacial dos barracos e no movimento do espaço recriado constantemente por biombos e cortinas. É a busca de uma imagem brasileira que exponha o processo de constituição das contradições: o desenvolvimento tecnológico, apresentado no aparelho de TV e a vivência do corpo que supera o problema da imagem. *Tropicália* é a justaposição do antigo e do novo, como ironia da tentativa de modernização frustrada da década anterior. A conquista do novo, assim, institui e reproduz o atraso social, acentuando as contradições nacionais. “*Tropicália* encena as dualidades, presentificando as diferenças: daí o efeito de indeterminação que produz, impedindo a fixação de significados.”<sup>40</sup>

O conjunto de criações que corresponde ao que ficou conhecido como Tropicalismo, ocorrido principalmente entre 1967 e 1968, teve seu grande núcleo na música popular, tendo os festivais promovidos na televisão grande importância para a sua constituição. Além do Labirinto de Oiticica, entre dezenas

---

<sup>38</sup> A Nova Objetividade Brasileira foi uma exposição coletiva realizada no MAM-RJ, em 1967, onde pela primeira vez foi exposto *Tropicália*. O Texto de apresentação escrito no catálogo por Oiticica foi estruturado no seguintes pontos: 1- vontade construtiva geral; 2- tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3- participação do espectador; 4- abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5- tendência para proposições coletivas; 6- ressurgimento e novas formulações para o conceito de antiarte.

<sup>39</sup> Oiticica, AGL. *op. cit.*, p. 106.

<sup>40</sup> Favaretto, Celso. *op. cit.*, p.140.

de outras manifestações, foram associados ao movimento o filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, 1967, e a montagem de *O Rei da Vela*, peça de Oswald de Andrade escrita em 1933, encenada pelo Grupo Oficina de José Celso Martinez Correa, também em 1967.

Em seu estudo sobre a Tropicália, Favaretto investiga o uso da noção de alegoria no período e, entre outros pontos, disserta sobre o interesse que havia nos anos 60 em se retomar a concepção antropofágica de Oswald de Andrade. Interessa-nos aqui, particularmente, a diferença entre a antropofagia sobre o qual Oiticica faz referência no texto *Esquema Geral da Nova Objetividade* da antropofagia do período modernista dos anos 20.

“A distância entre as duas antropofagias é histórica; correspondeu ao processo de instauração no Brasil das propostas do modernismo e ao de revisão e crítica de suas formulações estéticas e culturais. O interesse pelo tema da originalidade nativa e a conseqüente reação à fascinação da cultura européia, no modernismo, sofreram mudanças substanciais na década de 60. As discussões sobre a originalidade da cultura brasileira foram deslocadas pelo debate sobre a indústria cultural, transferindo-se o enfoque dos aspectos étnicos para os político-econômicos; com o que o conflito entre modelos artísticos importados e formas locais passa necessariamente a fazer parte das discussões ideológicas provocadas pela situação institucional pós-64.”<sup>41</sup>

Devido à necessidade atual de tomada de posição frente aos problemas políticos, sociais e éticos, a *Nova Objetividade* surgiu como um pensamento vivo que retoma e amplia a noção de objeto na arte, que passa ser entendido também como ação, como proposta de atividade, enfim como redescoberta constante do mundo. A antropofagia, embora questione a polaridade entre importação cultural e valorização das raízes nacionais, não é um modo de pular uma etapa no desenvolvimento cultural-social, mas uma explicitação e tomada de posição na arte que torna-se indissociável da ética e da política. Segundo

---

<sup>41</sup> Idem, *Tropicália Alegoria Alegria*. Ateliê Editorial, São Paulo, 2000. p. 61.



Oiticica é “a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa”.

Há uma série de nuances entre as diversas manifestações que foram genericamente denominadas de tropicalistas, sobre a qual não vamos nos alongar. Apenas nos interessa aqui, a título de exemplo, diferenciar algumas noções de participação. Em algumas peças de Zé Celso do período, como em *Gracias Señor*, 1972, a participação e o contato físico que rompe a separação entre palco platéia tomam uma feição agressiva, como um insulto ao público. Se há uma necessidade inadiável de agir sobre o espectador, de sacudi-lo, para que saia do espetáculo diferente, há também reprodução do autoritarismo. A participação tal como propôs Oiticica enfatiza os aspectos lúdicos, aposta na sedução, no envolvimento e, especialmente nos *Parangolés* capa, apresenta uma pulsão erótica ligada ao carnaval e ao samba.

O próprio Oiticica, no *Esquema Geral da Nova Objetividade*, apresenta o que Ferreira Gullar compreende por participação, noção da qual passa a se aproximar sem que isso implique em aceitar os pressupostos do CPC, que considerava a arte de vanguarda elitista. Segundo o artista, a participação no sentido político estava latente nos primeiros *Parangolés*, mas foi apenas após parceria com Rubens Gerchman, que o *Parangolé* tomou um sentido de protesto.

“O que Gullar chama de participação é, no fundo essa necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influído e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social.”<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Oiticica, *Catálogo*, *op. cit.* p. 116.

Os “problemas estéticos” não são estéticos, isto é, autônomos existentes num mundo separado, por isso cabe ao artista abandonar a posição estetizante, deixar de tratar a arte como uma “segunda natureza” e construir uma “totalidade cultural”. A noção de objeto, retomada com a *Nova Objetividade*, está ligada “às proposições coletivas, uma ‘volta ao mundo’, ou seja, um ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida em última análise”<sup>43</sup>. A *Nova Objetividade* insere a estética no interesse pela vida e a articula a todas as dimensões de nossa existência.

Em sua busca do “prazer de viver esteticamente” – que implica no abandono do que chamou de “esteticismo” da arte de seu tempo (Pop, Op e Minimal) que não se preocupa em diferenciar –, Oiticica construiu um lugar aberto para a vivência participativa. *Éden*, realizado em Londres, na Whitechapel Gallery em 1969, é o ponto máximo da conquista ambiental. Trata-se da maior reunião de trabalhos que Oiticica fez em vida. Nessa ocasião, apresentou cinquenta e quatro *Bólides*, quatro *Núcleos*, vinte e cinco *Parangolés*, além de *Cabines*, *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*. *Éden* necessita que o sujeito tome parte dele. Está relacionado ao que Oiticica denominou de *crelazer*, atividade a que o criador se entrega “para viver o lazer e o prazer”<sup>44</sup>, momento em que lazer e criação se fundem, sem hora para a preguiça e o descanso. A vontade de Oiticica não era a de fazer uma exposição, mas de criar um espaço para a participação, um lugar que permitisse o lazer não repressivo, aberto a vivências, comportamentos livres. Isso conduz ao que chamou de *Supra-sensorial*, a dilatação da consciência, ligada à música, dança e alucinógenos. Oiticica elabora uma série de tendas, *Ninhos*, *Bólide-camas* com apelos sensoriais que exigem um outro tempo para a vivência, como se o tempo pudesse ser suspenso e o ócio não precisasse se diferenciar do trabalho. Os *Ninhos* elaborados para a Whitechapel são caixas de madeira retangulares com divisões onde há, por exemplo, palha e areia para se deitar, como uma espécie de refúgio ou sala de recreação onde as pessoas teriam experiências comuns como brincar, dormir, amar. *Éden* seria o momento em que haveria possibilidade

---

<sup>43</sup> *Idem, ibidem*, p. 117.

<sup>44</sup> *Idem, AGL, op. cit.* p.113.

de realização de todas as experiências humanas, lugar de lazer e delícias onde se fundam o eu e o sonho de uma nova vida, a grande utopia de Oiticica.

Posteriormente, Oiticica passa a transformar sua casa num *Ninho*. Dentro de seu beliche, cercado por uma tela transparente, aglutinou uma série de objetos que seriam anexados ao seu entorno. Trouxe seu aparelho de som, TV, livros, cadernos, canetas, máquinas de escrever e drogas. No *Ninho* havia tudo que precisaria para lá permanecer dias inteiros. No seu apartamento em Nova York recebia os amigos nos *Ninhos*. Eles são formulações de uma época mais recolhida numa subjetividade que engloba o mundo exterior e com ele se comunica através de materiais porosos como a tela de nylon.

Após a “Whitechapel Experience”, Oiticica participa de uma grande exposição coletiva no Museu de Arte Moderna de Nova York, a Information (1970), com curadoria de Kynaston L. McSchine, onde construiu três andares com mais de vinte “células” de *Ninho*. Cada *Ninho* é uma espécie de módulo aconchegante de madeira em forma fechada e protetora, que remete às tendas presentes em *Éden* e ao *Bólido-Cama*. Eles são concebidos como células que podem se multiplicar, como se organicamente fossem se esparramando, se reproduzindo e crescendo conforme o desenvolvimento da comunidade que o habita. Segundo Oiticica, os *Ninhos* surgiram após sua chegada ao “limite de tudo”, resultado de uma ida ao “além-ambiente”, para fora dos limites institucionais da exposição, um lugar para se viver. Em carta para Lygia Clark explica que só aceitou participar da exposição porque achou interessante uma mostra sobre arte ambiental. Não se trata, nos *Ninhos*, de exigir a participação do expectador, mas de um espaço vivencial. Durante o período de Nova York (1970-78), Oiticica viveu e trabalhou dentro de *Ninhos*, onde escreveu dezenas de cartas, textos autobiográficos, os “autos”, contos e poemas, estes com intenso diálogo com Haroldo de Campos, que inclusive se hospedou num *Ninho*. Desenvolveu também uma série de projetos de trabalhos, filmes em Super 8, maquetes, plantas de *Penetráveis*, os “subterranean TROPICÁLIA PROJECTS”, além de COSMOCOCA *programa in progress*.



