

TATIANE DE OLIVEIRA ELIAS

HÉLIO OITICICA: CRÍTICA DE ARTE

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas sob a orientação do
Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar.

Este exemplar corresponde à redação
final da Dissertação defendida e
aprovada pela Comissão
Julgadora em
26/02/2003

BANCA

Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar

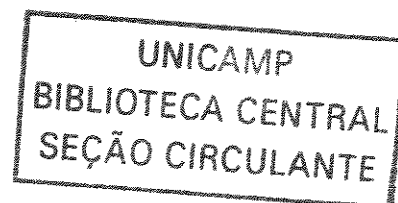
Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho

Prof. Dr. Lucciano Migliaccio

Prof. Dr. (suplente) Luiz Renato Martins

Nelson Alfredo Aguilar
J. Marques F.
Lucciano Migliaccio

Fevereiro/2003



UNIDADE	80
Nº CHAMADA	UNICAMP
	EL 42 h
V	EX
TOMBO BC/	59290
PROC.	124/03
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	14/06/03
Nº CPD	

CM00185614-4

BIB ID 294475

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

EL 42 h **Elias, Tatiane de Oliveira**
Hélio Oiticica: crítica de arte / Tatiane de Oliveira Elias.
 -- Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Orientador: Nelson Alfredo Aguilar.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Oiticica, Hélio, 1937-1980. 2. Arte - Brasil. 3. Performance -
Arte. 4. Arte conceitual. I. Aguilar, Nelson Alfredo.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.

200656

Agradecimentos

Agradeço ao professor Nelson Aguilar, pelo seu incentivo à minha pesquisa desde a graduação. Pelas suas correções, críticas e elogios. Pela sua dedicação como orientador.

Aos professores da banca examinadora desta dissertação, Luiz Marques, Lucciano Migliaccio e Luiz Renato. Também aos demais professores do Departamento de História da Arte desta universidade: Jorge Coli e Marcos Tognon.

Agradeço, especialmente, ao professor Luiz Orlandi, pelo seu apoio e amizade.

Agradeço aos meus colegas do programa de mestrado, em especial Dalila - pelos seminários que realizamos juntas - e Moisés. Aos meus amigos dos tempos da graduação em Filosofia: Marcinho, Loni, Cíntia, Marcos, Andréia, Rosângela e Marta Spazapam.

Agradeço, com carinho, às grandes amigas, Alessandra Guedes Milanez e Carolina Cantarino Rodrigues, pela sua amizade incondicional e pelos ocasionais auxílios com a ortografia.

Agradeço a FAPESP que financiou esta pesquisa e também agradeço a FAEP.

Agradeço a Fernando Scherer, que compartilhou comigo o período de elaboração desta tese. Pelo carinho, paciência e inspiração.

Por fim, dedico este trabalho à minha mãe e à minha família, pelo incentivo dado ao longo do caminho.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	6
CAPÍTULO I A ARTE CONCRETA	8
CAPÍTULO II A PRIMEIRA BIENAL DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO	17
CAPÍTULO III O CONCRETISMO E O NEOCONCRETISMO NO BRASIL	38
CAPÍTULO IV AS OBRAS DE OITICICA	55
CAPÍTULO V EXPOSIÇÕES	144
CAPÍTULO VI OITICICA, CRÍTICO DE ARTE	174

CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
-----------------------------------	------------

NOTAS BIOGRÁFICAS	198
--------------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA	200
---------------------------	------------

HÉLIO OITICICA: CRÍTICA DE ARTE

Resumo

Esta dissertação pretende apresentar as análises das obras de Oiticica cronologicamente. Serão apresentadas neste texto análises de obras inéditas como os desenhos de Oiticica para o filme da Cangaceira Eletrônica e o Projeto labirinto para Formigas. Também me concentrarei em eventos de Oiticica dos anos 70 que foram muito pouco estudados, e quase nada se pesquisou sobre eles.

Farei uma análise histórica sobre o surgimento da Arte Concreta, da Escola de ULM, Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a presença de Max Bill no Brasil. Relacionarei a obra de Oiticica com o contexto internacional. Pois, Oiticica estava inserido em um contexto das artes que rumavam para a desmaterialização, o fim das instituições museológicas e das artes tradicionais.

HÉLIO OITICICA: Art criticism

Abstract: This dissertation intends to introduce the analysis of the Oiticica's works in a chronological order. It will be presented the analyses of the unpublished works, such as the Oiticica's draws for the film, "Cangaceira Eletrônica" and the "Projeto labirinto para Formigas". I will concentrate in the Oiticica's events of the 70's which were not well studied – almost nothing was investigated about them. I will make a historical analysis about the rising of the "Arte Concreta" (Concrete Art) from the "Escola de ULM, Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo", the presence of Max Bill in Brazil. I will relate the Oiticica's works with the international context. Because Oiticica was inserted in a context of arts that go towards the desmaterialization, the end of the museum's institutions and the traditional arts.

APRESENTAÇÃO

Nesta dissertação, algumas bases históricas importantes para a formação artística de Hélio Oiticica serão tratadas.

Para tanto, será necessário fazer uma análise histórica sobre a Arte Concreta na Alemanha – com destaque para a *Bauhaus*, Max Bill e a escola de Ulm. Também será preciso tratar do Concretismo e do Neoconcretismo no Brasil, enfatizando-se a trajetória dos grupos *Ruptura* e *Frente*.

Partirei, depois, para a análise de cada uma das seguintes obras de Oiticica: *Projeto para um Labirinto de Formigas*; *Metaesquemas*; *Invenções*; *Relevos Espaciais*; *Bilaterais*; *Núcleos*; *Projeto Cães de Caça*; *Bólides*; *Parangolês*; *Apropriação Mesa de Bilhar D'Après o Café Noturno de Van Gogh's*; *Tropicália*; *Orgramurbana*; *Subterrânea n.º 1*; *Filtro*; *Capas*; *Ninhos*; *Cosmococas*; *Topological Ready-Made Landscape Homenagem a Boccioni*; *Rijanviera*; *Ready Constructible*; *New Topological Ready-Made Landscape, n.º 4*; *Homenagem a Lygia Clark*; *Invenção da Luz*; *Apocalipopótese*; *Manhattan Brutalista*; *Kleemania* e *Esquentar para o Carnaval*.

Serão destacadas, então, as principais exposições das quais Oiticica participou, buscando inseri-lo, como um artista precursor, no contexto nacional e internacional das

vanguardas artísticas que discutem, principalmente, as questões da desmaterialização da arte e da participação do espectador na obra de arte.

Por fim, enfatizaremos o papel de Oiticica como crítico de cinema e de literatura, bem como suas incursões pela cenografia que, até o momento, permaneceram inéditas.

CAPÍTULO I: A ARTE CONCRETA

Proponho, agora, tratar das origens da *Konkrete Kunst* (Arte Concreta), na Alemanha, tomando como eixo a trajetória de Max Bill, a partir da *Bauhaus*.

Max Bill

A trajetória de Max Bill, na *Bauhaus*, deve ser destacada para que se possa apreender as influências recebidas por este artista suíço em sua formação artística.

Para falar sobre Max Bill na *Bauhaus* é preciso, antes, destacar a presença de Itten, professor da *Bauhaus* de Weimar, responsável pela criação do *Vorkurs* da *Bauhaus*. Itten não foi diretamente um mestre de Bill, pois quando Bill ingressou na *Bauhaus* de Dessau, Itten havia se demitido através de uma carta dirigida a Gropius: nesta, Itten não concordava com a postura de Gropius de desenvolver uma arte voltada para a indústria. Gropius, por sua vez, pressionava cada vez mais Itten para o seu curso de *design*, mas Itten nunca demonstrava disposição em ministrá-lo. Nesta carta, Itten afirma que, se a *Bauhaus* não é mais utópica, ele não estaria disposto a nela continuar.

As teorias da cor de Itten, publicadas em 1961 no livro *Kunst der Farbe*¹, já eram discutidas e utilizadas na *Bauhaus*, deixando herança não só ali como também em Zurique, na escola de tecidos Krefeld, da qual Itten também foi professor. Suas teorias, pode-se dizer, influenciaram Max Bill.

Max Bill foi aluno de Moholy Nagy. Este foi chamado para dirigir o ateliê de metal e, em seguida, assumiu a direção do curso preliminar de Itten. Moholy Nagy lidava com uma tipografia assimétrica e simplificada. Conhecia as teorias do movimento *De Stijl*, as fotografias e a raiografia de Man Ray. Ao contrário de Itten, Moholy Nagy seguiu o caminho da tecnologia. Uma de suas inovações na *Bauhaus* foi o *layout* da página impressa e as novas atitudes do *design*, com seus retoques nas imagens e uma tipografia² simples.

Graças aos estudos sobre efeitos de transparência (freqüentes também nas obras de Paul Klee, Wassily Kandinsky e Lyonel Feininger), Moholy Nagy descobriu que o brilho da luz pode penetrar diversos lados de uma textura. Max Bill empregará também os efeitos de transparência, embora não siga Moholy Nagy na tecnologia, e sim o seu curso da técnica do metal.

A teoria de Kandinsky também foi importante no pensamento e na obra de Max Bill. Em sua obra *Do Espiritual na Arte*, Kandinsky fala sobre as premissas da arte concreta: para ele, o melhor termo seria *Reale Kunst*, já que a arte propõe justapor ao mundo exterior um mundo de natureza espiritual, um mundo que não pode ser engendrado pela arte, ou seja, um mundo real. Kandinsky aprofundou o tema da unidade: unidade da arte e unidade das sensações.

¹ Publicado somente em 1961.

² Cf. www.terra.com.br, site consultado em 10.11.2002.

Outro artista que merece destaque é Josef Albers, aluno da *Bauhaus* e depois mestre do estabelecimento. Lecionou um curso sobre papéis colados e o problema das formas negativas e positivas. Max Bill participou deste curso de Albers e se interessou mais pelos estudos sobre o negativo e o positivo.

Albers e Bill desenvolveram paralelamente suas pesquisas no domínio de espaços ambíguos com uma forma neutra. A tendência representada por Albers é utilizar suas estruturas neutras para estudar a cor; a proposta de Max Bill é empregar a cor para conferir individualidade a estas mesmas estruturas neutras.

Estas pesquisas se desenvolvem sobretudo na *Bauhaus*, através de Albers, que trabalha com rigor a invenção de sistemas de organização. Max Bill também se interessa por estas pesquisas naquele momento.

Paul Klee foi um dos mestres da *Bauhaus* que mais influenciou Max Bill, embora esta influência não seja tão direta quanto a de Vantongerlo ou de Van Doesburg. A partir de uma frase de Klee - "*nós não somos a forma mas função*" - Max Bill iria, então, direcionar sua pesquisa para a função. As obras de Bill, notadamente aquelas do período da *Bauhaus*, apresentam uma grande influência vinda de Klee, portanto.

Um exemplo acerca da relação entre Max Bill e a obra de Paul Klee é *Quatro Peixes*: nesta obra, Bill faz uma pesquisa rítmica na qual a calda e a cabeça do peixe estão separadas por linhas verticais e suas escamas estão dispostas ritmicamente. O desenho faz referência aos desenhos infantis de Klee. Os quatro peixes estão dispostos paralelamente na obra.

Outro exemplo da influência de Klee consiste na *Fita de Moebius*. Antes de Bill inventar a sua *Fita de Moebius*, Klee já prenunciava idéias desta Fita em seu curso. De acordo com Klee, se nós temos um meio que dá possibilidade de mover os planos de

uma maneira sensível ao meio de uma linha, poderemos fazer uma escultura ideal em três dimensões no espaço que poderia ser a *Fita de Moebius*. Diferentemente de Klee, Bill fez sua *Fita de Moebius* concretizando o meio da ambigüidade de espaço.

No final de seus estudos na Bauhaus, Max Bill se interessa pela arte concreta e, incentivado por Kandinsky, larga as pesquisas de Klee para iniciar sua pesquisa sobre o concretismo.³

Arte Concreta

Em 1926, Van Doesburg proclamou o elementarismo e contou com a participação de Mondrian, que conduziu a abstração. No ano de 1930, Van Doesburg funda a *Revista de Arte Concreta*.

Mas pode-se dizer que, somente nos anos 1950, é que irá surgir o “conceito” de arte concreta, de modo simultâneo em vários países. Este surgimento simultâneo pode ser notado numa literatura que se assemelha à de Theo Van Doesburg - por exemplo, nas palavras, sinais e letras utilizadas para atingir o observador “concreto”⁴.

No que diz respeito à influência de Doesburg sobre Max Bill, esta pode ser percebida numa entrevista de Bill a Marget Staber: “Ich bin zu diesen grundsätzen auf anregung eine manifestes von theo van doesburg gekommen, - art concret, 1930- das nach seinem tod nicht weiter verfolgt wurde und das ich später zu präzisieren versuchte. Ich

³ Cf. ANKER, Valentina, *Max Bill ou la recherche d'une art logique*, Ed L'Age d'Homme, França, 1979. Págs. 54-59.

⁴ Cf. Arquivo Sohm, www.staatsgalerie.de, site consultado em 08.08.2002.

behaupte also, dass kunstwerke durch realisation von abstrakten idee zu konkreten ästhetischen gegenständen für den geistigen gebrauch werden.”⁵

O conceito de poesia concreta foi criado a partir de uma analogia com a arte figurativa, principalmente com a pintura de Mondrian, do grupo Stijl e de Kandinsky. Utilizado como expressão, pela primeira vez, por Max Bill, na frase *Konkret Wohl*, (conforto, prazer concreto) para uma exposição na *Basler Kunsthalle*, no dia oito de março de 1944, a mesma expressão apareceria depois nos *Bulletins* da exposição da *Galeries des Faix Vives*, em 1944 e 1945, na cidade de Zurique.

A proposta de Max Bill girava em torno da possibilidade de desenvolver uma arte baseada na matemática e na lógica. Bill afirma, então, que “Wenn ich feststelle, dass ein werk der konkreten kunst die realisation einer idee sei, so bedeutet das zwei dinge, die zueinander in dialektischer beziehung stehen: nämlich die primäre gestaltungs-idee, die zu einem bestimmten ausdruc führen soll einerseits, und andererseits die anzuwendenden gestaltungsmittel, mit deren hilfe dieser ausdruck realisiert wird. Meines erachtens kann au grund dieses dialektischen verhältnisses ein kunstwerk entstehen, das heisst aus der widersprüchlichkeit von zwei forderungen, und deren auflösung”.⁶

⁵ Eu cheguei a essas idéias a partir do estímulo do manifesto de Theo Van Doesburg, *Arte Concreta*, 1930, que após sua morte não foi seguido e que eu mais tarde procurei presenciar. Eu afirmo então, que a obra de arte realiza-se através de idéias abstratas para objetos estéticos concretos com o uso mental. *Max Bill respondeu as perguntas de Margit Staber*, tradução informal.

⁶ Cf., *Ibidem*. “A realização de uma obra da arte concreta é uma idéia, isso significa duas coisas que estão relacionadas uma à outra, em uma relação dialética: a idéia da forma deve-se conduzir a uma determinada expressão, por um lado, e por outro lado o uso do meio formal seria realizado com a ajuda dessa expressão. Meu julgamento pode pelo “motivo” desse comportamento dialético resultar numa obra de arte, isto é, a partir da contradição de dois fundamentos (fomentos) chegar ao resultado.”

A influência de Mondrian, por sua vez, na obra de Max Bill pode ser notada através do plano formal. De acordo com Mondrian, o plano formal não acaba no interior do quadrado, no qual ele se encontra. Segundo Bill, um plano formal, em um quadrado, não é somente uma superfície que modificou o espaço, mas sim uma energia que cintila.

A seguir, trataremos da formação da Escola de Ulm e sobre a participação de Max Bill na sua constituição.

A Escola de Ulm

O Círculo de Ulm

A *Hochschule für Gestaltung* tem origem num contexto histórico marcado pelo nazismo. Tudo tem início na Universidade de Munique, com um grupo de resistência, a *Weisse Rose* (rosa branca). Este grupo se fortalece quando o exército de Hitler perde em Stalingrado no ano de 1943. A movimentação do *Weisse Rose* desperta a atenção do síndico da universidade e de três de seus membros - Christoph Probst, Hans e Sophie Scholl – acabam por ser denunciados na polícia e, mais tarde, terminam sendo executados numa guilhotina. Aicher, que fazia parte de um grupo de amigos de Inge Scholl, irmã de Sophie e Hans Scholl, passou a ser observado.

Com a derrota do exército alemão, o exército norte-americano marchou sobre Ulm em vinte e quatro de abril de 1945. Com o fim da guerra e a presença de americanos no setor da Alemanha, Aicher discute suas idéias com alguns deles, que as viam com bons olhos. Otl Aicher está entre os primeiros que fizeram algo após o fim da guerra : o estilo da *Hora Zero* no campo artístico forneceu às pessoas da cidade uma nova perspectiva. O

plano de Aicher deveria ser realizado na cidade de Ulm : uma *Volkshochschule* deveria ser fundada.

No ano de 1945, Robert Scholl – o pai de Hans, Sophie e Inge Scholl - foi nomeado prefeito de Ulm. Scholl encarrega sua filha, Inge, de desenvolver o projeto de uma escola, juntamente com o seu círculo de amigos *Ulmerkreis*. Este grupo contava com a participação de Aicher que, mais tarde, viria a se casar com Inge Scholl. Em memória de sua irmã, Inge Scholl elabora uma proposta de renovação da moral alemã, o que só seria possível através da educação.

Em 1946, depois de muitas dificuldades para obter a licença para a escola, Ulm recebe sua *Volkshochschule* na Igreja Martin Lutero. Em vinte e quatro de abril de 1946 é fundada a *Volkshochschule* de Ulm. Theodor Heuss, Romano Guardini⁷ e a coordenadora Inge Scholl fizeram, então, seus discursos.

Durante o período da *Volkshochschule*, Aicher trabalha junto com Inge Scholl e organiza uma comissão para ir à Suíça. Aicher já conhecia as obras de Max Bill e entra em contato pessoal com ele nesta viagem.

Otl Aicher chamou a atenção de Max Bill provavelmente através de um texto no periódico suíço denominado *Werk* (“Obra”). Em maio de 1948, uma delegação da *Volkshochschule* de Ulm viaja para Aargau na Suíça. Nessa oportunidade, Otl Aicher e Max Bill se encontram pessoalmente pela primeira vez. No mesmo ano, Max Bill visita a *Volkshochschule* de Ulm numa viagem a pedido do governo americano: existem planos de expansão da escola, mas devido a uma reforma monetária na Alemanha, eles são deixados

⁷ Em 16 de agosto de 1945, o filósofo Romano Guardini havia iniciado uma série de “conferências religiosas” na *Martin Luther Kirche*.

de lado. Somente em 1949 se concretiza o plano de Otl Aicher de transformar a *Volkshochschule* em uma democrática *Hochschule* : a *Hochschule für Gestaltung*.

A transformação da *Volkshochschule* em uma *Hochschule* só foi possível com a ajuda do comissário americano na Alemanha, John McCloy: este libera, então, 1 milhão de marcos alemães para o projeto da *Hochschule*, sob a condição de que, até quinze de março de 1951, a Alemanha também fizesse investimentos na escola. O prazo para que isso acontecesse foi prorrogado por três vezes. Max Bill foi designado reitor da nova *Hochschule*. Em vinte e quatro de julho de 1951, Ulm colabora com 250.000 DM em virtude da fundação do Estado de Baden-Württemberg no dia vinte e três de abril de 1952.

Em 1953, o Estado de Baden-Württemberg investe 800.000 DM num período de três anos. Em três de agosto a *Hochschule* inicia suas atividades com um curso de Walter Peterhans. Um mês depois começa a construção na área de Oberen Kuhberg.

A *Hochschule*, inicialmente, toma como referência os métodos empregados na *Bauhaus*.

Em 1956, Maldonado assume a direção. Da escola participaram quatro artistas brasileiros: Almir Mavignier, Mary Viera, Geraldo de Barros e Alexandre Wollner. Mary Viera inseriu-se no grupo Alianza na Suíça.

A seguir, elencaremos os fatos históricos da *Hochschule für Gestaltung* de acordo com o designer Herbert Lindinger, colaborador e, mais tarde, docente da HfG; Lindinger divide a história da HfG de Ulm em seis fases:

Primeira fase: 1947-1953

Inge Scholl, Otl Aicher, Max Bill e Walter Zeischegg discutiram sobre os conteúdos, o financiamento e a estrutura institucional da HfG.

Segunda fase: 1953-1956

Max Bill era, então, reitor da *Hochschule*, reconhecido internacionalmente. Tinha como docentes os antigos mestres da Bauhaus: Josef Albers, Johannes Itten (que ficou apenas uma semana na escola), Walter Peterhans. Max Bill deixa, sob protesto, a HfG em 1956.

Terceira Fase: 1956-1958

A escola é dirigida pelos docentes mais novos como Aicher, Maldonado, Gugelot e Zeischegg. A proposta é a de um contato mais estreito entre Forma, Ciência e Tecnologia. Aqui se destaca, pela primeira vez, o “modelo de Ulm”: o trabalho em equipe com cientistas, repartições de pesquisa, compradores e técnicos.

Quarta Fase: 1958-1962

O trabalho conjunto com os cientistas foi o primeiro passo para a crise: a Ciência passa a ter hegemonia sobre a Forma.

Quinta Fase: 1962-1966

Tentativa de equilíbrio entre as áreas: teoria e prática, ciência e forma. Os antigos professores expandem suas atividades para outros lugares e abandonam a HfG.

Sexta Fase: 1967-1968

Agonia e tentativas de salvar a HfG com novos programas e propostas. Discute-se a criação de um programa de pós-graduação, visando transformar a HfG em um Instituto de Planejamento do Meio-Ambiente. A HfG é anexada à Escola de Engenharia de Ulm por decisão do Parlamento do Estado de Baden-Württemberg”.⁸

⁸ www.hgb-leipzig.de/artnine/lehre/zwanzig/21.html-47k, site consultado em 08.11.2002. Tradução informal do alemão.

CAPÍTULO II: A PRIMEIRA BIENAL DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

A *Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* surge em 1951, sob o governo de Lucas Nogueira Garcez, patrocinada por Francisco Matarazzo Sobrinho, grande industrial. Matarazzo quis implantar a Bienal paulista segundo os moldes da Bienal de Veneza e relacionar a arte nacional com a internacional. “Ao criar a Bienal, Ciccilo⁹ pretendia confrontar a arte brasileira com a de outros países, mas acabou provocando a reavaliação da produção nacional”.¹⁰

As condições para a criação da *Primeira Bienal*,¹¹ em São Paulo, eram favoráveis – o Estado paulista despontava como um grande centro industrial depois da Segunda Guerra Mundial. Na cidade, diversas áreas fabris, que antes eram artesanais, se modernizaram. São Paulo se colocava como uma cidade industrial, moderna, em movimento e expansão. Acompanhando a cidade, os artistas faziam a sua arte com postulados modernos. Para Flexor, a tendência ao *Abstracionismo* não decorre apenas de

⁹ Como Francisco Matarazzo era conhecido por seus amigos.

¹⁰ AMARANTE, Leonor, “Versão Online do livro”, *As Bienais de São Paulo 1951-1987*, www.artezero.com.br/histórico.html. Consultado em 12.05.2001.

¹¹ Doravante, *Primeira Bienal*.

um processo intelectual, mas também do desenvolvimento de São Paulo: “sua orientação decisiva no sentido da abstração decorre não somente de um processo intelectual mas também da contemplação cotidiana do espetáculo que oferece o desenvolvimento frenético de São Paulo ‘onde tudo tende para o futuro e clama seu desprezo pelo passado colonial’. Haveria assim, em seu sentir, uma ligação íntima entre as forças progressistas da civilização e as realizações dos pintores”.¹²

Segundo o crítico Zanini, “a capital paulista mostrava-se então fértil de iniciativas culturais, de que são exemplos a Escola de Arte Dramática, o Teatro Brasileiro de Comédia, (...) e a companhia Cinematográfica Vera Cruz, além da *Bienal*”.¹³ Havia um intenso crescimento no investimento cultural no início da década de 1950, devido aos imigrantes dotados de capital que vinham para o Brasil, refugiados da guerra.

Na *Primeira Bienal* estiveram presentes os seguintes artistas: Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Lasar Segall, Victor Brecheret, Maria Leontina Franco Dacosta, José Cuneo, Bruno Giorgi, Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi, Carmélio Cruz, Julio Urugay Alpuy, Moussia Pinto Alves, Francisco Amendola, Oswald de Andrade Filho, Jerry Davis, Sylvio Ribeiro Aragão, Lula Cardoso Ayres, Sepp Baendereck, Lucia di Borbone Sicilie, Duquesa D’Ancona, Armando Balloni, Ubi Bava, José Pedro Costigliolo, Heitor Bernabó, Enrico Bianco, Aldo Bonadei, Tiziana Bonazzola, Alice Brill, Michel Henri Burton, Iberê Camargo, Ruy Alves Campelo, Hilda E. Eisenlohr Campofiorito, Miguel Carnicelli Sobrinho, Flávio de Rezende Carvalho, Genaro de Carvalho, Jacyra Carvalho, Henrique Campos Cavalheiro, Lothar Charoux, João Luiz Oliveira Chaves, Arnaldo Pedroso D’

¹² AMARAL, Aracy (org.), *Arte Construtiva no Brasil Coleção Adolpho Leirner*: MILLIET, Maria Alice, *Atelier Abstração*, Ed. DBAM, SP, Pág. 73.

¹³ ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. “Transformações do meio ambiente”. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2 v, Pág. 646.