Quase Cinema, Block-Experiments in *Cosmococa CC5 Hendrix War* com Neville D' Almeida, Nova York, 1973 (fig. 30)

#### 4- COSMOCOCA - *programa in progress* e Cinema: a instauração do artista trágico nietzscheano

##### O fim da utopia

COSMOCOCA - *programa in progress* é um projeto de Oiticica<sup>1</sup>, em parceria com o cineasta Neville D' Almeida, desenvolvido em Nova York a partir de 1973. A mistura do português e do inglês como aparece na expressão "*programa in progress*", sua pontuação singular, bem como o uso particular da caixa alta e abreviações, são características de sua escrita do período em Nova York, durante os anos 70<sup>2</sup>. Oiticica, quando enviava textos para publicação, costumava anexar uma folha com instruções para impressão, em que exigia que não transformassem em maiúsculas letras minúsculas colocadas no início de parágrafos e não colocassem pontos onde não havia. Além disso, afirmava o uso de palavras sublinhadas e de separações entre fragmentos do texto que não deveriam ser modificadas. Sua escrita, elaborada em sincronia com sua experiência de artista, subverte as normas e convenções da língua culta para se afirmar não como estilo, mas como expressão visceral de um pensamento permeado de tensões, dúvidas e contradições. Distante de um discurso neutro, científico e universal, que não se dirige a um leitor determinado, Oiticica, nos anos 70, exige do seu leitor uma certa maturidade e repertório de referências que sua obra dispensa. Seus textos desse

---

<sup>1</sup> Oiticica projetou nove BLOCO-EXPERIÊNCIAS abreviados em CC seguido de número para identificação. Aliás, todo seu sistema de catalogação, bastante sofisticado, traz abreviações como PN, *Penetrável*; P, *Parangolé*; B, *Bólido*; NC, *Núcleo*; RL, *Relevo Espacial*; BL *Bilateral*, seguido de número correspondente. Assim, CC1 a CC5 foi inventado com Neville D'Almeida, CC6 com Thomas Valentin, CC7, em Londres, para Guy Brett, CC8 para Silvano Santiago e CC9 para Carlos Vergara.

<sup>2</sup> É importante fazer uma pequena distinção entre seus textos produzidos até cerca de 1968 e aqueles da década seguinte. Se os primeiros se caracterizam por anotações de estudos atentos com notas e referências das fontes consultadas, com tom dissertativo, os escritos dos anos de 1970 são constituídos em sua maioria de fragmentos, excertos, imagens de outros autores e apontamentos mais pessoais com maior cuidado gráfico em relação à palavra.

período, como veremos em algumas citações transcritas aqui, fundem notas íntimas, cartas e reflexões sobre sua produção e a de outros artistas. A fragmentação progressiva de sua escrita remete a uma desconfiança em relação à linguagem análoga ao uso de aforismos por Nietzsche.

O termo “em progresso”, recorrente em sua escrita e que parece substituir o termo duração, longe de significar um avanço positivo rumo ao futuro, indica uma obra não acabada, um processo que pode ser sempre recomeçado e reinventado. Denominado de “quase-cinema”, COSMOCOCA - *programa in progress* é uma série de filmes compostos por trilha sonora e projeções de seqüências de slides num ambiente especialmente construído. A imprevisibilidade gerada pela participação do público e pelo desdobramento do programa em diversos “bloco-experiências”, CC1, CC2, CC3... impedem a constituição de uma obra estanque, com procedimentos fechados. Um dos objetivos de *Cosmococa* é “a unilateralidade do cinema-espetáculo”<sup>3</sup>, reafirmando a crítica à passividade do espectador:

“a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: porque?: e nem os filmes de ABEL GANCE q foram feitos para 2 telas eram respeitados: 1 tela e olhe lá se não está cortado: mas algo tinha que acontecer: a TV: THE BIRDS de HITCHCOCK já Tveiza a montagem seqüencial tão ‘natural’ do cinema que nos acostumou: mas tinha que aparecer G-O-D-A-R-D: como MONDRIAN pra PINTURA GODARD fundou o *antes* e *depois* dele: como querer ignorar ou conjecturar sobre a ‘arte do cinema’ *depois* q GODARD questiona metaliguisticamente a própria razão de ser do fazer cinema?”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Oiticica, Catálogo op. cit. p. 177.

<sup>4</sup> *Idem, Ibidem.*

Opondo-se à submissão do espectador, que muitas vezes passa a ignorar seu corpo e o espaço que ocupa na sala de projeção quando se envolve inteiramente na narrativa do cinema, Oiticica, com *Cosmococa*, elabora a possibilidade de a relação visual entre o espectador e o filme ser enriquecida pela participação, pela brincadeira e dispersão. Entre as instruções<sup>5</sup> de ação de CC há propostas para que o *participador*, por exemplo, se deite nas almofadas e utilize lixas de unha disponíveis na entrada, como em CC1; que se sente, recline e principalmente dance, em CC2; que sinta a superfície do chão e brinque com os balões, movendo-se à vontade, em CC3 ou, em CC4, que entre numa piscina.

Esse comportamento lúdico com balões de ar, almofadas e pufes, ao lado de imagens da moeda americana e do logotipo da *Coca-cola*, símbolos do paradigma do mercado e da sociedade capitalista, tem algo de perverso e de ambíguo. Convocar o corpo à participação como um desempenho comportamental, ligado ao som de Jimi Hendrix e Rolling Stones, e confrontar o participador com essas imagens, ao mesmo tempo em que remete a uma consumação do corpo numa lógica de imagens, apresenta uma vontade de libertação e de desrepressão violenta e agressiva. O aspecto lúdico de *Cosmococa*, se as vezes parece apostar numa infantilização, embrenha-se também num comportamento um tanto alienado, diferente daquela participação dos anos 60. Trata-se aqui da transição de uma utopia dos anos 60 para consciência de que ela não se cumpriu e que, se não está esgotada, está se esgotando aos poucos. *Cosmococa* não chega a ser um programa crítico, pois essa consciência é vivida pelo trabalho como dilaceração e não como projeto deliberado. O discurso do artista, como veremos, não chega a elaborá-la.

---

<sup>5</sup> Para Oiticica "seguir as INSTRUÇÕES é abrir-se ao jogo e à experiência participatória que é a razão de ser das CC: ignorar as INSTRUÇÕES é fechar-se e não participar da experiência:..... qual é?", Oiticica, *op.cit*, p. 180. Em seu Notebook (NTBK 2/73, p. 63) escreveu que há "duas indicações de como proceder: a) INSTRUÇÕES PARA PERFORMANCES COLETIVAS PÚBLICAS. b) INSTRUÇÕES PARA EXIBIÇÃO PARTICULAR.". Oiticica. *Programa H.O., Cosmococa by Neville D'Almeida*, julho de 1973, p. 03.

Em sua proposta de participação, Oiticica valoriza o fato de a TV permitir relações mais participativas entre o espectador e a obra, dando outras possibilidades de interação. Em frente ao aparelho de TV, que em ambientes domésticos é comum ficar ligado sem que ninguém preste total atenção em sua programação, o espectador fala, comenta e age com mais espontaneidade que na sala escura. Enquanto a TV era temida por muitos cineastas como uma ameaça ao cinema, Oiticica identifica nela uma montagem diferente, algo mais ágil e alegre, longe da “gratuidade e chatice [que] ficara reduzida a linguagem-cinema”<sup>6</sup>. A partir das idéias de Marshall McLuhan<sup>7</sup>, Oiticica compreende que a TV, devido à baixa definição dada pela sua natureza reticulada, composta por um mosaico de pontos de luz e sombra, abre possibilidades maiores de participação se comparada ao cinema. Contra a posição de que haveria uma pobreza informativa na TV, já que sua escala de tons tende para o alto contraste e é menor que a do cinema, valoriza o grau de abstração que a linguagem solicita. Ao telespectador, caberia preencher os intervalos e completar os dados que foram suprimidos pela chamada *definição vertical* das linhas da TV, enquanto a super definição da película de cinema se apresentaria completa e una.

Entretanto, essa concepção de participação do espectador que completa as lacunas da imagem nos parece restrita, pois nela toda ação do sujeito já está prevista anteriormente. Há, nesse ponto, uma grande diferença em relação à participação presente no *Parangolé* do início dos anos 60 em que a redescoberta do corpo era central. Por não ter justamente a dimensão humana e imprevista, a ação de completar lacunas na TV se esgota rapidamente. Não se trata mais daquela busca de uma participação plena e livre, em *Cosmococa* o corpo do sujeito, imerso no mundo das mercadorias, parece tornar-se estranho a si mesmo. A compreensão do corpo não é mais a do corpo autônomo e livre, se aproxima do corpo da moda e da publicidade. O próprio *Parangolé* que Oiticica faz nesse período, sobre o qual escreveu em 1972 o texto “Parangolé Síntese”, não

---

<sup>6</sup> Oiticica, Catálogo, *op. cit.*, p.177.

<sup>7</sup> Cf. McLuhan, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, São Paulo, Cultrix, 1971.



apresenta “preocupação com ‘significações corporais’, ‘não-condicionamentos sensoriais’, etc”. Oiticica compreende que há um dilema, “transformar-se ou ser consumido pelo contemplar: ser *performer* por iniciativa ou compelido a sê-lo: criar o circo ou ser objeto-espectador”<sup>8</sup>. Trata-se agora do corpo performance do rock, que é desrepressão, por isso reativo. Se por um lado ainda há uma busca do todo, pois “falar em cosmicidade não deve implicar em extra-concreto mas em assumir o poder de inventar o NÃO-FRAGMENTADO”<sup>9</sup>, por outro há uma certa impossibilidade de reunificar o corpo, que vai se transformando com a imagem da TV.