Horta, Danilo Di Prete, France Dupaty, Fernando Fam, Casimiro Fejér, Ariadna B. Americano Freire, Tikashi Fukushima, Bertil Gado, Paul Garfunkel, Luigi Cillo, Jeanne Coppel, Rachel de Castro Correia, Waldemar Cordeiro, Emilio Cordet, Milton Da Costa, Waldemar da Costa, Antônio Bandeira, Frans Krajcberg, Antônio Maluf, Ivan Serpa, Almir da Silva Mavignier e Abraham Palatnik¹⁴, Ruben Gary, Vittorio Gobbis, Milton Goldring, Antonio Gonçalves Gomide, Francisco Reboló Gonsales, Nelsa Solano Gorga, Erasme Grappelly, Alberto Guignard, Higaki Hajime, Tomoo Handa, Mira Hargesheimer, Fredric Karoly, Frans Krajcberg, Emric Lany, Orlando de Toledo Lara, Renée Lefevre, Bella Pais Leme, Walter Lewy, Jorge de Lima, Aldo Malagoli, Annita Malfati, Antonio Maluf, Vicente Martin, Manoel Martins, Ramiro Martins, Roberto Burle Marx, Takeshi Matsuyama, Almir da Silva Mavignier, Reynaldo Manzke, Polly Mcdonell, Vicente Mecozzi, Gaetano Miani, Yolanda Mohali, Jorge Mori, Edson Motta, George Nasturel, Nelson Nobrega, Raymundo José Nogueira, Gastone Novelli, Hideomi Ohara, Massao Okinaka, Henrique Carlos Bicalho Oswald, José Pancetti, Miguel A. Pareja, Inimá J. de Paula, Israel Alves Pedrosa, Giuliana Pedrazza, Waldemar Belisario Pellizzari, Fulvio Pennacchi, Fernando Clovis Pereira, Djanira Gomes Pereira, Isa Piccinini, Arthur Luiz Piza, Hans Platschek, Bella Karawaewa Prado, Carlos da Silva Prado, Heitor dos Prazeres, Nilo Previdi, Oscar Garcia Reino, Franta Reyl, Maria Helena Andrés Ribeiro, Juan Rimsa, Paolo Rissone, Roger van Rogger, Paulo Claudio Rossi, Aurélia Rubião, Franco Sacchi, Luiz Sacilotto, José Alberto Saint-Romain, Firmino Fernandes Saldanha, Zelia Salgado, Haydéa Santiago, Manoel Santiago, João Maria dos Santos, Frank Schaeffer, Lilyan Schwartzkopf, Ivan Ferreira Serpa, Durval Alvares Serra, Eugenio de Proença Sigaud,

¹⁴ Palatnik teve sua obra recusada na *Bienal*, por não saberem onde ela se enquadrava.

Wilson Vitale Andrade Silva, José Antônio da Silva, Orlando Joaquim Correia da Silva, Sylvio Pinto da Silva, Jenner Augusto da Silveira, Ladislav Victor Soos, Renato Sotomayor, Margaret Spence, Guido Strassa, Jean-Claude Stehli, Lucia Suane, Takeshi Suzuki, Izrael Szajnbrum, Kaminagaie Tadashi, Yoshiya Takaoka, Shigeto Walter Tanaka, Shiró Tanaka, Orlando Teruz, Augusto Torres, Juan Ventayol, Julio Verdie, Lisa Vicker, João Viggiano, Alfredo Volpi, Henk de Vos, Anatol Wladyslaw, Gastão Worms, Léon Zack, Mario Zanini, Max Bill, Flavio de Rezende Carvalho, Iris Thompson de Carvalho, Alfio Castelli, Humberto Cozzo, Mario Cravo Júnior, Vicente Di Grado, Sonia Ebling, Tereza D' Amico Foupone, Caetano Fraccaroli, Rosa Frisoni, Max Grossmann, Julio Guerra, Adriana Janacopulos, giandomenico de Marchis, Germano Mariutti, Elisabeth Nobiling, Pola Rezende, Gus Romein, Margaret Spence, Robert Tatin, Caciporé Torres, Bassano Vaccarini, Rosa Eugenia Vicuña, Franz Josef Weissmann, Eduardo Yepes, August Zamoyski, Washington Floriano Ricardo de Albuquerque Júnior, Lisette Almeida, Geraldo de Barros, Heitor Bernabó, Rocco Borella, Bernard Bouts, Minna Citron, heloisa Fenelon costa, Marco Costantini, Daniel de Dikkenboer, Valdemar Hansen Elebaas, Graciela Fuenzalida, Karola Szillard Gabor, Zoi Glavanis, Marcelo Grassmann, Karl Heinz Hansen, William Stanley Heyter Yllen Keer, José Lanzaro, Poty Lazzarotto, Ahmés Paula Machado, Aldemir Martins, Manoel Martins, Anisio Araujo de Medeiros, Nina Negri, Fortunato Câmara de Oliveira, Fayga Ostrower, Euthimio Papadimitriou, Adolfo Pastor, Gus Ruitter, Alice Adorhain Soares, Luís Alberto Solari, Maria Carmen Portela de Sosa, Caciporé Torres, Hilde Weber, Itálo Zetti.

As obras que participaram da formação da *Primeira Bienal* foram selecionadas por um júri: “Elegeram-se para a *Bienal* de 1951 três pintores—Cândido Portinari, Lasar Segall e Emiliano Di Calvalcanti—três escultores—Vitor Brecheret, Bruno Giorgi e Maria Martins—e dois gravadores Osvaldo Goeldi e Lívio Abramo”.¹⁵

Para Palatnik, a *Primeira Bienal* “foi uma aventura porque o primeiro trabalho que mandei para lá era o aparelho cinecromático e a reação foi terrível. Quando o pessoal viu o aparelho, disse que não podia entrar na *Bienal* porque não era pintura, não era desenho, não era gravura e não era escultura”.¹⁶ Palatnik conseguiu entrar na *Bienal* por desistência de artistas japoneses que não mandaram suas obras a tempo para a exposição. A obra de Palatnik é assim descrita por ele: “Era como os aparelhos atuais, só que muito maior (...) O primeiro aparelho consistia em quase mil metros de fio elétricos. Coisa impressionante, ele era suficientemente grande para trabalhar dentro dele”.¹⁷

Alguns anos depois, Palatnik foi considerado um dos precursores da arte cinética com esta obra que foi exposta na *Primeira Bienal*. Luís Sacilloto, Ivan Serpa, Alfredo Volpi e Waldemar Cordeiro, por sua vez, divulgavam cada vez mais as idéias do concretismo.

Lygia Pape fez a seguinte declaração sobre a influência da *Bienal*: “É claro que com a *I Bienal* de São Paulo em 1951 e o prêmio de Max Bill (..) havia uma troca de informação, havia intercâmbio. (...) O Ivan foi dar aula no Museu de Arte Moderna e eu,

¹⁵ Pág. 18, catálogo *I Bienal*.

¹⁶ (Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e informal*, Entrevista com Abraham Palatnik, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 126.

¹⁷ (Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e informal*, Entrevista com Abraham Palatnik, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 126-127.

Hélio Oiticica e César Oiticica começamos curiosos a rondar o museu e a trabalhar com o Ivan”.¹⁸

Em 1953 acontece no Hotel Quitandinha, em Petrópolis, a *I Exposição Nacional de Arte Abstrata*. O evento contou com a participação de 23 artistas tais como Anna Bella Geiger, Antônio Bandeira, Décio Viera, Lygia Pape, Faya Ostrower, Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Aluíso Carvão, Antônio Maluf, Geraldo de Barros, Lygia Clark. No mesmo ano acontece, no MAM, a exposição de um grupo concreto argentino formado por Sarah Grillo Muro, Lidy Prati, Girola, Iommi e Alfredo Hlito.

Como se pode observar, a realização da *Bienal* foi muito importante para o desenvolvimento da arte brasileira: “o salto foi dado com a *Bienal*, o aparecimento dos artistas suíços e a posição do Mário, defendendo teoricamente esses trabalhos. Havia um grupo formado em torno dele e um que se formava em São Paulo através de certa influência de Buenos Aires. Quando vem a público já vem em termos de arte geométrica concreta”.¹⁹

Nas palavras de Zanini, “A *I Bienal* de São Paulo selou o destino do sistema de arte imperante no Brasil desde os anos de 1930. (...) Na segunda metade dos anos 40, a tendência abstratizante ganhava força no Rio e em São Paulo. A fundação do MASP, MAM-SP e MAM-RJ (1947-49) foi outro passo para a imposição de nova orientação, contestada por uma crítica em geral das mais conservadoras. Mas seria a *Bienal* a trazer aos artistas, à crítica e ao público o mais amplo acesso aos problemas artísticos

¹⁸ (Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e informal*, PAPE, Lygia, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 153.

¹⁹ (Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e informal*, GULAR Ferreira, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 87.

internacionais.”²⁰ Com a *Bienal* acaba o predomínio das artes figurativas e se inicia a expansão do *abstracionismo*.

Vale ainda destacar alguns fatos. A criação do MAM dependia do acervo das obras de Matarazzo. As relações do MAM com o exterior possibilitaram a uma delegação de artistas brasileiros participar da *Bienal de Veneza*. A *Primeira Bienal* paulista foi sugerida a Matarazzo pelo pintor Danilo Di Prete, estando, portanto, vinculada ao MAM-SP e sua realização aconteceu no prédio do *Tranon*. A implantação da *Bienal* se deve também à visita de Matarazzo à *Bienal de Veneza* de 1948, de onde ele trouxe o regulamento da exposição; ali, sua esposa, Yolanda Penteado, fez também vários contatos internacionais.

A *Bienal* de São Paulo teve a intenção de colocar os artistas brasileiros em contato com os artistas e críticos internacionais, e também de mostrar ao público o que de mais atual estava sendo produzido.

A primeira exposição *Bienal* não foi, no entanto, apenas uma exposição inovadora no país em relação às artes. Em 1938 acontece o *Segundo Salão de Maio*, com exposição de artistas nacionais e internacionais. Dentre estes últimos se destacavam, segundo Paulo Mendes Almeida, os seguintes artistas: “A. Cironi (...), Bem Nicholson, Ceri Richards, Charles Howari, Erik Smith, Geoffrey Graham, J. Cant, John Banting, Julian Trevelian, Roland Penrose e W. S Haile (...) Bem Nicholson apresentava uma xilogravura, um linóleo e três cortiças, dentro da mesma linha de construção observada no soberbo conjunto exposto na Quarta Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. (...) Dois artistas mexicanos (...) o gravador Leopoldo Mendez e o pintor Diaz de León. Entre os

²⁰ (Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e informal*, ZANINI, Walter, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 123.

nacionais, ou aqui residentes figuravam na exposição: Guignard, Alcides da Rocha Miranda; Alfredo Volpi, Antônio Gomide, Carlos Prado, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Duja Gross, Elizabeth Nobling, Ernesto Di Fiore, Flávio de Carvalho, Jacob Ruchti, Gervásio Furrest Muñoz, Hugo Adami, Lasar Segall, Lisa Ficker Hofmann, Lívio Abramo, Lucy Citti Ferreira, Luís Soares, Manuel Martins, Mússia Pinto Alves, Noêmia, Odete de Freitas, Teruz, Oswald de Andrade Filho, Oswaldo Goeldi, Paulo Wernek, Quirino da Silva, Rebolo Gonzales, Renée Lefèvre, Sílvia Meyer, Tarsila do Amaral, Brecheret, Vittorio Gobbis, Iolanda Lederer Mohalyi e Iolanda Pongetti”.²¹ Paulo Mendes de Almeida também fala da presença de artistas surrealistas e abstracionistas em São Paulo e afirma que “o Segundo Salão de Maio antecipava-se às futuras Bienais do Museu de Arte Moderna”.²²

O Terceiro Salão de Maio ocorre em 1939, na Galeria Itá, com a participação de 39 artistas: “Anita Malfatti, Antônio Gomide, Bárbara Ruchti, Clóvis Graciano, Di Cavalcanti, Elizabeth Nobling, Flávio de Carvalho, Rebolo Gonzáles, Lasar Segall, Lívio Abramo, Lucy Citti Ferreira, Manuel Martins, Oswald de Andrade Filho, Paulo Rossi Osir, Renné Lefèvre, Rino Levi, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Ernesto di Fiore, Bernnnardo Rudofsky, Duja Gross, Alexander Calder, Carl Holty, Josef Albers, Jean Helion, John Xceron, W. Drewes, François de Martyn, Yolanda Lederer Mohaly, Eillen Holding, Alfredo Magnelli, Fúlvio Penachi, J. Lopes Figueira, Leopoldo Pettini, Hans Erni, Jacob Ruchti, Arne Hosek, Éster Fridrikova e Gervásio F. Muñoz”.²³ É importante frisar

²¹ ALMEIDA, Paulo Mendes, *De Anita ao Museu*, Conselho Estadual de Cultura Comissão de Literatura, São Paulo, 1961, pág. 41-42.

²² ALMEIDA, Paulo Mendes, *De Anita ao Museu*, Conselho Estadual de Cultura Comissão de Literatura, São Paulo, 1961, pág. 43.

²³ ALMEIDA, Paulo Mendes, *De Anita ao Museu*, Conselho Estadual de Cultura Comissão de Literatura, São Paulo, 1961, pág. 46.

aqui a presença de Josef Albers e Calder. Calder apresentou-se, neste salão, “com três têmperas e um de seus famosos ‘móviles’”.²⁴

Mais tarde, em 1948, acontece a exposição de Calder no Salão do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro e, depois, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Tal exposição contou com quatro telas abstratas a óleo: *Composição Vermelho e Amarelo*, de 1945, *Sem Título*, 1944, *Composição*, 1946 e *Sem Título*, 1946.

Em 1950²⁵ acontece a primeira exposição de Max Bill no Brasil: apresentam-se alguns de seus projetos arquitetônicos, esculturas e pinturas, no MASP.²⁶ Mais tarde, Max Bill iria ganhar, na *Primeira Bienal*, o grande prêmio de escultura internacional com sua obra *Unidade Tripartida*. Esta já fazia parte da primeira exposição. Desta forma, fica claro que, os artistas brasileiros, antes da *Bienal*, já estavam entrando em contato com as obras de arte internacionais e o que estas traziam de mais moderno.

Alguns artistas brasileiros - Cícero Dias, Ivan Serpa, que foi professor de Oitica e outros - já trabalhavam com arte abstrata antes da *Primeira Bienal*: “em 1949 se situam as primeiras atividades de artistas com Waldemar Cordeiro (pesquisas com linhas horizontais e verticais; criação do *Art Club* de São Paulo, dedicado ao experimentalismo), bem como as experiências iniciais de Abraham Palatnik com a luz e a cor; de Mary Viera com volumes; de Geraldo de Barros com ‘fotoformas’ consolidando a fotografia abstrata no

²⁴ LMEIDA, Paulo Mendes, *De Anita ao Museu*, Conselho Estadual de Cultura Comissão de Literatura, São Paulo, 1961, pág. 47.

²⁵ “1950 ano da primeira visita de Max Bill à São Paulo e de sua primeira exposição pessoal no Brasil” TESSLER, Elida, *Le Problème de la Couleur et de la Matière Dans l’Art Brésilien entre 1950 et 1980- L’Exemple d’Helio Oiticica*, Paris, pág. 3.

²⁶ “Os postulados da arte concreta chegam aos artistas paulistas pela mostra do artista suíço Max Bill de projetos arquitetônicos, esculturas e pinturas no MASP em 1950. O artista apresenta séries em progressões de formas geométricas elementares, o processo das aproximações cromáticas de limite-não-limite e as construções espaciais em figuras topológicas, como a fita de Moebius, que originou a escultura *Unidade Tripartida*. (PEDROSA, 1975, p.283), premiada na I Bienal em 1951. A concreção de Max Bill é “a síntese de um esquema conscientemente produzido de funções de cor, forma, espaço, luz e movimento em relação recíproca.” (BENSE, 1971 p.162) em que “as puras significações, ou seja: a fisicalidade é sobrepujada pela organização intelectual”, (BENSE, 1971,p.156) buscando “uma obra de arte que,

Brasil. Como precursoras dessa tendência poderia citar, nos anos 20, as estruturas neocubistas de Tarsila do Amaral (...), animadas por um ‘colorismo’ voluntariamente ingênuo, ‘caipira’”.²⁷ O *Art Club* foi fundado por Cordeiro nos moldes do *Art Club* de Roma, no qual ele estudou.

A participação de Mavignier nas artes abstratas também deve ser levada em consideração: “Almir Mavignier, o primeiro a enveredar no Rio pelo caminho do *Abstracionismo*, sob a influência das idéias da *Gestalpsychologie* divulgadas e aplicadas à arte por Mário Pedrosa em tese²⁸ (1949) para concurso da faculdade de arquitetura”.²⁹ Ivan Serpa já trabalhava com abstração desde então, “já fazia coisas geométricas. Ele, o Abraham e o Almir Mavignier. Então já havia um interesse dessas pessoas nessa direção”.³⁰

* * *

Um outro campo de tendência modernista no Brasil era a arquitetura. Sobretudo a partir de 1937, durante o Estado Novo, havia uma enorme preocupação política em simbolizar a “grandeza” do Estado, através da arquitetura: os governantes construíam prédios públicos e contratavam, para estas obras, arquitetos modernos.

efetivamente, seja total e integralmente obra de arte”.(BENSE, 1971,p. 158) <http://www.arte.unb.br/anpap/carvalho1.htm>, site consultado no dia 20.12.2002.

²⁷ CAMPOS, Haroldo, *NOIGRANDES*, “Concretismo e Neoconcretismo”, Pág. 1, Tirado do site. www.artbr.com.br/casa/noigand/index.html, 10/11/2000.

²⁸ A tese de Mário Pedrosa para o concurso para a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, com o título *Da natureza efetiva na obra de arte*, divulgava as teorias da *Gestalt* no Brasil. Mário Pedrosa ficou em segundo lugar no concurso, ocupando, por isso, a vaga de livre docente; o primeiro lugar ficou para Flexa Ribeiro que defendeu tese sobre Velázquez e o realismo. A tese de Pedrosa circulava somente entre amigos e só foi publicada, sob os cuidados da profa. Otília Arantes, em 1979.

²⁹ Org, GULLAR, Ferreira, *Arte Brasileira Hoje*, PEDROSA, Mário, *A Bienal de cá para lá*, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1973, pág. 37

³⁰ Org, FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e Informal*, PAPE, Lygia, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, pág. 154.

A arquitetura moderna ganha relevância a partir da criação da primeira casa “dita moderna” com Warchavchik (1927-28). O arquiteto se ateve ao aspecto formal da casa, utilizando linhas horizontais e verticais. A casa foi feita sem concreto armado, escondendo-se o telhado desta por meio de uma platibanda. A casa, construída com materiais comuns, mantendo uma fachada, é considerada moderna pela sua aparência exterior.

Nas palavras de Zanini sobre a casa de Warchavchik: “A técnica construtiva empregada foi a tradicional dos muros contínuos de alvenaria de tijolos, não usando o já vigente concreto armado, não fazendo o esperado terraço jardim, cobrindo a casa com telhas comuns de barro logo escamoteadas por providencial platibanda”.³¹

Warchavichik também criou o primeiro manifesto no Brasil “acerca da Arquitetura Moderna” em 1925. Foi importante também a criação, no Estado de São Paulo, de dois cursos de arquitetura, na USP e na Universidade Mackenzie. Estes dois novos cursos intensificaram o debate artístico arquitetônico em São Paulo. A vinda ao Brasil, nos anos 1920, de Le Corbusier também contribuiu para a criação de um debate arquitetônico.

Em 1936, a pedido de Lúcio Costa, Le Corbusier³² voltou ao Brasil para fornecer assistência a alguns projetos.³³ Estes foram dirigidos, inicialmente, por Lúcio Costa e depois por Niemeyer.

³¹ ZANINI, Walther. *História geral da arte no Brasil*. “As primeiras obras modernas”, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2 v, Pág. 832.

³² A convite do ministro Gustavo Capanema.

³³ “Nossa arquitetura muito deve ao fato de estarem à frente do Ministério da Educação e Saúde, em 1935, homens esclarecidos como os mineiros Gustavo Capanema e Rodrigo Mello Franco de Andrade (...) em certo momento, tomaram decisão da maior importância por ocasião do concurso de projetos para a nova sede do órgão que dirigiam. (...) Convoca o moço Lúcio Costa (...) que (...) recusou o convite individual arguindo sobre a conveniência de se chamar todos os modernistas. (...) Ocorre a Lúcio Costa sugerir que seja Le Cobusier consultado sobre o partido adotado.” ZANINI, Walther. *História geral da arte no Brasil*. “A arquitetura moderna carioca”, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2 v, Pág. 840-841.

Mais tarde ocorre, no Rio de Janeiro, um concurso para o *Farol das Antilhas*, para o qual vieram alguns arquitetos internacionais como Frank Lloyd Wright. O Brasil ganhava, assim, relevância como pólo de discussões sobre arquitetura, com a presença de várias vertentes arquitetônicas modernas no país: no Rio de Janeiro, havia Lúcio Costa, professor da UFRJ, e Flávio de Carvalho. Este último inovou nas artes plásticas, causando um enorme impacto, nos anos 1930, ao vestir saias, na Avenida Paulista.

A vinda de arquitetos estrangeiros, também literatos e intelectuais, se deve à neutralidade brasileira durante a Segunda Guerra Mundial. Zanini afirma que o Rio de Janeiro, nesta época, já contava com um corpo de arquitetos formado. Os arquitetos estrangeiros tendiam a ir para São Paulo - no Rio de Janeiro ficavam os pintores e os literatos. Muita troca de informação ocorria no Brasil neste período de guerra e pós-guerra.

A arquitetura começava a se desenvolver, também, fora do circuito Rio-São Paulo, como é o caso de Belo Horizonte nos anos 1940. O prefeito da cidade, Juscelino Kubitschek, pediu a urbanização da Pampulha, da qual participaram Niemeyer como arquiteto e Burle Marx como paisagista - este último foi o primeiro a conceber os jardins como complemento da arquitetura.

Neste contexto, é preciso lembrar da proposta da *Bauhaus*: de acordo com o seu *Manifesto*, seria necessário unir todas as artes (pintura, escultura, desenho, artesanato) para um fim comum: a arquitetura. Os arquitetos brasileiros estavam cientes desta proposta. No caso dos artistas plásticos, estes souberam transferir a influência da arquitetura para suas obras, por meio da geometria, não ficando inertes diante das idéias renovadoras da arquitetura.

Um fato relevante neste contexto foi a mudança do pólo cultural da arte da França para os Estados Unidos, mais especificamente, Nova York³⁴. Esta transferência foi percebida pelos artistas nacionais com a participação de artistas norte-americanos, como Pollock,^{35 36} durante a *Primeira Bienal*. Hopper expôs a obra *O posto de Gasolina*, uma obra “pré-Pop Art” norte-americana. Podemos citar também outros pintores como Stuart Davis, Rothko e De Konning.

A *Bienal* possibilitou novamente aos brasileiros entrarem em contato com a obra de Max Bill, neste caso, *Unidade Tripartida*³⁷, escultura feita de aço, sem pontas, formada em uma mesma superfície. A obra deixava um espaço vazado entre a linha de aço e o espaço que se mantinha dentro dela. Na *Unidade Tripartida* o olhar do espectador ultrapassa a obra ao mesmo tempo em que se prende quando se depara com o aço inoxidável.³⁸ Nas palavras de Max Bill:

³⁴ A existência de outros países com obras de arte modernas, como Alemanha, Itália, Grã-Bretanha e Canadá leva à crença de que todos os países poderiam produzir arte moderna. Ou seja, derrubou-se o mito de que somente Paris seria o campo das artes e o pólo das discussões artísticas.

³⁵ “POLLOCK *action-painting* despercebido” (Org.) Catálogo Hélio Oiticica, Pág. 27.

³⁶ “Embora Pollock tivesse uma percepção definida da tela como imagem, que tinha de ser pendurada e vista da maneira tradicional (...), as ‘pinturas de gotejamento’ eram feitas com a tela estendida no chão, fora do chassi e até mesmo sem corte. Ele trabalhava em volta dos quatro cantos da superfície, aplicando tintas por diversos meios. Esses meios incluíam o despejo da tinta a partir de latas e sua aspersão pela ponta do pincel, em um processo que acumulava, camada após camada, as densas meadas e véus de tinta visíveis”. WOOD, Paul, FRASCINA, Francis, HARRIS, Jonathan, HARRISON, Charles, *Modernismo em Disputa, A arte desde os anos quarenta*, “Modernismo e Cultura nos Estados Unidos, 1930-1960, Trad. Bueno, Rosa Tomás, Ed. Cosac & Naif Edições, 1998, Pág. 46.

³⁷ “O prêmio da *Bienal* de São Paulo de 1951, concedido à peça de Bill *Unidade Tripartida* foi sintoma do entusiasmo local pelos postulados racionalistas da arte concreta. (...) E fez grassar entre os que aqui estavam uma tendência geométrica inequívoca e os conceitos construtivos implícitos nessa tendência. Enquanto a Europa e os Estados Unidos começavam a mergulhar no informalismo, a América Latina, o Brasil e a Argentina em particular, retomavam a tradição construtiva e transformavam-na no seu projeto de vanguarda”. BRITO, Ronaldo, *Neoconcretismo vértice e ruptura*, FUNARTE, RJ, 1985, Pág. 32-33.

³⁸ Nas palavras de Ferreira Gullar “Essas obras versam, no fundo, um problema matemático ilustrado pelo conhecido exemplo da *Fita de Moebius*, experiência que revela a continuidade de uma superfície que anula o conceito euclidiano de espaço.” GULLAR, Ferreira, *Etapas da Arte Contemporânea, Max Bill*, Ed. Nobel, SP, 1985, Pág. 217.

“A escultura em questão é uma faixa que tem a mesma largura em todos os pontos. Suas margens são, portanto, paralelas. Aparentemente, trata-se de uma dupla superfície, que está separada do espaço circundante por meio de linhas paralelas que formam um novo espaço. Este corpo é, além do mais, um fenômeno curioso, porque essa dupla superfície que forma um novo espaço não possui na realidade senão uma superfície e porque as margens aparentemente paralelas formam uma só e única linha que é paralela a si mesma. Em seguida, realizei outras construções espaciais de dupla superfície que na realidade formam uma só, limitada por uma única linha”.³⁹

Esta obra de Max Bill irá influenciar muitos artistas brasileiros tais como Franz Weissmann, Lygia Clark e Oiticica.