É recorrente nos textos de Oiticica o entendimento da participação como atividade oposta à passividade da contemplação. Todavia, para entendermos o sentido dessa dicotomia precisamos, primeiro, compreender o que o artista entende por participação. Em *Posição e Programa*, escreve que o artista não é mais um “criador para a contemplação”, mas um “motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado *participador*”<sup>10</sup>. Entretanto, compreendemos que atividade não implica em participação, assim como passividade não deve estar sempre associada à contemplação. Diante da fragmentação de um quadro do pintor cubista Georges Braque, por exemplo, seria possível conceber que a tarefa de quem contempla seja a de unificar a figura, estabelecendo uma compreensão entre os múltiplos sentidos que faz uma obra de arte escapar da determinação completa. Poderíamos dizer o mesmo sobre uma obra concretista que nos exige um “olhar criativo”, como dizia Pedrosa. Na atitude contemplativa, pode existir atividade mesmo sem envolver participação. Talvez, diferentemente do que diz McLuhan, com quem Oiticica concorda e cita, ao completar a cena entre um corte e outro, é possível que o espectador do cinema tradicional também exerça atividade, embora não participe diretamente com seu corpo. Mesmo porque o corpo pressuposto em *Cosmococa*, não é mais aquele corpo reflexivo que nos falava Merleau-Ponty,

---

<sup>8</sup>Oiticica, “Parangolé Síntese”. Catálogo, *op. cit.*, p. 166.

<sup>9</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>10</sup> Idem, *AGL. op. cit.*, p. 77.

trata-se agora de um corpo que se limita a responder ao complexo de fatores que compõem o ambiente.

Segundo Oiticica, tanto no cinema como na TV ainda há predominância da imagem e, em *Cosmococa*, a “IMAGEM não é o supremo condutor ou fim unificante da obra”.<sup>11</sup> Aqui as contradições do artista se tornam mais claras: como ele não quer se restringir ao áudio-visual, recorre ao jogo, a dança e a experiência do corpo do sujeito no espaço e no tempo, como havia feito nos anos 60. Contra a anulação do corpo que o cinema tradicional impõe, Oiticica recorre à TV, à dispersão e ao suposto ludismo. Mas, a participação corporal, ao invés de se dirigir às imagens do capital e do consumo, projetada nas paredes, se aproxima de uma participação recalcada, às vezes histórica, reduzida a meros sintomas corporais. Parece não haver mais descoberta e reflexão do corpo, não é a toa que as referências do artista a Merleau-Ponty desaparecem nesse período. *Cosmococa* se aproxima, assim, de um grito desesperado e auto-destrutivo, ainda que o artista não tenha anunciado isso em seu próprio fazer.

No texto sobre *Cosmococa*, Oiticica se refere à *Tropicália* – em que utilizou de um aparelho de TV que ficava sempre ligado, incorporando a programação das emissoras ao ambiente – e lembra que naquela época já havia a intenção de deslocar a imagem, “visual e sensorial: o TODO IMAGEM”, retirando sua supremacia, porém, conforme reavaliação de 1974, “numa espécie de salada multimedia sem muito ‘sentido’ ou ‘ponto de vista’”<sup>12</sup>. Em *Brasil Diarréia*, 1970, cujo título sugestivo parece ser uma resposta à *Estética da Fome* de Glauber Rocha, Oiticica constatava que “as críticas que as idéias de ‘Tropicália’ geraram ao culto do ‘bom gosto’ (isto é, a descoberta dos elementos criativos nas coisas consideradas *cafonas*, e que a idéias de bom gosto seria conservadora) foi [sic] transformada em algo reacionário pelos diluidores da mesma: instituiu-se a ‘cafonice’ estagnatória, já que instituir a idéia de cafona conduz à glorificação

---

<sup>11</sup> *Idem*, Catálogo, *op.cit.*, p. 178.

<sup>12</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 179.

permanente das coisas passadas.”<sup>13</sup> Oiticica reivindicava, em 1970, contra os perigos da perda de ambivalência da vanguarda, uma posição permanentemente crítica e universal. *Cosmococa*, paradoxalmente, é a resposta que ele dará nos anos seguintes.

Depois de cursar cinema na *New York University*<sup>14</sup>, em 1971, algo raro entre os cineastas experimentais do período, e inclusive ter realizado alguns filmes em Super 8, entre eles o inacabado *Agripina é Roma-Manhattan*, em 1972, torna-se urgente a necessidade de transformação do cinema tradicional. Tanto *Neyrótica*<sup>15</sup>, também realizado em slide, como *Cosmococa*, que à maneira do cinema de Abel Gance requer projeções em mais de uma tela, são fundamentais nesse processo. A ruptura com o cinema - já prefigurada na montagem de *The Birds* de Hitchcock, graças à referência à televisão, como vimos no texto citado acima - foi também identificada no filme *Mangue Banguê*, de Neville D' Almeida, que realizaria a “necessidade de negação” do cinema. Oiticica se apoia na impossibilidade da continuidade do cinema nos moldes tradicionais, tal como Godard explicitou. Com essas referências, desenvolveu a noção de “quase-cinema”, que borra as fronteiras entre cinema e artes. Com isso, aproxima duas obras centrais em sua trajetória, Mondrian e Godard, menos por características internas a eles do que pela ruptura que representam no desenvolvimento de seu próprio trabalho. Se a referência a Mondrian é forte nos anos 50 e 60 - como

---

<sup>13</sup>Idem, “Brasil Diarréia” [1970], *Arte em Revista* n. 5, São Paulo, Kairós/ CEAC, 1981. p. 44.

<sup>14</sup> Em carta para Lygia Clark de 14/05/1971 anuncia que está terminando um curso de cinema na New York University o que lhe dá direito a usar outros equipamentos. Animado com a experiência de realização do filme *Brasil Jorge*, conta que procurou pela cidade inteira um parque com aves em gaiola para inserir no filme uma cena de apenas 20 segundos, “veja que loucura”. Cf. *Lygia Clark, Hélio Oiticica. Cartas: 1964/74*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1996, p.199.

<sup>15</sup> Se Oiticica não pode exibir em vida *Cosmococa*, o “quase-cinema” *Neyrótica*, composto por 80 slides e marcação de tempo, foi montado em abril/ maio de 1973, em Nova York e na *Expoprojeção*, organizada por Aracy Amaral, em São Paulo, no mesmo ano. Em 1975, realizou mais uma experiência de *quase-cinema*, chamada de *Helena Inventa Ângela Maria*, composta de “5 BLOCOS-SEÇÕES” com instruções e trilha sonora.

explicitamos anteriormente - a alusão a Godard, na década de 1970, como vimos no fragmento citado há pouco, tem a mesma importância para *Cosmococa*.

Entre algumas breves aproximações que podemos traçar entre ambos está o aspecto fragmentário, exacerbado por Oiticica, e a radicalização da contração do tempo que as cenas curtas e interrompidas de Godard indicavam. A “não-narração” das CCs pode ser vista como o desenvolvimento das constelações de imagens sem continuidade que o cineasta europeu já havia construído. Além disso, ambos utilizam citações de repertório sofisticado da filosofia e da literatura justaposto no mesmo patamar em que estão objetos da cultura de massa. O erudito e o vulgar se equivalem e são propositadamente nivelados. Em Godard, no filme *Uma mulher casada*, o texto de Merleau-Ponty sobre cinema, telas de Renoir, placas de propaganda e revistas femininas bombardeiam o espectador com informações que ultrapassam os elementos que ele domina. Em ambos há uma profunda intimidade entre as referências e as obras. Essa floresta de citações não pressupõe o conhecimento prévio do público e tampouco aparecem de modo didático. Do mesmo modo, em CC2 *Onobject* (fig. 32), por exemplo, o livro *Grapefruit* de Yoko Ono, que apresenta instruções para performances, é posto ao lado de uma tradução para o inglês do livro de Heidegger, *What is a thing?*<sup>16</sup>, como um ícone do pensamento ocidental. Se as filosofias de Bergson, Merleau-Ponty e Nietzsche foram integradas por Oiticica ao seu trabalho com propriedade, contribuindo para a constituição de uma dimensão reflexiva e interrogação constante sobre sua obra, essa referência a Heidegger, presente em CC, tende a se aproximar mais do procedimento de justaposição de imagens, embora no arquivo de Oiticica exista algumas anotações de leitura do filósofo alemão. Em *Cosmococa* as posições metafísicas e fenomenológicas já ruíram.

---

<sup>16</sup> Oiticica usou a tradução para o inglês de W. B. Barton Jr. e Vera Detsch, *What is a Thing?*, da Gateway Edition.



Quasi Cinema, Block-Experiments in *Cosmococa* CC1 Trascicapés, com Neville D' Almeida, Nova York, 1973 (fig. 31)



Quasi Cinema, Block-Experiments in *Cosmococa* CC2 Onobject, com Neville D' Almeida, Nova York, 1973 (fig. 32)



Quase Cinema, Block-Experiments in *Cosmococa* CC3 Maileryn com  
Neville D' Almeida, Nova York, 1973 (fig. 33)

## O debate do cinema

Dentro do universo do cinema, o projeto de filme experimental de CC se insere também no debate brasileiro entre Cinema Novo e Cinema Marginal. Reflexo de uma polêmica da época, essa oposição entre os dois cinemas é menos estética que ideológica. Embora redunde no estabelecimento de categorias limitadas que desprezam as particularidades dos filmes, as CCs, sem dúvida estão mais ligadas ao Cinema Marginal. Oiticica faz questão de marcar sua oposição em relação à seriedade e à espetacularização que o Cinema Novo parecia cada vez mais privilegiar:

“no BRASIL de experimentalidade quase q ao alcance da mão o pessoal foi ficando cada vez mais ‘sério’ e com obsessiva ‘preocupação quanto aos destinos do cinema brasileiro’ e à busca de ‘sentidos’ e ‘significados’ que pudessem justificar outra ambição maior: criar a indústria cinematográfica brasileira: sempre o carro na frente dos bois”<sup>17</sup>.