A exposição paulista possibilitou estes encontros entre artistas brasileiros e artistas internacionais. De outra maneira, os artistas brasileiros só alcançariam isto se viajassem para outros países e freqüentassem diversos museus. Assim, através da *Bienal*, os artistas brasileiros podiam saber o que se produzia na América Latina, Europa e Estados Unidos.

Em termos artísticos, na Europa já predominava a arte abstrata. Esta encontrou, na *Primeira Bienal*, um lugar para se difundir. Acrescentou sólidas bases aos artistas e até mesmo aos críticos. Estes, antes da *Primeira Bienal* - com exceção de Mário Pedrosa - eram todos favoráveis ao figurativismo e contrários à arte abstrata. Depois da *Bienal*, a maioria dos críticos aderiu ao *abstracionismo*⁴⁰.

³⁹ GULLAR, Ferreira, *Etapas da Arte Contemporânea*, Max Bill, Ed. Nobel, SP, 1985, Pág. 218.

⁴⁰ Cf. (Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e informal*, “Entrevista com Mário Pedrosa” FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 105.

A intenção da *Bienal* era destacar a arte norte-americana, ao contrário do *Armory Show*, de 1913, uma exposição norte-americana que colocou, lado a lado, artistas americanos e europeus, e acabou por conferir maior prestígio a estes últimos, ao ressaltar a presença dos impressionistas, fauvistas e de Duchamp.

A *Bienal* também promoveu o destaque de São Paulo como campo cultural, o que, até então, era privilégio do Rio de Janeiro. Entre os fatores que propiciaram este destaque da capital paulista estão a industrialização e a numerosa presença de imigrantes. Esta presença possibilitou aos nossos artistas diversos contatos com outras formas de cultura e outros povos: “Por sua própria definição, a *Bienal* deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo em que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial”.⁴¹

Não se pode, contudo, afirmar que a criação da *Bienal* deu início às artes abstratas, já que não se pode esquecer, como já foi dito, a exposição de Calder de 1948⁴², bem como a de Max Bill, no MASP, em 1950.

A criação dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro também merece destaque neste contexto. Em 1949 foi construído o *Museu de Arte Moderna*, que foi inaugurado com a exposição *Figurativismo ao Abstracionismo* “destinada a confrontar forças em aguda oposição na Europa”.⁴³ Esta exposição tinha como diretor o crítico belga Leon Dégand e colocava, lado a lado, artistas abstratos e figurativos. A

⁴¹ (Org.) MAM-SP, Catálogo, *I Bienal do Museu de arte moderna de São Paulo*, 2ª edição, MAM-SP, São Paulo, 1951, Pág. 14.

⁴² A presença na *Primeira Bienal* de Calder com seu móbil de 1946 (este móbil metálico era uma escultura que se expandia para o espaço), irá influenciar depois Hélio Oiticica com os seus *Relevos Espaciais* e os *Bilaterais*.

⁴³ ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. “transformações do meio ambiente”. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2 v, Pág. 647.

exposição contou com “95 pinturas expostas, destacavam-se cinco telas abstratas de Wassily Kandinsky (..) *Acompanhamento Preto* (1924); *Nas Pontas* (1928); *Equilíbrio em Rosa*; (1933) *Entre Dois* (1946); e *Tensão Clara*; (1937). Também estava presente o escultor Alexander Calder, com cinco móveis, incluindo o grande móvel branco. (...) Dos 51 artistas, três eram representantes brasileiros: Waldemar Cordeiro, com a obra *Composição* (1948); Cícero Dias, com *Pintura* (1948) e Samsor Flexor, com *Composição* (1948)”.⁴⁴ As primeiras obras abstratas de Flexor foram criadas neste ano.

Além dos museus, surgiram as galerias nos anos 1940 como, por exemplo, a Galeria Domus, fundada em São Paulo por Mário Papa, natural de Roma⁴⁵. De acordo com o encarte desta galeria, no ano de 1946, em São Paulo, ela oferecia “ao público uma série de exposições de artistas locais e estrangeiros contemporâneos(...)”⁴⁶. Nesta galeria aconteceu a “primeira coletiva de Chirico-Tosi-Rouault-Morandi-De Pisis-Lorencins-Funi-Sironi-Guidi-Casorati-Cuttuso-Cassinari-Morlotti-Maffai-De Amicis-Valenti-Carrá-Severini-Rosai”.⁴⁷

Em 1948, na Galeria Prestes Maia, acontecia o *VII Salão Internacional de Arte Fotográfica*; na Galeria Itá, por sua vez, a exposição do pintor Mario Agostinelli; na “sala da rua Independência, 644(...), exposição de Eugenio Belenki”.⁴⁸ Ademir Martins, juntamente com Mario Gruber Correia e Enrico Camerini, expunha na Galeria Domus.⁴⁹

⁴⁴ HOFFMANN, Ana Maria Pimenta, *A Arte Brasileira na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: o Prêmio Melhor Pintor Nacional E o Debate em Torno da Abstração*, Tese apresentada para o IFCH, UNICAMP, São Paulo, 2002, pág. 37.

⁴⁵ Cf. *Jornal de Santa. Catarina*, Domus: uma nova opção para a arte catarinense, Blumenau, Santa Catarina, 25.09.1980.

⁴⁶ *Domus Galeria de Arte e Antiguidades*, Edigraf, São Paulo, 1946.

⁴⁷ *Domus Galeria de Arte e Antiguidades*, Edigraf, São Paulo, 1946.

⁴⁸ *O Estado de São Paulo*, Arte e Artistas, São Paulo, 21.12.1948.

⁴⁹ Cf. *Folha de São Paulo*, Menina, São Paulo, 06.07.1948, Arquivo Bienal.

Na exposição dos dias 16 a 31 de julho de 1948, na Galeria Domus, estiveram presentes os seguintes artistas: “Thiré, Mori, di Prete, Mecozzi, Van Rogger, Alfredo Volpi, Clovis Graciano, Vaccarini, Kirszenbaum, Tarsila do Amaral, Yolanda Mohaly, Anita Malfatti, Heby de Carvalho, Maria Cecillia, Anatol Wladyslaw-Campiglia-Paulo Rossi-Lisa Fiker-Hilde Weber-Gerda Brentani, Eva Liebllich, Marx, Ovídio Romano, Maria Leontina, Rebolo, Tonisi, Flávio de Carvalho, Suzuki, Caetano Miani, Pennacchi, Takaoka, Cordet, Lacanna, Manoel Mar, Tins, Rizzotti, Flávio Motta, Mário Zanini, Charoux, Emiliano, Di Cavalcanti, Noemia, Sérgio Milliet, Dedina, Souza, Carnicelli, Nelson Nóbrega, Lucia Suane, Moussia Pinto Alves, Celina, Camerini, Aldemir Martins, Grueber, Gori, Antônio Gomes, Bonfanti, Vicente Carnicelli, Belisário, Aldo Bonadei, Oswald de Andrade Filho, Eleonore Koch, Elizabeth Nobiling, Ferri, Póla Rezende, Bruno Giorgi”.⁵⁰

A Galeria Askanazy foi inaugurada em 1945, no Rio de Janeiro, pelo empresário Askanazy, apresentando uma exposição de artistas cearenses tais como Inimá de Paula, Antônio Bandeira, Raimundo Feitosa e Jean Pierre. Vale notar que, neste mesmo ano, Lasar Segall, Kandinsky, Willy Baumeister, Franz Marc participam da *III Exposição da Arte Condenada pelo III Reich*. Em 1947 é inaugurada outra galeria no Rio: a Galeria Tenreiro.

Com o término da *Segunda Guerra Mundial*, os artistas intensificaram o intercâmbio – este não se restringiu, portanto, à *Bienal*. Tanto o Brasil quanto outros países estavam vivendo uma espécie de euforia do fim da guerra, entusiasmados com o crescimento econômico, as novas tecnologias e as indústrias que começavam a se desenvolver.

⁵⁰ Galeria Domus, Exposição coletiva de pintura e escultura, patrocinada pelo Jornal Artes Plásticas de 16 a 31 de julho de 1948. Arquivo Bienal.

Tal como se pode observar, portanto, o Brasil já tinha, então, contato com a arte abstrata. Com a realização da *Primeira Bienal*, há uma “explosão” pelo fato de se colocarem novos artistas brasileiros (Ivan Serpa, Milton da Costa, Waldemar Cordeiro, Mavignier) ao lado daqueles já consagrados, como Di Calvalcanti, Lasar Segall, Tarsila do Amaral e Portinari. Isto possibilitou à crítica internacional perceber a intensa produção nas artes brasileiras e, aos artistas brasileiros, entrarem em contato não só com a produção artística nacional, mas também com a internacional.

* * *

Max Bill no Brasil

Max Bill veio ao Brasil, em 1950,⁵¹ realizar uma exposição de projetos arquitetônicos, esculturas e pinturas no MASP. Depois de realizada a *Primeira Bienal*, Max Bill volta ao Brasil, em 1953, a convite do ministro das Relações Exteriores. Bill realiza palestras no MAM do Rio de Janeiro e na Faculdade de Arquitetura de São Paulo, sobre o tema *O Arquiteto, a Arquitetura e a Sociedade*.

Nestas palestras, Bill disserta sobre a arquitetura brasileira. Em uma entrevista, Max Bill revela que, para ele, no Rio de Janeiro, antiga capital, havia edifícios modernos,

⁵¹ “1950 - ano da primeira visita de Max Bill a São Paulo e de sua primeira exposição pessoal no Brasil” TESSLER, Elida, *Le Problème de la Couleur et de la Matière Dans l'Art Brésilien entre 1950 et 1980- L'Exemple d'Helio Oiticica* Paris, pág. 3.

mas faltava a arquitetura acadêmica.⁵² O arquiteto elogia o edifício dos *Pedregulhos*⁵³ e a capacidade dos arquitetos brasileiros de projetar planos urbanísticos para o Rio de Janeiro.

O Edifício *Pedregulhos* apresenta “além de sua beleza arquitetônica, a beleza de uma idéia de uma recuperação social”⁵⁴, já que visava abrigar pessoas de baixa renda em um local mais próximo de seus trabalhos. Max Bill fala das favelas. Para ele, elas são uma nódoa que deveria ser eliminada: o capital e o trabalho deveriam andar juntos para extinguir as favelas assim como os cortiços. Para Bill, ao Edifício do Ministério da Educação “faltou-lhe sentido e proporção humana; ante aquela massa imensa, o pedestre sente-se esmagado (...) aliás a arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. Ao projetar-se, por exemplo, um conjunto como a Pampulha não se levou em conta a sua função social. O sentimento da coletividade humana é aí substituído pelo individualismo exagerado”.⁵⁵ Max Bill pergunta, então, para quem Lúcio Costa havia planejado seus edifícios. Responderam-lhe que para pessoas de alto poder aquisitivo. Bill, então, comentou ser “um erro construir-se somente edifícios luxuosos quando existe o problema da habitação popular”.⁵⁶

Durante uma conferência realizada na Faculdade de Arquitetura de São Paulo, Max Bill declara que “existe um perigo na arquitetura brasileira: a sua transformação num “decorativismo ‘lecorbusiano’”.⁵⁷ Sobre sua visita ao prédio projetado por Oscar Niemeyer na rua Barão de Itapetinga, na cidade de São Paulo, Max Bill faz comentários sobre o fato de este edifício possuir os “piores” pilares triangulares decorativos já vistos por ele:

⁵² Cf. *Folha da Manhã*, “Acha-se desde ontem em São Paulo o conhecido arquiteto suíço Max Bill”, s/d, Arquivo Bional, São Paulo.

⁵³ Projetado por Affonso E. Reidy

⁵⁴ *Correio da Manhã*, “Conjunto Residencial do Pedregulho”, 06.12.51.

⁵⁵ *Revista Habitat*, *Max Bill, O inteligente Iconoclasta*, ano 1953.

⁵⁶ *Revista Habitat*, *Max Bill, O Inteligente Iconoclasta*, ano 1953.

⁵⁷ *Tribuna da Imprensa*, “Max Bill em São Paulo”, Rio de Janeiro, 16 de junho de 1953.

“desenhando o que observou, Max Bill pôs em evidência que a organização dada ao interior térreo é toda ela vincada pela tendência ao decorativismo e não à arquitetura.”⁵⁸ Max Bill⁵⁹ aproveitou a ocasião para falar sobre o esquecimento brasileiro das razões arquitetônicas “em referência aos aspectos humanos, como os aspectos sociais da edificação”.⁶⁰

A conferência de Max Bill desperta a atenção de Lúcio Costa que irá, então, escrever um artigo na revista *Manchete*, discorrendo sobre o pensamento das formas lecorbusianas e defendendo, assim, o arquiteto francês.

Para Max Bill, o artista deveria participar mais da vida política, cultural e social. Ele, que era “membro do parlamento suíço, defendia o direito do homem acima da organização da sociedade (...) como arquiteto, Max Bill realizou diferentes projetos para casas populares construídas com elementos pré-fabricados.”⁶¹ Starber, certa vez, perguntou a Max Bill como a arte concreta, sendo restrita a uma determinada elite, poderia se tornar

⁵⁸ *Ibidem*

⁵⁹ Finalmente, a mais famosa crítica à arquitetura brasileira foi feita por Max Bill em 1954, durante a Segunda Bienal de São Paulo. Existe um texto de Ana Maria Rigotti (na revista argentina *Block*, número 4, de dezembro de 1999) sobre o ambiente tenso dessa Bienal, que trouxe para o Brasil Walter Gropius, Alvar Aalto e José Maria Sert, três dos maiores nomes da arquitetura do século XX. Max Bill, que não figura em nenhuma lista de arquitetos essenciais, tinha grande influência na época por estar procurando manter acesa a chama do funcionalismo mais estrito, em uma instituição de ensino técnico e artístico em Ulm, inspirada na Bauhaus – onde ele havia estudado. Bill afirmou que nossa arquitetura havia tomado um caminho que a tornava confusa, decorativa, caprichosa, efêmera, carente de sentido, propósito ou decência.

Os motivos que levaram Max Bill a condenar publicamente, e no próprio país, a “escola brasileira” são vários. O primeiro, porque acreditava que o caminho correto para a evolução da arquitetura moderna era perseverar no funcionalismo mais estrito possível, o que a “escola brasileira”, de fato, não parecia seguir. Outro motivo, apontado por alguns críticos, é que ele sabia que ia receber apoio de certos setores da arquitetura no Brasil, insatisfeitos com o crescente protagonismo de Niemeyer. O “perigo” desse protagonismo se revelou verdadeiro: a fama de Oscar Niemeyer só fez crescer, e o Brasil acabou caindo, a partir da década de sessenta, da categoria de país com uma grande arquitetura, para a de país com um grande arquiteto.

Segundo Bardi, graças a uma exposição por ele organizada no MASP, em 1950, revelou-se a verdade sobre o MES: o verdadeiro autor foi Le Corbusier. Mas nenhum jornal brasileiro, sempre segundo Bardi, teria publicado comentários sobre a mostra “porque seria demais ter que admitir que o melhor edifício público no país havia sido projetado por um suíço”. Bardi ataca diretamente Niemeyer dizendo que “aquele que pode ser considerado o líder da escola (brasileira) (...) usa sua imaginação mais do que a razão (...) e tem um grande número de soluções caprichosas para problemas formais, com sabor levemente barroco.

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ *Jornal do Brasil*, *O escultor da forma e da função*, 13.12.94.

mais acessível às pessoas de um modo geral. Bill respondeu que as pessoas poderiam, por exemplo, observar as artes feitas em espaços públicos.⁶²

⁶² Margit Staber, “die Kunst, von der wir hier sprechen, ist nach wie vor nur wenigen zugänglich, das heisst, sie kann sich in dem von ihnen erhofften sinn gerade dort am wenigsten auswirken, wo es am nötigsten wäre. Wie könnte man diesen sustand ändern?” A arte, da qual nós falamos aqui, sempre foi acessível a poucas pessoas, isso significa que seu efeito, em seus termos, é limitado a poucos. Como poderíamos mudar essa situação? Max Bill: “prinzipell ist zu sagen, dass kunstwerke einen allgemeinen stillbildenden einfluss haben und dadurch verhältnismässig unbemerkt in das allgemeine bewusstsein dringen. Diese funktion der kunst vergisst man meist, weil man kunst als objekt auffasst und nicht als einwirkung auf die entwicklungsprozesse. Das kunstwerk als object ist tatsächlich in sehr vielen fällen jenen vorbehalten, die es sich finaziell leisten können. Andererseits sind kunstwerke in der öffentlichkeit doch keine so grosse seltenheit, als dass sie nicht auch direkt einen einfluss ausüben könnten.” O principal a dizer é que as obras de arte têm uma geral influência sobre a formação do estilo, e através desse comportamento despercebido ela é mais ou menos absorvida na consciência geral. Dessa função da arte nos esquecemos na maioria das vezes, porque nós compreendemos a arte enquanto objeto e não como influência, efeito sobre o processo de desenvolvimento. A obra de arte enquanto objeto é realmente na maioria dos casos dependente de financiamento. Por outro lado, a obra de arte no espaço público não é tão restrita, assim como ela também não possa ter uma influência direta.” *Max Bill respondeu as perguntas de Margit Staber*, tradução informal do alemão.

CAPÍTULO III: O CONCRETISMO E O NEOCONCRETISMO NO BRASIL

O Grupo Ruptura⁶³

A *Primeira Bienal*⁶⁴ deixou fortes tendências geométricas no país. Um ano após a *Bienal*, um grupo de artistas em torno de Waldemar Cordeiro lança um manifesto denominado *Ruptura*, no qual definem sua posição contra a arte figurativa predominante no Brasil até os anos 1950. Assinam o manifesto: Charroux, Cordeiro, Geraldo De Barros, Fejer, Haar, Sacilotto e Wladyslaw – estes ficaram conhecidos como “grupo Ruptura”.

⁶³ O *Grupo Ruptura* era formulado com teor marxista, seguia as diretrizes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), e a teoria da Pura Visibilidade de Konrad Fiedler. Este último interpreta Kant a partir da distinção entre percepção subjetiva e objetiva. A percepção subjetiva está ligada às sensações (dor), e sentimentos (prazer e desprazer). A objetiva refere-se ao conhecimento como a representação de uma coisa. A teoria da Pura Visibilidade de Fiedler era um modo de regressar ao pensamento de Kant a partir da leitura de Herbert. Em outras palavras, existem somente as artes regionalidades artísticas bem definidas, diferentemente de Kant que está preocupado com uma estética em geral. Fiedler somente pesquisa as artes visuais e fundamenta a *Ciência da Arte* através da teoria da Pura Visibilidade. A *Ciência da Arte* difere da estética kantiana, pois não lida com conceitos, mas trabalha com as artes visuais a partir da visibilidade. Sendo assim, a teoria da Pura Visibilidade não é uma estética, é uma ciência de ver artístico, é a retração daquilo que se vê.

⁶⁴ “...a *Bienal* pôde, por sua vez, despertar um movimento interno de aproximação artística entre as diversas províncias culturais do país, e notadamente entre os dois principais centros, Rio e São Paulo.”⁶⁴ (Org.) GULLAR, Ferreira, *Arte Brasileira Hoje Situação e Perspectiva*, PEDROSA, Mário, “A *Bienal* de cá para lá, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1973, Pág. 9.

O termo *ruptura* indicava um rompimento com a perspectiva, pinturas naturalistas, acadêmicas e tonalismos anti-naturalismo, abstração lírica, falso geometrismo. Os artistas condenavam a ação individualista, rompendo com as formas de arte consideradas “antigas”. Noutras palavras, estavam rompendo com a arte tida como figurativa, predominante no Brasil, uma ruptura com o “sistema tradicional” das artes naturalísticas.

No *Manifesto*, os artistas diziam se distinguir dos que criavam formas novas a partir de princípios velhos – mais explicitamente, quando Waldemar Cordeiro fala, no *Manifesto*, de formas novas que partem de princípios velhos, está se referindo à pintura de Cícero Dias⁶⁵. Cordeiro se utiliza da crítica de Milliet sobre a pintura de Dias para explicar os seus postulados em relação à pintura abstrata: “A pintura de Cícero Dias não se diferenciava de sua pintura figurativa para a sua pintura abstrata, (...) Dias utilizava os mesmos tons de cores na pintura geométrica que empregava em sua pintura figurativa.”⁶⁶

O *Grupo Ruptura* explica, então, explica o que entende como “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:*

⁶⁵“No Brasil, o movimento construtivista só começou ao final da década de 40. Seu verdadeiro e primeiro pioneiro foi Cícero Dias que, em 1946, na capital francesa começou a pintar telas rigorosamente geométricas”. (Org.) Amaral, Aracy, *Arte construtiva no Brasil Coleção Adolpho Leirner*, MILLIET, Aracy Amaral, “Surgimento da Abstração geométrica no Brasil”, *De Cícero Dias a Mário Pedrosa*, Ed. DBAM, SP, Pág. 55.

⁶⁶ “Julgamos hedonista o não-figurativismo do Sr. Cícero Dias porque cria ‘formas novas de princípios velhos’. Demonstrá-lo-emos aproveitando as palavras insuspeitas do Sr. Milliet: ‘O Cícero Dias das telas abstratas não difere do autor que conhecemos pintando ingênuas naturezas-mortas e cenas do Nordeste. São os mesmos verdes e amarelos de outrora, e são as mesmas formas e composições’”. (Org.) FUNARTE,

- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.⁶⁷

De acordo com o *Grupo Ruptura*, o mais importante é uma pintura geométrica - as linhas e os pontos são concretos em um quadro, diferentemente de uma mulher ou uma vaca. O grupo utilizava as teorias da *Gestalt*. O que interessa, nesta pintura, é o que se vê, sem passar pelo intelecto. Os artistas trabalhavam, assim, com a questão do espaço-tempo e queriam uma pintura acessível a todos. Pintavam segundo suas intuições.

Sérgio Milliet critica duramente o *Manifesto* do grupo. Cordeiro responde: “Lamenta inicialmente o Sr. Milliet a concisão das declarações contidas no nosso manifesto e, principalmente, a ausência de exemplificações esclarecedoras. Tem ele razão: o manifesto distribuído no Museu de Arte Moderna (...) está longe de construir um tratado teórico e mesmo um estudo histórico da arte contemporânea”.⁶⁸

Continua ainda o artista, “Os novos princípios artísticos podem ser resumidos da seguinte forma: a) Construção espacial bidimensional (o plano); b) Atonalismo (as cores primárias e as complementares); c) O movimento linear (fatores de proximidade e semelhança).”⁶⁹ Para o artista, a arte do *Grupo Ruptura*, “é geométrica, não geometrial”.⁷⁰

Abstracionismo Geométrico e Informal, CORDEIRO, Waldemar, “Ruptura”, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 221.

⁶⁷ *Manifesto Ruptura*, 1952.

⁶⁸ (Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e informal*, CORDEIRO, Waldemar, “Ruptura”, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 220.

⁶⁹ (Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e informal*, CORDEIRO, Waldemar, “Ruptura”, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 222.

⁷⁰ (Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e informal*, CORDEIRO, Waldemar, “Ruptura”, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 225.

O *Grupo Ruptura* era, para Cordeiro, um salto qualitativo que reivindicava a verdadeira linguagem das artes pictóricas, expressa através de linhas e de cores, bem como por meio da geometria - não fazendo imitação da natureza, não pintavam “pêras, nem homens”.⁷¹ O teórico do *Grupo Ruptura* posiciona-se a favor da abstração e contra a pintura figurativa. Para o *Grupo*, “os valores essenciais das artes visuais”⁷², expressos textualmente no *Manifesto Ruptura*, são “espaço-tempo, movimento e matéria”.⁷³

O Grupo Frente

O *Grupo Frente* foi criado em 1953, mas sua primeira exposição acontece em 1954, integrada por “Aluíso Carvão (...), João José Silva Costa (...), Vincent Ibberson, Lygia Clark⁷⁴, Lygia Pape (...), Ivan Serpa, Carlos Val, Décio Vieira (...), Abraham Palatnik, Hélio Oiticica e César Oiticica”.⁷⁵

O *Grupo Frente* surgiu com Ivan Serpa, que já ministrava aulas para um grupo de alunos. Certa vez, Serpa, em uma conversa com Ferreira Gullar, viu escrito em um papel a palavra “frente”; perguntou, então, a Gullar o que era, e o mesmo lhe respondeu que havia escrito em seu caderno tal palavra para demarcar-lhe a capa⁷⁶. Serpa teve a idéia de

⁷¹ Cf. (Org.) AMARAL, Aracy, *Arte Construtiva no Brasil, coleção Adolpho Leirner* BELLUZZO, Ana Maria, “RUPTURA E ARTE CONCRETA”. Ed. DBAM, SP, 1998, Pág. 97.

⁷² *Manifesto Ruptura*, 1952. agora in (Org.), AMARAL, Aracy, *Arte Construtiva no Brasil, coleção Adolpho Leirner* BELLUZZO, Ana Maria, “RUPTURA E ARTE CONCRETA”, Ed.DBAM, SP, 1998, Pág. 94.

⁷³ (Org.) AMARAL, Aracy, *Arte Construtiva no Brasil, coleção Adolpho Leirner* BELLUZZO, Ana Maria, “RUPTURA E ARTE CONCRETA”, Ed.DBAM, SP, 1998, Pág. 100.

⁷⁴ Lygia Clark, em uma entrevista, afirma que não participou do *Grupo Frente*: “eu não participei. Nessa ocasião eu ainda estava em Paris (...) quando voltei de Paris encontrei o grupo concreto formado” (Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e informal*, Clark, Lygia entrevista com Lygia Clark, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 71.

⁷⁵ ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. “Transformações do meio ambiente”. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2 v, Pág. 655.

⁷⁶ “Como o texto ainda não tinha nome escrevi, na primeira capa, a palavra ‘frente’. Ivan perguntou-me o que significava aquela palavra ali. (...) ‘Pois você me deu uma idéia. ‘frente’ pode ser o nome de nosso grupo”.

chamar o grupo de *Grupo Frente*. A primeira exposição do grupo contou até com uma artista primitivista, Elisa, que era aluna de Serpa, apesar de o grupo trabalhar com arte abstrata geométrica.