Entretanto, filmes como *Câncer*, de Glauber Rocha, filmado em 1968 com a participação de Oiticica e montado apenas em 72, mostram que as divergências entre Cinema Novo e Cinema Marginal não são tão claras como poderiam parecer. Ambos de algum modo dão continuidade a algumas questões tropicalistas. O que ocorre é que o dito Cinema Marginal radicalizou e levou às últimas conseqüências algumas propostas presentes em *Estética da Fome*, manifesto redigido em 1965 por Glauber Rocha, que transforma a escassez de recurso em força expressiva. Enquanto cineastas ligados ao Cinema Novo, em fim dos anos 60, sem abandonar o engajamento, se aproximaram de padrões convencionais que agradavam ao grande público, o Cinema Marginal, com bastante ironia, desfaz e esvazia a ordem das narrativas e rompem com o que chamavam de concessão ao público. Segundo Ismail Xavier, “um dado central no biênio 67/68, que terá conseqüências na emergência do Cinema Marginal em

---

<sup>17</sup> Oiticica, Catálogo, *op. cit.*, p. 177.

1969, é a recusa de uma visão dualista do Brasil. Esta sublinhava a oposição entre um país rural, matriz da identidade nacional, e um país urbano, lugar de uma descaracterização da cultura por força da invasão dos produtos da mídia internacional.”<sup>18</sup> Foi nesse momento que o Tropicalismo realizou as colagens entre o arcaico e o moderno, o nacional e o estrangeiro, que tiveram desdobramentos também no cinema.

Nesse contexto, é sintomático que a precariedade de um filme realizado em slide, também devido à carência de recursos e a falta de uma indústria cinematográfica brasileira, puderam ser constituintes de um trabalho altamente experimental. Assim como *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968, de Rogério Sganzerla, *Cosmococa*, sem o mesmo humor, realiza uma colagem de fragmentos descontínuos em que a paródia, o sarcasmo, a violência e o grotesco se fazem presentes. Talvez esse gesto seja uma compreensão de que o subdesenvolvimento é um estado e não uma fase, assim como Paulo Emílio havia formulado, sem que isso se torne conformismo ou conviência. Entretanto, no filme de Sganzerla há uma questão formal importante, uma organização do caos brasileiro que a *Cosmococa* rejeita ao tangenciar o informe. Em *O Bandido da Luz Vermelha* ainda há um esforço de compreender a situação brasileira, o que se dissipa completamente nos quase-cinemas de Oiticica.

As “cenas” de *Cosmococa* são formadas de fragmentos congelados, “momentos-frames”, que rompem com o tempo convencional do filme. A edição, feita enquanto são tiradas as fotos, não é seqüencial. Oiticica não pretende encontrar uma montagem definitiva, mas se interessa pelo “jogo de posições”. A quebra do desenvolvimento linear do filme valoriza a trilha sonora, composta por músicas brasileira e rock, e ressalta o caráter casual e aberto do filme.

Em *Cosmococa*, reaparece a preocupação com o *ambiental*, presente nos seus mais significativos trabalhos, desenvolvida desde os anos 60, por isso as

---

<sup>18</sup> Xavier, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001. p. 31.



fotografias de CC “não são fotos para serem fotos”<sup>19</sup>. As proposições se referem a várias personalidades, entre elas, em CC1 (fig. 31), a Luis Buñuel. O ato de cortar os olhos, com linhas de cocaína, do retrato do cineasta, que realizou uma obra imersa no mundo fantástico dos sonhos e instintos, remete à cena surrealista de *Um Cão Andaluz*, de 1928. Em 1973, outro filme de Buñuel, *O Discreto Charme da Burguesia*, havia recebido o “Oscar”, motivo da publicação de seu retrato na capa do *The New York Times Magazine*, aproveitado por Oiticica. Entre outras figuras, aparece em CC5 (fig. 30), na capa do disco *War Heroes*, o ídolo da contra-cultura Jimi Hendrix, venerado por Oiticica, já falecido, com um logotipo da *Coca-Cola*. O ícone do capitalismo americano numa caixa de fósforos sobre a capa do disco, além de provocar um trocadilho entre a marca de refrigerantes e a *Cosmococa*, pode ser indicativo da derrocada da utopia dos anos de 1960. Em CC3 (fig. 33), estampada na capa do livro de Norman Mailer, Marilyn Monroe, outro ícone da cultura pop, consumida pela sua própria imagem, remete ao trabalho de Andy Warhol. Tendo o mundo se convertido em imagem, como nos mostra o trabalho de Warhol, o espaço da vida tornou-se vazio e fragmentado: “a suposta unicidade da IMAGEM [de Marilyn] fragmentava-se ao resistir ao estereótipo q deveria defini-la e limitá-la: todas as tentativas de amarrá-la a uma unicidade constante pareciam frustrar-se no final: havia algo que dissolvia essa unicidade”.<sup>20</sup>

O procedimento de CC, com certo “sarcasmo duchampiano”, é o de “maquiar” as imagens apropriadas. Trata-se de adicionar máscaras à imagem que estaria pretensamente acabada. O gesto, mais como processo do que busca de uma forma definitiva, “fragmenta visualmente ao ‘maquilar’ a *unidade* da imagem-todo”.<sup>21</sup> O que interessam é o “rastros-coca” que é feito e refeito, o “jogo-maquilar”. É uma meta-maquagem, como escreve, “o q se maquila-esconde é o próprio elemento maquilador”.<sup>22</sup> Baudelaire, citado por Oiticica, num outro sentido também fez um elogio da maquiagem, que deveria ser fiel à sua artificialidade. Quanto

---

<sup>19</sup> Oiticica, *Programa H.O., Cosmococa by Neville D’Almeida*. NTBK 2/73, *op. cit.*, 1973. p. 53.

<sup>20</sup> *Idem*, *Catálogo, op. cit.*, p.179

<sup>21</sup> *Idem*, *Programa H.O., NTBK 2/73, op. cit.*, p. 52.

<sup>22</sup> *Idem, ibidem.*

mais falsa a imagem maquiada mais próxima estaria de uma sociedade também falsa. O que interessa ao poeta é o belo artificial, assim como o “paraíso artificial”, ao qual as drogas poderiam dar acesso. O uso da cocaína em CC, como pigmento e linha para redesenhar as imagens, funcionaria também como estímulo para a participação coletiva, por mais restrita que ela seja nesse momento, ao mesmo tempo em que tem um sentido destrutivo, um sarcasmo, uma perversidade. Paradoxalmente, a droga serviria para a expansão da consciência, possuindo um sentido experimental que Oiticica ainda remete à fenomenologia, embora diríamos que *Cosmococa* tende a se afastar completamente dessa filosofia.

“não se trata de fazer da COCA o absoluto místico-deificado q vestiu o LSD: COCAÍNA nem tóxico nem água a própria idéia de alucinagenar para a ‘expansão da consciência’ (??? nada poderia ser menos fenomenológico: contrasenso total!) soa phony [...] como pode alguém saber qual o veneno q cada pessoa necessita?: tudo isso não passa de mais uma extensão dos hang-ups judaico-cristãos: ninguém se está querendo salvar!: pelo contrário: como diz ARTAUD let the lost get lost: BAUDELAIRE quando faz odes ao ÓPIO e ao HAXIXE não está receitando remédios: está nos envenenando de experiência: não estava pregando ou promovendo o comércio do ÓPIO-HAXIXE [...] estava INVENTANDO MUNDO..... estava propondo um tipo novo e maior: COLETIVO: de participação: de modo também a ampliar sua poesia e esses níveis e desse modo descomprometê-la e soltá-la pra sempre das amarras culturais dos meios literários.”<sup>23</sup>

Para Baudelaire, o ópio e o haxixe são drogas que podem levar ao que chamou de *ideal artificial* e funcionam como um espelho de aumento para o bem

---

<sup>23</sup> *Idem*, Catálogo, *op. cit.*, p. 181.

ou para o mal, mas que provisoriamente libertam o homem de sua condição.<sup>24</sup> Em “Poema do Haxixe”, primeira parte dos *Paraísos Artificiais*, o poeta descreve alguns efeitos da embriaguez pela droga e a compara a um grande sonho capaz de promover o homem a Deus. Oiticica já havia, em 1969 na Whitechapel Gallery, feito referência semelhante ao paraíso, denominando essa “manifestação ambiental” de *Éden*<sup>25</sup>.

A referência a Baudelaire e ao uso da droga, no discurso de Oiticica, sem redundar numa mera apologia, seria um estímulo para uma experiência mais alargada, mais ampla do que a das pessoas que a ela não recorrem. A alienação do corpo que *Cosmococa* parece injetar está ausente dos textos de Oiticica. Nesse momento, seus textos estão mais distantes de seus projetos, como se as obras não cumprissem mais as promessas do discurso ou delas mesmas. Tudo se passa como se aos poucos a escrita, na qual parece já não confiar muito, se descolasse da realização do seu *Programa*. Se os textos de Oiticica apresentam resquícios do romantismo de Baudelaire, se a referência ao poeta e à droga devem ser compreendidas como transformação e rompimento com as limitações de sua época, eles não parecem corresponder completamente a sua obra. *Cosmococa*, embora inserida no ideário subversivo dos anos 70, devido às circunstâncias históricas que escapam a decisões subjetivas, além de nunca ter sido montada enquanto Oiticica esteve vivo, e também por isso, não transformou em realidade o discurso que a constituiu. Isso não significa que Oiticica não estava inteiramente no seu trabalho. O jogo nesse momento é com a vida, a possibilidade ali é de auto-consumação ou a de libertação, que no fundo são a mesma coisa.

---

<sup>24</sup> Embora Walter Benjamin tenha escrito alguns ensaios sobre Baudelaire, não encontramos qualquer referência de Oiticica ao filósofo. Entre os autores que escreveram sobre o poeta, Oiticica cita apenas Sartre. Cf. Sartre, Jean-Paul. (1947) *Baudelaire*. Gallimard, 1975.

<sup>25</sup> *Éden* é para Oiticica sua maior e mais importante mostra em vida, algo determinante em seu processo, como define: “A experiência da Whitechapel confirmou-me muita coisa, derrubou outras, e me conduz à meta ‘do que pensar’ e ‘para onde ir’”. Oiticica, *AGL, op. cit.*, p. 114.