No que diz respeito a Ivan Serpa, este trabalhou na *Biblioteca Nacional*, no setor de restauração, o que possibilitou a ele o experimento de novas técnicas de colagem, já que a *Biblioteca* havia comprado uma máquina capaz de restaurar livros. Serpa utilizou diversos materiais em sua impressão. “Seus ‘papiers colles’ datam de 1953. Neles utiliza a cor fisicamente presente no material”.⁷⁷ O artista, com as suas colagens, ampliou o estudo das cores e também aprendeu novos métodos.

A arte, para o *Grupo Frente*, segundo Mário Pedrosa, “visa uma altíssima missão social, qual de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções”.⁷⁸

O grupo combatia o ecletismo e era formado por artistas que tinham em comum o *abstracionismo*, embora fossem diferentes entre si.⁷⁹ Esta “missão social”⁸⁰ visada pelo *Grupo Frente* também irá permear a obra de Oiticica. Pode-se, a título de exemplo, citar algumas obras de Oiticica posteriores ao *Grupo Frente*, como os *Parangolés* de sua “fase ambiental” nos anos 1960. O sentido desta “missão social”, para Oiticica, será tratado mais adiante.

ARACY, Amaral, *Arte Construtiva no Brasil*, coleção Adolpho Leirner BELLUZZO, GULLAR, Ferreira, “O *Grupo Frente* e a reação neoconcreta”. Ed. DBAM, SP, 1998, Pág. 144.

⁷⁷ (Org.) AMARAL, Aracy, *Projeto Construtivo Na arte: 1950 - 1962*. “Ivan Serpa” Rio de Janeiro, 1977, Pág. 172.

⁷⁸ (Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e Informal*, PEDROSA, Mário “*Grupo Frente*” FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 231.

⁷⁹ Cf. JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Seja Herói - Modernidade e Pós-Modernidade em Hélio Oiticica*, Ed. UFPR, 1998, Curitiba, pág.11.

⁸⁰ “(...) a produção de uma identidade do *Grupo Frente* começa a tomar corpo quando ele cruza a linguagem abstrata com a preocupação social, comportamento que vai diferenciá-lo da corrente abstrata paulista, o *Grupo Ruptura*.”⁸⁰ JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Seja Herói - Modernidade e Pós-Modernidade em Hélio Oiticica*, Ed. UFPR, 1998, Curitiba, pág. 11.

Oiticica, no *Grupo Frente*, realiza obras geométricas e serigrafias e, ao lado de Lygia Clark, Serpa e Aluísio Carvão, faz cartões de Natal que são meio pintura e meio desenho. Depois, vai trabalhar, com Ivan Serpa, na Escolinha de Artes Para Crianças do MAM do Rio de Janeiro⁸¹, na qual utiliza como material pedagógico o livro de Herbert Read, *A Educação pela Arte*: a arte deve ser a base de toda forma de educação, segundo, também, os postulados da *Gestalt*.

Ivan Serpa trabalhava com crianças seguindo a teoria de Read: ao incentivar os seus impulsos criadores⁸², nunca se “ensinava” à criança, deixando que ela mesma pintasse e se expressasse por si mesma. Sobre este método, observe-se o trecho abaixo sobre um dos seus alunos, a quem a mãe recomendou que não se sujasse, pois depois da aula iria levá-lo a um casamento: “Eu vi o garoto olhando as tintas. Eu nunca faço nenhuma interferência. (...). Pegou o dedo meteu na tinta e passou na palma da mão. Esfregou na cara e gritou”.⁸³ Segundo Serpa, a criança não queria ir ao casamento e esta foi a forma que ela encontrou para se livrar do compromisso. Para Serpa, a experiência com crianças foi muito importante: “— eu acho que a criança me ensinou muito. Ela nos ensina a não ter medo. Todos nós pensamos que somos muito corajosos, mas ficamos pensando, analisando. A criança é muito mais dinâmica. Ela faz, depois vêm as consequências, não importa.”⁸⁴

⁸¹ “trabalhando com ele ficaram o Hélio e o César Oiticica, porque fundaram uma escola de crianças”. (Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e Informal*, entrevista com Lygia Pape.

⁸² “[existiam] outras escolinhas como a de Ivan Serpa, que se revelou, então, através das primeiras exposições de arte infantil no Museu de Arte Moderna (dando este com isso já prova de rara abertura para o problema da criação artística) (...) A liberdade criadora das crianças sob seu desvelo se tornou exemplar, e disso saíram alguns exemplos de arte infantil dos mais belos que se conhecem no país.” (Org.) GULLAR, Ferreira, *Arte Brasileira Hoje - Situação e Perspectiva*, PEDROSA, Mário, *A Bienal de cá para lá*, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1973. Pág. 36-37.

⁸³ (Org.) GULLAR, Ferreira, *Arte Brasileira Hoje - Situação e Perspectiva*, Entrevista com Ivan Serpa. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1973. Pág. 184.

⁸⁴ (Org.) GULLAR, Ferreira, *Arte Brasileira Hoje - Situação e Perspectiva*, Entrevista com Ivan Serpa, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1973. Pág. 183-184.

O *Grupo Frente* se dissolveu em 1956 com a adesão de alguns de seus membros ao *concretismo*. Em uma entrevista, Aluísio Carvão fala sobre o término do *Grupo Frente* e a inserção de alguns membros do grupo no concretismo:

“Quando é que o *Grupo Frente*, ou alguns elementos dele, passaram a se considerar concretos e não mais o *Grupo Frente*? AC—Essas coisas foram decorrência da presença de pessoas como Mário Pedrosa, Ferreira Gullar... O meio intelectual desse grupo então elaborou, começou a discutir um manifesto. Aqui no Rio não houve manifesto concretista. Havia uma turma de apresentação na exposição do grupo e houve emenda do grupo onde a palavra começou a se empregar, mas foi consequência da aproximação ou da chegada de pensadores e poetas como Gullar e Reynaldo Jardim”.⁸⁵

Os membros do *Grupo Frente* já trocavam idéias com o *Grupo Ruptura* e com os poetas do *Noigrandes*. A idéia de uma exposição sobre o concretismo no Brasil veio de Cordeiro, com a junção do *Grupo Frente* e *Ruptura*.

O *Concretismo* era baseado nas teorias da Escola de Ulm e no *Manifesto Concreto* de Van Doesburg, tal como veremos a seguir.

O Concretismo

O *Concretismo* surgiu com a adesão de membros do *Grupo Ruptura* e do *Grupo Frente*. Os artistas já estavam em contato com as teorias do *Concretismo* desde, pelo menos, a *Primeira Bienal*, com Max Bill.

⁸⁵ (Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e informal*, Entrevista com Aluísio Carvão, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág 141.

Os artistas se reuniram, assim, em torno das teorias concretas de Theo Van Doesburg e da escola de Ulm. Destacarei três trechos do *Manifesto Concreto* de Doesburg para um maior entendimento sobre a arte concreta no Brasil.

O Manifesto consistia em:

“2- A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes de sua execução. Ela não deve receber nada dos dados formais da natureza, nem da sensualidade, nem da sentimentalidade;

3- O quadro deve ser inteiramente construído com elementos puramente plásticos, isto é, planos e cores. Um elemento pictural só significa a ‘si próprio’ e, conseqüentemente, o quadro não tem outra significação que ‘ele mesmo’.

(...) Pintura concreta e não abstrata, porque já superamos o período das pesquisas e das experiências especulativas”.⁸⁶

Os artistas concretistas estavam voltados para as teorias da *Escola de Ulm* e propunham uma arte voltada para o racionalismo matemático, uma arte antinaturalista e geométrica, industrial. Propunham uma arte a que todas as pessoas pudessem ter acesso.

Segundo Zanini, o contexto de desenvolvimento do concretismo no Brasil era o seguinte: “A penetração no Brasil do ideário plástico que se enraíza no Construtivismo russo, no Neoplasticismo holandês e nos princípios propostos pela *Bauhaus*, revistos pelo conceito de visão harmônica e universal de Max Bill, ligava-se ao quadro geral de novos fatores sócio-econômicos intervenientes na realidade brasileira. Era aquele um período de

⁸⁶ (Org.) AMARAL, Aracy, *Projeto Construtivo Brasileiro Na Arte*, DOESBURG, Theo Van, “Arte concretal”, Rio de Janeiro, Pág. 42.

vivência democrática e otimismo econômico, do novo surto industrial de São Paulo, do empreendimento de Brasília”.⁸⁷

Este contexto histórico favorecia, portanto, a infiltração dos conceitos neoplásticos e da *Bauhaus*. Outro elemento a ser destacado deste contexto era a chamada “Guerra Fria” que foi, num certo sentido, reproduzida no campo das artes: os Estados Unidos apoiavam o *abstracionismo* enquanto a União Soviética não via com “bons olhos” a arte abstrata. Mas é preciso lembrar que alguns artistas, ligados ao abstracionismo, eram socialistas, tal como Cordeiro, que era membro do PCB. Pode-se também destacar alguns dos artistas, de tendência socialista, que deram aula na *Bauhaus* e influenciaram os artistas abstratos brasileiros, como Albers, Kandinsky e Klee.

A existência de diferenças entre concretistas “paulistas” e “cariocas” começa a se tornar visível numa exposição de 1957, na qual os “paulistas” usavam um rigor racionalista em suas obras enquanto os cariocas faziam um uso expressivo das cores: “A nossa idéia era que o pessoal do Rio, a partir da visão do Ivan Serpa, tinha uma visão muito mais abstrata: a escolha aleatória de cores etc. Para nós a cor tinha que ser determinada não tinha essa coisa de colorido, esse subjetivismo”.⁸⁸ Mas as diferenças não foram apenas estas - a crítica tratou bastante das divergências entre Rio de Janeiro e São Paulo: o Rio era “mais cor”, “calor”, São Paulo “mais formal”, menos “cor”. Mas as diferenças entre os dois grupos eram ainda mais profundas: “Esta diferença é mais profunda do que pode parecer à primeira vista. Trata-se, com efeito, não apenas de modos diferentes de realizar a obra de

⁸⁷ ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. “Transformações do meio ambiente” São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2 v, Pág. 653.

⁸⁸(Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e informal*, PIGNATARI, Décio, entrevista com Décio Pignatari, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 73.

arte, como também de conceber a obra de arte e suas relações”.⁸⁹ As diferenças entre os “cariocas” e os “paulistas” se desenvolveram a partir do modo como cada um deles recebeu a arte concreta internacional.

Haroldo de Campos lançou o manifesto *Da Fenomenologia da Composição À Matemática da Composição*. Este tratava da poesia concreta que “caminha pra a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática ou quase-matemática”. Mais adiante “a passagem da fenomenologia da composição à matemática da composição coincide com uma outra passagem: a do orgânico-fisiognômico para o geométrico-isomórfico”.⁹⁰

Os “cariocas” não concordaram com esta proposta e Ferreira Gullar lançou, então, o *Manifesto Neoconcreto*, no qual discordava dos “paulistas”, do racionalismo e dos postulados da escola de ULM.⁹¹

Segundo Cordeiro, no movimento concreto havia outras dissidências “é, pois, evidente que os opostos devem ser procurados no próprio setor de vanguarda”.⁹² No caso do grupo carioca, este, ao discordar da proposta de Haroldo de Campos, em 1959, lança o movimento neoconcreto. Na realidade, a diferença entre a produção paulista e a carioca já existia antes da primeira exposição de arte concreta (1956-1957), tal como se pode constatar na obra dos próprios artistas.

⁸⁹(Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e informal*, CORDEIRO, Waldemar, “Ruptura”, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág 225.

⁹⁰ (Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e informal*, CAMPOS, Haroldo “DA FENOMENOLOGIA DA COMPOSIÇÃO À MATEMÁTICA DA COMPOSIÇÃO”, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 227.

⁹¹ “A expressão ‘neoconcreto’ indica uma tomada de posição em face da arte não figurativa geométrica (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e, particularmente, em face da arte neoconcreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”. (Org.) AMARAL, Aracy, *Projeto Construtivo Brasileiro Na Arte*, GULLAR, Ferreira “Manifesto Neoconcreto”, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1977, pág. 270.

⁹² (Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e Informal*, CORDEIRO, Waldemar, “Ruptura”, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 225.

Lygia Clark se aproxima do concretismo paulista ao participar, em 1958, de uma exposição na *Galeria de Artes das Folhas*, ao lado de Charoux e Weissmann. Esta proximidade também pode ser notada através das esculturas de alumínio de Luís Sacilotto, que antecipavam a leveza dos *Bichos* de Clark - as esculturas de Sacilotto não possuíam dobradiças,⁹³ mais tarde inseridas por Clark em seus *Bichos*. Sendo assim, Lygia Clark era vista, pelos concretistas paulistas, como a artista carioca mais próxima deles. Mas, segundo a própria Lygia Clark, ela estava, na verdade, distante da obra deles, pois já trabalhava com uma linha mais orgânica. Esta diferença também foi percebida na obra de outros artistas: “Se você vê os quadros de Ivan na época você percebe que há a busca de um rigor construtivo, mas ao mesmo tempo há uma valorização do elemento cromático, quer dizer, da cor. Há uma certa sensualidade, e no caso do Ivan, a busca de um elemento poético, a busca de um certo fascínio de pintar sensualmente, fazer uma coisa bonita”.⁹⁴

O rompimento dos concretistas “cariocas” com os paulistas foi geral: Gullar e Oiticica já expunham suas diferenças antes do *Manifesto Neoconcreto*: “O Gullar já fazia uma coisa muito diferente e o Hélio Oiticica, que tinha 18 anos, e até hoje tem trabalhos notáveis daquela época, usava uma linha, não igual à minha, porque a minha inclusive era uma linha cavada. O Hélio começou a usar também um outro tipo de formulação da superfície, com o espaço completamente aberto e diferente do grupo de São Paulo”.⁹⁵

As diferenças existiam desde a formação do *Concretismo*. Entre estas, estão as sociais. Os artistas do *Grupo Ruptura* não tinham uma formação universitária, ao contrário dos artistas do Rio. São Paulo era uma cidade industrial onde as influências de Bill foram

⁹³ como por exemplo, *Concreção* 5730, 1957.