## De volta ao Brasil

O abandono do que Oiticica chamou de “herói romântico”, definido como aquele que possui “um super-ego altamente refinado: que lhe confere individualidade” acontecerá com sua volta ao Rio de Janeiro, após o período de Nova York, com o “memorando não manifesto”<sup>26</sup>, o *Manifesto Cajú*. Nessa ocasião, Oiticica realizou a proposta de participação coletiva no bairro do Caju denominada de *Kleemania*, primeiro *Acontecimento Poético-Urbano*<sup>27</sup>, em homenagem ao centenário do nascimento de Paul Klee, em que realizou o *Contra-Bólido Devolver a terra à terra*, que consiste em colocar em uma forma quadrada uma camada de terra trazida de outro lugar. Ao tirar a forma se tem um quadrado de terra sobre a terra, que remete ao quadrado branco sobre o branco, de Malévich. Trata-se de uma recodificação do Bólido da década de 1960 tentando mudar o sinal da operação. No “Manifesto”, ocasião que convoca a participação coletiva para tomar posse de áreas abandonadas, Oiticica escreveu:

“[...] com CITIZEN KANE ORSON WELLES esgotou e tornou impossível depois disso algo como declaração de princípios: CITIZEN KANE (Jedediah q ‘vingativamente’ guardou a declaração de princípios de CHARLES FOSTER KANE redigida quando este toma posse do jornal-herança q lhe cai às mãos na maioria na verdade enuncia-sublima o problema literalmente) na verdade é a

<sup>26</sup> O texto foi escrito entre 13 de abril e 3 de novembro de em 1979.

<sup>27</sup> No evento, ocorrido em 18/12/1979 no bairro do Caju, no Rio de Janeiro, participaram artistas, críticos, designers, poetas, fotógrafos, cineastas, paisagistas entre eles: Marcos Bonisson, Júlio Bressane, Ivan Cardoso, Lauro Cavalcanti, Maurício Cirne, Luciano Figueiredo, Ronaldo Goyanes, Dinah Guimaraens, Bena Marley Caymmi, Sonia Miranda, Frederico Moraes, Távinho Paes, Lygia Pape, Mário Pedrosa, Luis Otávio Pimentel, Oscar Ramos, Jackson Ribeiro, Jorge “Swing” Salomão, Andreas Valentin. O Segundo acontecimento, *Esquentando pro Carnaval*, aconteceu no Morro da Mangueira, em 9/02/1980, como um evento paralelo ao Carnaval. Participaram mais de quarenta pessoas. Além dos integrantes que já haviam participado do primeiro Acontecimento Poético-Urbano, destacam-se: Heloisa Buarque de Hollanda, Gilles Chatelet, Esther Emilio Carlos, Rubens Gerchman, Jorge Guinle Filho, Ana Maria Maiolino, Cildo Meireles, Miro da Mangueira. Lygia Clark, uma vez que não fazia mais nada com o público desde sua estada em Paris, aparece como “convidada especial”.

meta-linguagem da declaração de princípios: esta (declaração de princípios) é a espinha ético-dorsal do herói romântico: é ela q rege o seu super-ego altamente refinado: e que lhe confere individualidade de certo modo democrática: E é ela que erigiu o herói romântico: KANE é o último desses heróis já nos nossos dias e é ele q torna impossível-inútil a repetição desse herói: ORSON WELLES fez dele o meta-herói romântico q se consome numa brasa de impotência romântica: assim como uma nuvem q se desfaz até sumir: daí q cheguei a conclusão de que o herói romântico é o q faz da declaração de princípios um MANIFESTO: o MANIFESTO se alimenta desse estopo: é por isso ineficaz e estúpido hoje ->

daí

o MEMORANDO

(um continuum do dia-a-dia): um pré programa ->

um pré

programa q vislumbra o problema do artista trágico partindo de NIETZSCHE e focalizando em uma nova-luz visão ao considerar q este (o artista trágico) se instaura no nosso século paulatinamente não sendo ele um revival de nada q houve antes (não se trata de remontar à Grécia p. ex.): A INSTAURAÇÃO DO ARTISTA TRÁGICO COMEÇA COM O DESAPARECIMENTO DO HERÓI ROMÂNTICO!<sup>28</sup>

Embora o filme de Orson Welles tenha sido realizado 1941, a formulação, por Oiticica desse “desaparecimento do herói romântico” aconteceu em 1979, ano anterior ao da sua morte, justamente a partir de observações sobre *Citizen Kane*. Para Oiticica, o filme, também fragmentado, abole a possibilidade de um manifesto como declaração de princípios, traço de sustentação do “herói romântico”. Welles, recusando a construção e unidade clássica do cinema, linearmente progressiva, apresenta depoimentos mais ou menos controversos sobre o milionário Charles Foster Kane. Como num quebra-cabeça sem todas as peças, o filme não se completa devido à falta de um fragmento, o significado da palavra “Rosebud”, pronunciada pela personagem em seu leito de morte. Assim, o filme se apresenta

---

<sup>28</sup> Oiticica, *Manifesto Cajú*, publicado na Folha de São Paulo, 16 de fevereiro de 1992. p. 5-20.

aberto, deixando espaço para a atividade do espectador reorganizar sua estrutura fragmentária. Inversamente, o herói que morre no início do filme é fechado e distante do espectador, acessível apenas por depoimentos.

O herói romântico é a figura da subjetividade burguesa (donde seu laço com o super-ego): dotado de vontade livre, é responsável por suas escolhas e, portanto, por suas vitórias, derrotas, sucessos e desditas. Enquanto o herói épico imagina-se mais forte que o mundo, o herói romântico sabe-se menor que o mundo e seu percurso é dramático. O herói trágico é a inexistência da subjetividade; encarna a contradição insuperável entre sua vontade e a lei do destino, entre seu saber (ilusório) e sua ignorância (real), confundindo sua força com sua fraqueza e esta com aquela. O mundo do herói romântico é o da imanência; o do herói trágico, o da transcendência; o herói romântico está sempre “em casa” no mundo, mesmo quando se isola (pode isolar-se porque tem certeza de que o mundo está ao alcance da mão), mas o herói trágico é um nômade para quem nem ele nem o mundo têm identidade e permanência. O herói romântico pode errar, o herói trágico é um errante. A vida do herói romântico é a busca da reconciliação consigo e com os outros; a do herói trágico, a do dilaceramento de si e do mundo. A continuidade dramática da ação romântica opõe-se a fragmentação do acontecimento trágico sempre inesperado e desde sempre previsto, jogo do acaso e da necessidade.

Nesse sentido a “instauração do artista trágico” nietzscheano passa a adquirir maior importância em seu trabalho. Embora apenas encontramos citações diretas ao filósofo a partir dos anos 60, Oiticica teria tido contato com a filosofia de Nietzsche desde o início dos anos 50<sup>29</sup>. Em texto de 1965, como vimos, afirma que a dança com o *Parangolé* é improvisação, “ato expressivo direto”, sem a

---

<sup>29</sup> Hélio Oiticica - neto de José Oiticica, famoso mentor e militante do grupo anarquista Ação Direta – foi formado principalmente fora do sistema educacional vigente, ao qual sua família se opunha. Segundo o poeta Waly Salomão Oiticica teria dito: “Eu leio Nietzsche desde os 13 anos”. Cf. Salomão, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará & Prefeitura, 1996, p. 21.

rigidez da coreografia de um balé. O que importa a partir de então é “a dança ‘dionisiaca’ que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares”.<sup>30</sup> Já em Nova York, relaciona a “música trágica” de Nietzsche com os Rolling Stones e reafirma o caráter dionisiaco e alegre do *Parangolé*, mas agora sem “remontar à Grécia”.

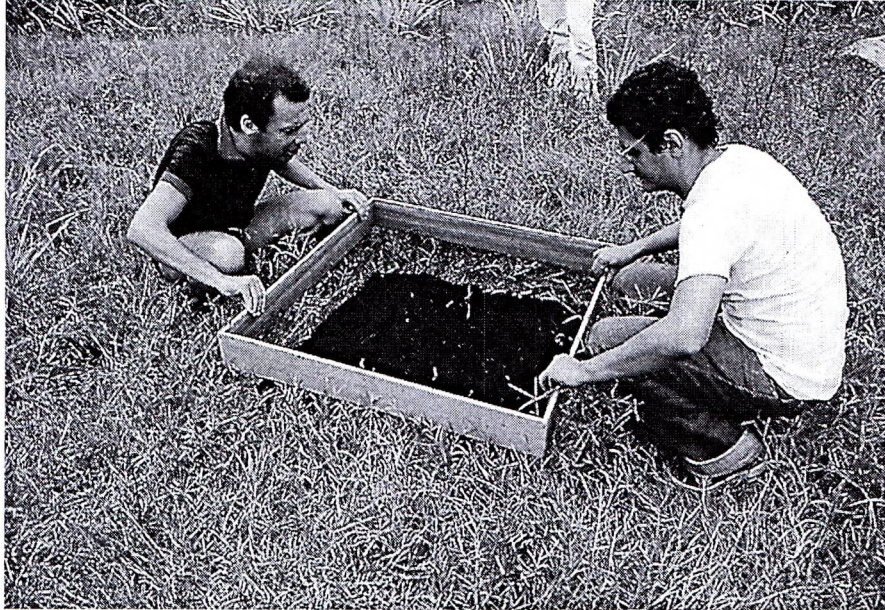
O completo abandono do “herói romântico” passa, portanto, pela experiência do cinema. *Cosmococa*, que traz a tona novamente o problema da imagem, é importante nessa transformação. O progressivo fim do artista inventor e criador é intensificado com a instauração do artista trágico nietzscheano.

“Artistas não são homens de grande paixão, não importa o que queiram dizer a nós e a si mesmos. E isto por duas razões: não tem sentimento algum de vergonha diante de si mesmos (auto observam-se *enquanto vivem*; espionam-se, são excessivamente inquisitivos) e tão pouco diante da grande paixão (exploram-na enquanto artistas). Por outro lado, também, o seu vampiro, o seu talento, não admite para eles como regra este desperdício de energia chamado paixão. Se alguém tem talento é também vítima dele: vive vampirizado pelo próprio talento.”<sup>31</sup>

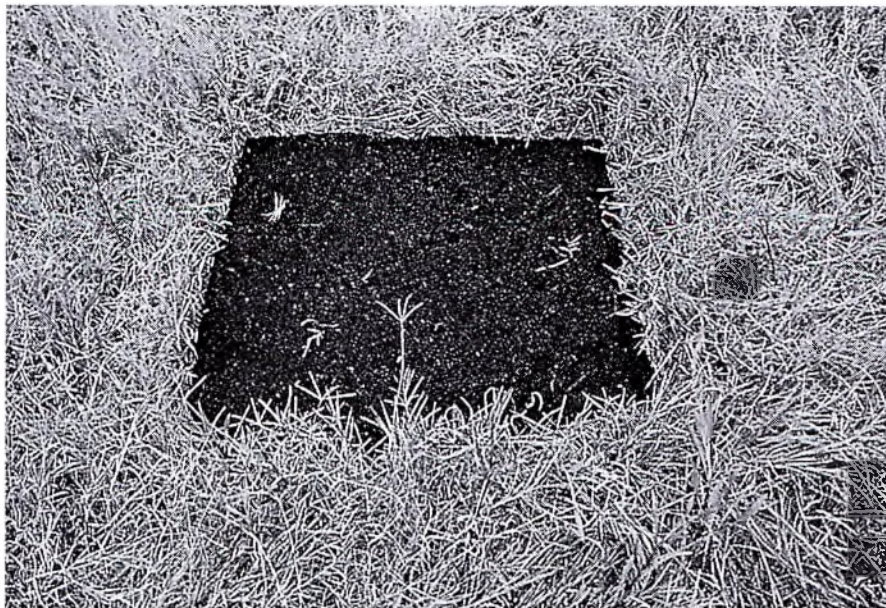
---

<sup>30</sup> Oiticica, *AGL., op. cit.*, p. 73.

<sup>31</sup> Nietzsche, *Vontade de Potência*, citado e traduzido do inglês por Oiticica. Cf. Nietzsche, *Will to Power*, Vintage Giant Edition, § 814 (primavera - outono 1887; revisado primavera - outono 1888), p. 431. Publicado em “O q faço é Música” (1979). Catálogo da retrospectiva promovida pelo Projeto Hélio Oiticica e Galeria São Paulo. São Paulo, fev.-mar, 1986.



*Contra-Bólido Devolver a terra à terra em Kleemania com Jorge Salomão, no Caju, Rio de Janeiro, 1979 (fig. 34)*



*Contra-Bólido Devolver a terra à terra, em Kleemania no Caju, Rio de Janeiro, 1979 (fig. 35)*



Este trecho marca posição contra o mito do artista como gênio incompreendido, talento solitário que vive intensamente suas paixões e a transforma em obra. O artista trágico está no meio do mundo e seu talento não é um dom benéfico, mas uma força que o esgota e o exaure, mas a qual ele sempre diz “sim”. A superação do que chamou de herói romântico se dá também com a participação do espectador, o que permite a qualquer um, mesmo quem não tenha talento, se integrar na realização de algo que lhe agrade. A participação está ligada à dissolução da noção de autor como subjetividade romântica. Ao artista, ao invés de criar obras que exprimiriam um sujeito, cabe propor ações que qualquer um pode realizar e cujo desdobramento não depende de alguém. Se a intenção de Oiticica é, no início dos anos 60, neutralizar a oposição entre homem e natureza, e entre apolíneo e dionisíaco, na década seguinte irá se transformar. Recorrendo a Nietzsche, ele se vale dessa oposição para criticar a metafísica e abandoná-la como racionalismo dos fracos.

As menções a Nietzsche, que surgiram desde os anos 60, tornam-se mais presentes em sua produção do final dos anos 70. O combate à metafísica, como ilusão de um pensamento racional e abstrato, vem se opor ao pensamento do homem teórico que descarta a sabedoria instintiva, a verdadeira natureza da realidade segundo Nietzsche. No *Manifesto Cajú*, a referência ao artista trágico nietzscheano surge acompanhada de citação de Deleuze em *Nietzsche e a Filosofia*<sup>32</sup>. Oiticica relaciona o fim da representação, presente em sua obra desde 1960 - como desenvolvemos em texto anterior - com a participação e a instauração do artista trágico: “q ao contrário do q se pensa não é a ‘remontagem do artista apolíneo-dionisíaco grego’ mas algo q não existia antes em plenitude e só agora começa emergir na sua inteireza e totalidade”.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Deleuze, G. *Nietzsche et la Philosophie*, PUF, Paris, 1962.

<sup>33</sup> Oiticica, “O q faço é Música” (1979). Catálogo da retrospectiva promovida pelo Projeto Hélio Oiticica e Galeria São Paulo. São Paulo, fev.-mar, 1986.

Segundo Oiticica, foi seu amigo, o poeta Silviano Santiago, que lhe “chamou atenção para q os filósofos franceses novos teriam abordado-restaurado Nietzsche para o momento”.<sup>34</sup> De fato, no início dos anos 70, Deleuze apresentou o texto “Pensamento Nômade”,<sup>35</sup> no encontro *Nietzsche hoje?* realizado em Paris, em que indagou sobre o significado de ser um jovem nietzscheano em 1972. Oiticica, no *Manifesto Cajú*, comenta que na metade da década de 70 descobriu que o “artista trágico nietzscheano não existiria mas q estava em processo de instauramento”. Em texto manuscrito de 1975, já havia feito menção ao trágico como algo novo com a ressalva de que não se deve nunca ficar preso a tal condição ou definição.<sup>36</sup> Sabendo, como Deleuze, que o trágico é positividade pura e múltipla, que está longe do ressentimento e do niilismo, Oiticica transcreveu no *Manifesto Cajú* algumas frases que lhe interessavam:

“O artista trágico não é um pessimista, ele diz sim a tudo o que é problemático e terrível, ele é dionisíaco”.<sup>37</sup>

“A mensagem feliz é o pensamento trágico: porque o trágico não está nas recriminações do ressentimento, nos conflitos da má consciência, nem nas contradições de uma vontade que se sente culpada e responsável. O trágico não está também na luta contra o ressentimento, a má consciência ou o niilismo.

---

<sup>34</sup> Oiticica, *Manifesto Cajú*, *op. cit.*

<sup>35</sup> Deleuze, G. “Pensamento Nômade”. In: Scarlett Marton (org. sel. e apresentação). *Nietzsche Hoje?*. São Paulo, Brasiliense, p. 57-58.

<sup>36</sup> Em “Manifesto Cajú”, 1979, Oiticica diz: “na metade da década em algum notebook (consultar depois) descobri q o artista trágico nietzscheano não existiria mas q estava em processo de instauramento”. No *Programa H.O.*, encontramos no notebook NTBK 2/73 p. 145 e seguintes texto de 07 de fevereiro de 1975, que, tudo indica, ser o texto a que se referiu em 1979. Na p.153 Oiticica escreve:

“LANCEM MAIS! -> QUERO DIZER -> INSTAUREM ALGO (NOVO PORTANTO!) -> INSTAUREM O TRÁGICO (NIETZSCHEANO SE BEM Q NUNCA PRESO A TAL CONDIÇÃO ou DEFINIÇÃO)”.

<sup>37</sup> Oiticica, *Manifesto Cajú*, *op. cit.*

Nunca foi possível compreender, segundo Nietzsche, o que era o trágico: trágico = alegre. A grande equação posta de outro modo: querer = criar. Não se compreendeu que o trágico era positividade pura e múltipla, alegria dinâmica. Trágica é a afirmação: porque afirma o acaso e do acaso, a necessidade: porque afirma o devir e, do devir, o ser: porque afirma o múltiplo e, do múltiplo, o uno. Trágico é o lance de dados. Todo o resto é niilismo, pathos dialético e cristão, caricatura do trágico, comédia da má consciência”.<sup>38</sup>

Subjetivo, dramático, culpado e ressentido, o herói romântico é a figura nietzscheana do cristão. Nômade ou múltiplo afirmativo, criador e alegre, o herói trágico é a figura nietzscheana da nobreza anti-cristã. Contra a racionalização da culpa e a racionalidade do pensamento, Nietzsche propõe a atitude agonística que não rejeita o múltiplo pelo uno, o contraditório pelo idêntico, o fragmentado pelo contínuo, mas o faz estar sempre juntos, em combate criador. Possivelmente, a referência a Nietzsche é esclarecedora de vários aspectos de CC: por exemplo, ir da imagem do olho cortado de *Cão Andaluz* à inocência de brincar com balões, ir da identidade da Coca-Cola à multiplicidade de Marilyn Monroe, ir de Jimi à placidez das águas de uma piscina, não seriam exatamente ações do nomadismo afirmativo nietzscheano?

Segundo Deleuze, com Nietzsche é possível combater o pensamento que aniquila a diferença, dissipada pelas filosofias da representação e Oitica, que desde o início de seu trabalho, ergueu-se contra a arte como representação, certamente, encontrou em Nietzsche trilhas para seu próprio caminho. Pois Nietzsche mostra que diferença não quer dizer contradição, o “sim” trágico, ao afirmar a pluralidade, é uma renúncia ao “não” da dialética, pensamento do escravo, dos fracos e ressentidos. A alegria trágica de Dioniso vem romper com a dor e o sofrimento dos fracos. Assim, segundo Deleuze, é trágica a afirmação, pois “afirma o múltiplo e, do múltiplo, o uno”, sem que haja oposição entre

---

<sup>38</sup> Deleuze, citado por Oitica no *Manifesto Cajú*. Na edição que consultamos de *Nietzsche et la Phipolophie*. PUF, Paris, 1988, o respectivo trecho se encontra na página 41, final do capítulo sobre o pensamento trágico.

multiplicidade e unidade. A diferença, por natureza é assimétrica, ao contrário da simetria da oposição. Criar é fazer uma síntese do disperso, mas nessa síntese não se perde a diferença, a tensão de forças presentes, ao contrário, é quando a diferença é levada à máxima potência.

Deleuze inaugura, assim, uma nova maneira de interpretar a filosofia de Nietzsche com o pluralismo de forças. Segundo o filósofo, força, que é intensidade e atividade, é inseparável de vontade de potência. A vontade de potência, como um querer interno, também é ativa, é a aplicação da potência, de maneira que não é possível separar potência da vontade de potência. Inseparável também é a afirmação da experiência artística, cujo princípio é o prazer ou o estado de embriaguez. Com a embriaguez, tem-se um aumento de força que desperta a paixão, o canto e a dança. Surge assim um movimento e uma necessidade de comunicar e de escapar de si mesmo. Sob esta perspectiva, Oiticica penetra no universo nietzscheano porque seu núcleo é a embriaguez universal – coca – cosmos – que leva à música, à dança e ao jogo. A embriaguez dionisiaca é um estado em que se destrói o individual. Mais do que uma união entre homem e natureza, o movimento dionisiaco quebra o princípio de individuação, fazendo os homens se ligar uns aos outros abolindo o que é subjetivo. Esse aniquilamento do indivíduo é alegre, está ligado à música, à experiência corporal e leva à identificação com a coletividade. É essa a participação buscada nos últimos anos por Oiticica.

Se a individuação, como afirma Nietzsche, é o primeiro fundamento do mal, cabe à arte a “alegre esperança de que o exílio da individuação possa ser rompido”,<sup>39</sup> e que seja restaurada a unidade. Oiticica reencontra essa unidade com a instauração do artista trágico. Em texto de 1979 afirma: “descobri q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é ‘uma das artes’, mas a síntese da descoberta do corpo”<sup>40</sup>. Música e mito trágico nascem do dionisiaco e estão relacionados

---

<sup>39</sup> Nietzsche, “O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música”, *Obras incompletas*. São Paulo, Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).p. 18.

<sup>40</sup> Oiticica, *O q faço é Música*, op. cit.

diretamente ao rock: “síntese planetário-fenomenal dessa descoberta”. Segundo Oiticica: “JIMI HENDRIX [Bob] DYLAN e os [Rolling] STONES são mais importantes para a *compreensão plástica da criação* do q qualquer pintor depois de [Jackson] POLLOCK!”<sup>41</sup>

Suprimir a música seria extinguir a essência do trágico, por isso, como vimos, no percurso de Oiticica a valorização da música e do dionisiaco atinge o clímax no *Parangolé*, se desdobra na montagem não narrativa de *Cosmococa*, para ser ampliada em manifestações coletivas. A última delas organizada por Oiticica foi o *Acontecimento poético-urbano Esquenta pro Carnaval*, realizado em fevereiro de 1980. Evento dionisiaco por natureza, permite com a música e uma intensa alegria e prazer que o sujeito se transporte para fora de si e do mundo sensível. A imagem, como arte estática e com privilégio da visão, torna-se hierarquicamente inferior na medida em que vai sendo engolida pelo êxtase e pelo poder libertador da música e da atividade do corpo. A festa dionisiaca, em que não falta dança, canto, embriaguez e música, apresenta isso. Oiticica, assim como Nietzsche, pensa e vive a arte enquanto movimento, o que alarga e amplia seus limites.

Mostrando como o cinema, entre duas afirmações – Orson Welles e Godard –, negou-se a si próprio, a experiência de Oiticica não se propõe, portanto, como um “não” dialético que irá gerar uma síntese positiva de uma suposta contradição da linguagem do cinema. Oiticica afirma a diferença e perverte a ordem, gerando um estado de revolução permanente. A essência do trágico é uma experiência afirmativa e está ligada ao gozo tanto na preguiça, como em *Éden* e *Ninhos*, como na dança com o *Parangolé*. Sob essa perspectiva, podemos dizer que o pensamento em processo da obra de Hélio Oiticica é nietzscheano num sentido à primeira vista invisível: *Cosmococa* aparece como ruptura e, no entanto, realiza uma continuidade. Poderia haver melhor exemplo do sentido filosófico da *diferença*?

---

<sup>41</sup> *Idem, Ibidem.*

## Bibliografia Geral

### 1) Fontes Primárias

- ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. São Paulo, Globo, 1992. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- . *A utopia antropofágica*. São Paulo, Globo, 1995. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. de João da Silva Gama. Edições 70, Lisboa, 1988.
- . Cartas conferências e outros escritos. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo, Abril Cultural, 1974. (Coleção Os Pensadores)
- . *Matéria e Memória*. Trad. de Paulo Neves da Silva. Martins Fontes, São Paulo, 1990
- DELEUZE, G. *Nietzsche et la Philosophie*, PUF, Paris, 1962.
- CAMPOS, Augusto de, & Campos, Haroldo de, & Pignatari, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, Livraria Duas Cidades, 1975.
- GULLAR, Ferreira. "Arte Neoconcreta uma Contribuição Brasileira". *Crítica de Arte, n° 1*, Rio de Janeiro, 1961. (Publicação da A.B.C.A.).
- . *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- . *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro, Revan, 1999.
- KÖLER, Wolfgang. *Wolfgang Köler*. Arno Engelmann (org.). Trad. de J. S. de C. Pereira, V. L. Bianco, K. B. Tiedemann, S. Uliana e M. Standacher. São Paulo, Ática, 1978.
- KOFFKA, Kurt. *Principles of Gestalt Psychology*. Routle & Kegan, London, 1955.
- MERLEAU-PONTY, M. *A Estrutura do Comportamento*. Trad. de J. A. Corrêa. Belo Horizonte, Interlivros, 1975.

- . *La Structura del Comportamiento*. Trad. de Enrique Alonso. Buenos Aires, Hachette, 1957.
- . *Fenomenologia da Percepção*. Trad. de C. A. Ribeiro de Moura. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- . *Elogio da Filosofia*. Trad. de António Braz Teixeira. Lisboa, Guimarães Editores, 1993.
- . *O Primado da Percepção e suas Conseqüências Filosóficas*. Trad. de C. Marcondes Cesar. Campinas, Papyrus, 1990.
- . *Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de cursos (1949-1952)*. Trad. de C. Marcondes Cesar. Campinas, Papyrus, 1990.
- . Textos Seleccionados. Trad. de M. S. Chauí; N. Aguilar; P. S. Moraes; G. D. Barreto. São Paulo, Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).
- . *Signos*. Trad. de M. E.G. Gomes Pereira. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- . *O Visível e o Invisível*. Trad. J. A. Giannotti, A. M. d'Oliveira. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- . *Approches Phénoménologiques*. Choix de textes, introduction et notes par Jean-Pierre Charcosset. Paris, Hachette, 1981.
- . *A Prosa do Mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *A genealogia da Moral: um escrito polêmico*. Trad. Carlos J. de Meneses. Lisboa, Guimarães Editores, 1997.
- . Obras incompletas. Trad. de Rubens R. Torres Filho. São Paulo, Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Org. de Aracy Amaral. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- . *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. Org. de Otília Arantes. Edusp, São Paulo, 1995.
- . *Forma e Percepção Estética. Textos Escolhidos II*. Org. de Otília Arantes. Edusp, São Paulo, 1996.
- . *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Org. de Otília Arantes. Edusp, São Paulo, 1998.

-----, *Modernidade Cá e Lá. Textos Escolhidos IV*. Org. de Otilia Arantes. Edusp, São Paulo, 2000.

## 2) Textos de Hélio Oiticica

*Programa Hélio Oiticica*. Disponível para consulta na internet em [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br) (Arquivo Hélio Oiticica).

*Aspiro ao Grande Labirinto*. Org. de Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

"Brasil Diarreia" (1970). *Arte em Revista*, São Paulo, Kairós/ CEAC, ano 3, nº 5, maio, 1981.

"Cartas a Lygia Clark". In: *Lygia Clark, Hélio Oiticica. Cartas: 1964/74*. Org. de Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro, UFRJ, 1996.

"Cartas a Torquato Neto". In: *Torquato Neto, Os Últimos Dias de Paupéria*. Org. de Ana Maria S. de Araújo Duarte e Waly Salomão. São Paulo, Max Limonad, 1982.

Catálogo da exposição. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris; Witte de With, Center for contemporary art, Rotterdam; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Walk Art Center, Minneapolis; Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1992-1997.

Catálogo da exposição *Quasi cinema Hélio Oiticica, filmes de, com e sobre*. textos de Hélio Oiticica, 1973.

Catálogo da Exposição na Whitechapel Gallery, Londres, 1969.

"Cultura Brasileira Fora do Brasil", *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, Vozes, ano 64, nº 6, agosto, 1970.

"Experimentar o Experimental" (1972). *Navilouca*. Rio de Janeiro. Gernasa (1974?). Reproduzido em *Arte em Revista*, São Paulo, Kairós/ CEAC, ano 3, nº 5, maio, 1981, pp. 50-52.

Fragmentos sobre o "Mundo Abrigo" (1973). Publicados na Folha de São Paulo, 25.01.1986. ("O mundo Abrigo de Hélio Oiticica")



“Manifesto Cajú” (1979). Publicado na Folha de São Paulo, 16/02/1992.

“Neyróticka” (1973). In: Ligia Canoglia. *Quase Cinema (cinema de Arte no Brasil, 1970/80)*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.

“Nosferato”. Navilouca, 1972.

“Objeto - Instâncias do Problema do Objeto”. GAM, nº 15, fevereiro de 1978. (Rio de Janeiro)

“O q faço é Música” (1979). Catálogo da retrospectiva promovida pelo Projeto Hélio Oiticica e Galeria São Paulo. São Paulo, fev.-mar, 1986.

“Parangolé: Da Antiarte às Apropriações Ambientais”. GAM, nº 6, Rio de Janeiro, maio de 1967. (Rio de Janeiro).

“Situação da Vanguarda no Brasil”. *Arte em Revista*, São Paulo, Kairós/ CEAC, ano 1, nº 2, maio-agosto, 1979, p. 31.

“Subterranean Tropicália Projects”, New York, Changes, 15/02/1974.

Texto apresentado no Debate “Apresentação da Cultura/Loucura Brasileira” (MAM-RJ. 10/06/1968). Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 14/07/1968.

### 3) Geral e Arte Brasileira

ABRAMO, Radha (org.) *Geraldo de Barros: 12 anos de pintura 1964-76*. São Paulo. MAM. 1976.

ADES, Dawn (et alli). *Arte na América Latina: a era moderna*. Trad. de M. T. de Rezende Costa. São Paulo, Cosac & Naify, 1997.

ALVARADO, Daisy Peccinini (Org.). *Tendências Construtivas no Acervo do MAC-USP: Construção Medida e Proporção*. Rio de Janeiro/ São Paulo, CCBB/ MAC-USP, 1996.

----- . *Figurações Brasil anos 60*. São Paulo, Itaú Cultural/ EDUSP, 1999.

AMARAL, Aracy (coord.). *Projeto Construtivo na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro/ São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

----- (org.). *Arte Construtiva no Brasil*. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo, DBA/ Melhoramentos, 1998.

- . *Arte para quê? A preocupação Social na Arte Brasileira (1930-1970)*. São Paulo, Nobel, 1984.
- . "Hélio Oiticica". Colóquio/ Artes, Lisboa, fev. 1973. In: *Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoada e o X-Burguer*. São Paulo, Nobel, 1982.
- . *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo, MAC-USP, 1986.
- ARANTES, Otília B. F. "Mario Pedrosa Diante da Arte Pós-Moderna". *Arte em Pensamento*, nº 7, agosto, 1983. (São Paulo. CEAC).
- . *Mario Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo, Scritta, 1991.
- . *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da Modernização arquitetônica*. São Paulo, EDUSP, 1998.
- . *Razão, Raridade e Disparates nas curiosidades estéticas de Baudelaire*. dissertação de mestrado. São Paulo, Dep. de Filosofia, FFLCH-USP, 1968.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- . *Arte e Crítica de Arte*. Trad. Helena Gubernatis. Lisboa Editorial Estampa, 1988.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da visão criadora*. Trad. de Ivonne T. de Faria. São Paulo, Livraria Pioneira/ EDUSP, 1980.
- AYALA, Waldir. *A Criação Plástica em Questão*. Petrópolis. Vozes. 1970.
- BONAN, Ronald. *Premières leçons sur l'esthétique de Merleau-Ponty*. Paris, P.U.F., 1997.
- BONOMI, Andrea. *Fenomenologia e Estruturalismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- BASUALDO, Carlos. *Hélio Oiticica Quasi-Cinemas*. Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, Wexner Center for the Arts, The Ohio State University in association with Hatje Cantz Publishers, Germany, 2001-2002.
- BARBARAS, Renaud. "Sentir e Fazer: a fenomenologia e a unidade da estética". *Novos Estudos*, nº 54, julho, 1999. (São Paulo. CEBRAP).
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo, Memorial/UNESP, 1990.
- BOSI, Alfredo. "Fenomenologia do Olhar". in: Novaes, A. (org.). *O Olhar*. São

- Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- BRAGA, Paula Priscila. *Hélio Oiticica: Nietzsche's Übermensch in the Brazilian Slums*. Thesis, University of Illinois, 2001.
- BRETT, Guy. "Hélio Oiticica: Reverie and Revolt", in *Art in America*, janeiro de 1989.
- BRIONY, Fer (et alii). *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 1999.
- BÜRGER, Peter. "O Declínio da Era Moderna" Trad. de Heloísa Jahn. *Novos Estudos*, nº 20, março, 1988. (São Paulo. CEBRAP).
- CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento", in *A Educação pela Noite*. São Paulo, Ática, 1987.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução tropical*. São Paulo, Ed. 34. 1997.
- CENTRO DE ESTUDOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA (CEAC), *Arte em Revista*. São Paulo, Kairós, nº 1 (79), nº 2 (80), nº 3 (80), nº 4 (80), nº 5 (81), nº 6 (81), nº 7 (83), nº 8 (84).
- CHAUÍ, Marilena. *Merleau Ponty e a Crítica ao Humanismo*. Tese de Mestrado. USP, São Paulo, 1967.
- . *Da Realidade sem Mistérios ao Mistério do Mundo*. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- . *Conformismo e Resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- . "Merleau-Ponty, Obra de arte e filosofia", in: Novaes, A. (org.). *Artepensamento*, São Paulo. Cia. das Letras, 1994.
- . *Brasil. Mito Fundador e sociedade autoritária*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2000.
- . *Experiência do Pensamento*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- CHIPP, H. B. (org.). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura*, São Paulo, Cosac

- & Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.
- COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: A ruptura como metáfora*. São Paulo, Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da Festa - Tropicalismo : a explosão e seus estilhaços*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- COCCHIARALE, Fernando & Geiger, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro, FUNARTE/ Inap, 1987.
- COELHO JR., Nelson & Carmo, Paulo Sérgio do. *Merleau-Ponty: filosofia como corpo e existência*. São Paulo, Escuta, 1991.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche*. Trad. de Alberto Campos. Lisboa, Edições 70, 1981.
- , *Bergsonismo*. Trad. de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, Editora 34, 1999.
- , (1962) *Nietzsche et la Phipolophie*. PUF, Paris, 1988.
- DOCTORS, Márcio. "A reinstauração da Pintura". In *Catálogo do Espaço de Instalações Permanetes do Museu do Açude*. Rio de Janeiro, Hélio Oiticica, 2000.
- FABBRINI, Ricardo. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo, Atlas, 1994.
- FAVARETTO, Celso F. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, Edusp/ FAPESP, 2000.
- , *Tropicália Alegoria Alegria*. Ateliê Editorial, São Paulo, 2000.
- , A Música nos Labirintos de Hélio Oiticica. In *Revista USP*, nº 4, Dez.-Jan.-Fev, 1990. (São Paulo. USP).
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. Trad. de Élcio Frenandes. São Paulo. Martins Fontes, 1990.
- (coord.) *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. Trad. Marco Giannotti. São Paulo, Nova Alexandria, 1993.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Casa da palavra, 2001.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte, e na pintura em particular*. Trad. Álvaro Cabral e Antonio de P. Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- . *Ponto e Linha sobre o Plano*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- . *Curso da Bauhaus*. Trad. Isabel St. Aubyn, Lisboa. Edições 70. s/d.
- KLEE, Paul. *Théorie de l'Art Moderne*. Trad. de Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël, 1971.
- . *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. , 2001.
- KOSSOVITCH, Leon. *Signos e Poderes em Nietzsche*. São Paulo, Editora Ática, 1979.
- MARQUES NETO, José Castilho (org.). *Mario Pedrosa e o Brasil*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. São Paulo, Paz e Terra, 1999.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo, EDUSP, 1992.
- MONDRIAN, Piet. *Realidad Natural y Realidad Abstracta*. Trad. de Rafael Santos Torroella. Barcelona, Barral, 1973.
- MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2000.
- MOURA, Carlos Alberto Ribeiro. *Racionalidade em Crise*. Tese de Livre Docência, FFLCH-USP, São Paulo, 2000.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Ática, 1997.
- NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao 'popcreto'*. Dissertação de mestrado apresentada ao IFCH-Unicamp. 2004.

- PALLAMIN, Vera. "Considerações sobre a noção de *Gestalt* em Merleau-Ponty", *Sinopses*, n° 16, 1991. (São Paulo. FAU-USP).
- . *Princípios da Gestalt na Organização da Forma: abordagem bidimensional*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FAU-USP, 1989.
- PRADO JR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- PRADO JR, Bento. *Presença e Campo Transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo, EDUSP, 1989.
- RAMOS, Nuno. "À espera de um sol interno", Jornal do Brasil, 28/07/2001.
- READ, Hebert. *História da Pintura Moderna*. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
- SCHAPIRO, Meyer. *Modrian: a dimensão humana da pintura abstrata*. Trad. Betina Bischof. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001.
- SAUVAGEOT, Anne. *Voir et Savoir. Esquisse d'une sociologie du regard*. Paris, P.U.F., 1984.
- SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo, Nobel, 1986.
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará & Prefeitura, 1996.
- SALZSTEIN. Sônia. *A questão Moderna/ Impasses e Perspectivas na Arte Brasileira, 1910 a 1950*. Tese de doutoramento. São Paulo, Dep. de Filosofia, FFLCH-USP, 2000.
- . "Autonomia e Subjetividade na Obra de Hélio Oiticica", in *Novos Estudos* n. 41, março de 1995.
- SCHWARZ. Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.
- . *Seqüências Brasileiras: ensaios*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1999.
- . "Cultura e Política, 1964-69". In: *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. *Bergson: intuição e Discurso filosófico*. São Paulo, Edições Loyola, c. 1994.
- TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Cia. das Letras, 1997.

- WANDERLEY, Lula. *O Dragão Pousou no Espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.
- WISNIK, José Miguel. "O Minuto e o Milênio ou por Favor, Professor, uma década de cada vez" - *Anos 70 - Música Popular*. Rio de Janeiro, Europa, 1979-1980.
- WILDER, Gabriela Suzana. *Waldemar Cordeiro: pintor vanguardista, difusor, crítico de arte, teórico e líder do movimento concretista nas artes plásticas em São Paulo, na década de 50*. Tese de Mestrado apresentada à ECA-USP, São Paulo, 1982.
- WOOD, Paul (et alii). *Modernismo em disputa*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, EDUSP/ Nobel, 1991.
- . *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.
- ZANINI, Walter (coord.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Salles/ Fundação Djalma Marinho, 1983, vol. II.
- ZÍLIO, Carlos. "Da Antropofagia à Tropicália". In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira- Artes Plástica e Literatura*. São Paulo, Brasiliense, 1982.