⁹⁴(Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e informal*, GULLAR, Ferreira, entrevista com Ferreira Gullar, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 93.

rapidamente absorvidas, enquanto que o Rio tinha uma pesquisa mais voltada para o social, com menos rigor formal e uma busca do espaço, o extra-espaço da moldura.

O Neoconcretismo

Pode-se dizer que o *neoconcretismo* se inicia em 1959, com a *I Exposição Nacional de Arte Neoconcreta*, a partir da qual foi publicado o *Manifesto Neoconcreto* de Ferreira Gullar. Os participantes desse manifesto eram os integrantes do *concretismo* carioca que não concordavam com as teorias concretistas paulistas de uma arte mais racionalista, voltada para a ciência. Havia, além disso, outras divergências⁹⁶. Os cariocas se agruparam em torno de Gullar, o qual denominou o grupo de *Neoconcretismo*⁹⁷, já que os artistas cariocas não estariam mais fazendo arte concreta.

O movimento não ficou restrito apenas aos artistas do Rio: também contou com a participação de Willys de Castro e Hércules Barsotti, artistas paulistas que divergiram de Waldemar Cordeiro.

As divergências entre os artistas concretistas já existiam desde 1957, quando ocorreu a *Exposição Nacional de Arte Concreta*, como se pode notar nas palavras de Décio Pignatari: “A nossa idéia era que o pessoal do Rio, a partir da visão do Ivan Serpa, tinha

⁹⁵ (Org.) FUNARTE, *Abstracionismo Geométrico e informal*, CLARK, Lygia, entrevista com Lygia Clark, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1987, Pág. 147.

⁹⁶ “O *Neoconcretismo* fez um retorno ao humanismo frente ao cientificismo concreto”, Org. AMARAL, Aracy, *Projeto Construtivo na Arte*, BRITO, Ronaldo, “As Ideologias Construtivas no Ambiente Cultural Brasileiro”, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1997, pág.304.

⁹⁷ “Encarregado de escrever a apresentação da mostra, passei a refletir sobre o que havia ocorrido naqueles dois últimos anos e vi que não teria cabimento nos apresentarmos como artistas concretos. ‘O que estamos fazendo, tanto no campo das artes plásticas como no da poesia, é tão diferente do que se chama de arte concreta, que está a exigir outro nome. Sugiro que se chame arte neoconcreta”. Org. AMARAL, Aracy, *Arte*

uma visão muito mais abstrata : a escolha aleatória de cores etc. Para nós a cor tinha que ser determinada não tinha essa coisa de colorido, esse subjetivismo". Enquanto São Paulo se voltava para a teoria da *Pura Visibilidade* e da *Gestalt*, ao fazer uma arte mais racionalista, o Rio de Janeiro, por sua vez, se dirigia para uma arte mais social, voltada para a expressão, com mais intensidade de cores, se desprendendo dos princípios de Max Bill e voltando-se para filosofia de Merleau-Ponty, transmitida, então, por Mário Pedrosa⁹⁸.

Mas, como já foi dito, o movimento neoconcreto não ficou restrito apenas aos cariocas: Oiticica fala da presença de um artista paulista no *neoconcretismo*, como se pode notar no texto a seguir: "Em São Paulo queremos anotar a experiência importante de Willys de Castro, que desde a época neoconcreta criara o 'objeto ativo' e desenvolveu coerentemente esse processo até hoje, aproximando de soluções que se afinam com o que os americanos definem como *primary structures*⁹⁹, o que, aliás acontece com as de Serpa e muitas obras da época neoconcreta como as de Carvão (tijolos de cor) e as de Amílcar de Castro, (...). São experiências muito atuais, que tendem a uma tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos."¹⁰⁰

Outro antecedente importante ao *Neoconcretismo* é a exposição de Lygia Clark, em 1958, que já mostrava a diferença da artista em relação aos concretistas, com uma obra que rompia o suporte do quadro: *Linha Orgânica* (1954). Clark já estava preocupada com

construtiva no Brasil Coleção Adolpho Leirner, GULLAR, Ferreira, "O Grupo Frente e a Reação Neoconcreta", pág. 158.

⁹⁸ "Ponty, parece, era lido apenas por um dos participantes do grupo, Ferreira Gullar, que o utilizou para combater os postulados matemáticos e formalistas do grupo concreto paulista. Utilizou-se da crítica que Ponty fizera a Gestalt e duas expressões do filósofo foram utilizadas, de forma metafórica e estratégica: a de organismo e a de corpo. A filosofia de Ponty, um esforço filosófico para privilegiar ontologicamente o sensível (...)" Org. BANERJ, *Neoconcretismo 1959-1961*. COUTINHO, Wilson, "Neoconcretismo e Merleau-Ponty", Rio de Janeiro, 1984.

⁹⁹ Referência à exposição "Primary Structures" no *Jewish Museum* de Nova York, a qual contou com a participação de Sol Lewitt.

¹⁰⁰ OITICICA, Hélio, *Aspiro ao Grande Labirinto*, Ed. Roxo, RJ, 1986, pág. 993-94.

o tempo e o espaço, ao colocar uma moldura dentro de uma tela e deixar um espaço entre elas, o qual a artista denominou de *Linha Orgânica*. O espectador-participador percebia este espaço, entre a tela e a moldura, e a poeira que se acumulava nele, como uma coisa orgânica.

Lygia Clark, em sua pesquisa sobre o espaço rompendo com o suporte, caminhou na direção dos *Bichos*, que Ferreira Gullar chamou de “não-objetos”¹⁰¹. Estes não são um objeto negativo e nem antiobjetos e sim objetos especiais que vão lidar com as experiências sensoriais e mentais do participador que, no *neoconcretismo*, deixa de ser “espectador” e passa a ser “participador”.

O *Manifesto Neoconcreto* se inicia com a afirmação de que “A expressão neoconcreto indica 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.” A arte neoconcreta, por esta via, não propõe uma rejeição dos postulados concretistas, mas um aprofundamento das experiências implícitas nestes.¹⁰²

O manifesto pretendia romper com a arte concreta que se utilizava da teoria de Max Bill, voltada para uma arte mais racionalista. Esse manifesto valorizava a obra e não a teoria, e se propunha a fazer uma nova interpretação do construtivismo, do neoplasticismo, etc.

¹⁰¹ “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 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 rastro. Uma pura aparência.” *Jornal do Brasil*, GULLAR, Ferreira, “Teoria do Não-Objeto”. Rio de Janeiro, 1960.

¹⁰² GULLAR, Ferreira, *Etapas da arte contemporânea*, Ed. Nobel, São Paulo, pág.250.

O *Neoconcretismo* tirou a pintura de um espaço bidimensional e a levou para o espaço tridimensional, rompendo com o suporte e estimulando, dessa maneira, a participação do “espectador” e a diluição das fronteiras entre a poesia, a escultura e a pintura. Lygia Pape descreve, assim, esta mistura entre as artes: “o *Neoconcretismo* foi a quebra das categorias. De repente pintura não era mais pintura, não era mais poesia e começaram a se misturar as linguagens”.¹⁰³

Os artistas integrantes do *neoconcretismo* presentes na *Primeira Exposição Neoconcreta* foram Lygia Clark, Franz Weissmann, Lygia Pape, Willys de Castro, Abraham Palatnik, Ferreira Gullar, Ivan Serpa, Amílcar de Castro, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. Depois o movimento contou com a adesão de Hélio Oiticica, Roberto Pontual, Décio Viera, Osmar Dillon, Cláudio Melo e Souza e Carlos Fernando Fortes de Almeida.

Os artistas buscavam, então, uma participação ativa do espectador e não uma contemplação passiva. O *neoconcretismo* propunha um retorno ao humanismo frente às teorias do *concretismo* voltadas mais para a ciência.”¹⁰⁴ Os artistas neoconcretos estariam, assim, mais preocupados com o homem no mundo e sua totalidade, uma referência heideggeriana do *Dasein*, do “estar- af- no-mundo”,¹⁰⁵ do *cuidado* que o homem deve ter.

¹⁰³ PAPE, Lygia, Entrevista para Cocchiarele, F e Geiger, A. B, em *Abstracionismo Geométrico e informal*, Funarte, Rio 1987, pág.

¹⁰⁴ Apud, Org. AMARAL, “Aracy, *Projeto Construtivo na Arte*, BRITO, Ronaldo, “As Ideologias Construtivas no Ambiente cultural Brasileiro”, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1997, pág.304.

¹⁰⁵ “enquanto a episteme concreta incluía o homem sobretudo como agente social e econômico, apesar da propalada autonomia da cultura, o *Neoconcretismo* repunha colocações do homem como ser no mundo e pretendia pensar a arte nesse contexto.” Org. AMARAL, “Aracy, *Projeto Construtivo na Arte*, BRITO, Ronaldo, “As Ideologias Construtivas no Ambiente cultural Brasileiro”, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1997, pág.305

De acordo com Mário Pedrosa, o *neoconcretismo* seria uma volta à Pré-História, já que não existiria mais o quadro de cavalete; seria um retorno à participação, à dança, aos jogos de expressão sensorial, ao coletivo. Para Oiticica, por exemplo, a pintura estaria morta para salvar a própria arte.

A *poesia neoconcreta*, por sua vez, ao trabalhar com a questão espacial, opera por meio de recortes no papel, rompe com a folha e busca, assim, sua expressividade. Esta poesia é espacial e visual: “O salto da poesia neoconcreta se dá exatamente quando se procura superar a problemática ótico-mecanicista: os neoconcretos encaram o espaço em branco da página como o avesso da linguagem, isto é, como silêncio, e consideram que a utilização do reverso da página, cortada em tamanhos e formas diferentes, permitiria criar o poema como forma visual e ao mesmo tempo possibilitaria a participação mais efetiva do leitor na formação dele: isto é, o passar das páginas seria um ato de construção do poema cuja forma final nasceria dessa, ação do leitor, pela acumulação gradativa das palavras: assim nasceu o livro-poema.”.¹⁰⁶ Depois da criação da poesia neoconcreta surge a poesia espacial chamada de não-objeto por Ferreira Gullar. O *Livro da Criação*, de Lygia Pape, também se destaca neste contexto, ao objetivar a participação ativa do “leitor”.

O *Livro da Criação* (1959-1960) é dividido segundo a criação do homem e suas experiências. No poema “O Homem descobriu o fogo,” o recorte do papel foi feito de maneira que o participante pode voltar as folhas ao lugar original ou deixá-las “soltas” no espaço. A cor deste poema é o vermelho e o branco. Estas estruturas de papéis soltas no espaço lembram as formas dos *Bichos* de Clark, que também podem ser manipulados pelo participante.

¹⁰⁶ Org. BANERJ, *Neoconcretismo 1959-1961*, GULLAR, Ferreira, “Arte Neoconcreta: uma experiência radical”, Rio de Janeiro, 1984.

Este *Livro* se transforma, assim, numa criação única feita por cada participante. Para Gullar, a idéia de esculturas manuseáveis foi inspirada na “leitura” deste *poema espacial*: “o manuseio não é mais que uma extensão da ação do leitor da poesia: o manuseio do livro que, no livro-poema, ganhara um novo sentido.”¹⁰⁷ É a experiência de cada um que lê o livro: cada um tem a sua leitura, a sua observação, o seu tempo e a sua própria interpretação.

¹⁰⁷ Org. BANERJ, *Neoconcretismo 1959-1961*, GULLAR, Ferreira, “Arte Neoconcreta: uma experiência radical”, Rio de Janeiro, 1984.

CAPÍTULO IV: AS OBRAS DE OITICICA

Tratarei, neste capítulo, das obras de Oiticica, desde os anos 1950 até os anos 1980, inserindo-as nos períodos concreto, neoconcreto e tropicalista, e também relacionando-as à sua estada nos Estados Unidos e ao seu regresso ao Brasil.

Projeto para um Labirinto de Formigas (1953-1954)

De acordo com o projeto de Oiticica, o *Labirinto de Formigas* será formado por um vidro fino e suas paredes terão 20 cm de altura, se estendendo do chão do ninho até o “teto” de vidro, de modo que nenhuma formiga fique entre o vidro e a parte de cima das paredes. Paredes e chão deverão ser de gesso, pois o gesso é que proverá de umidade o labirinto. O chão deverá ser coberto por um vidro mais espesso que o de cima.

O projeto é desenhado com linhas retas horizontais e verticais, formando um grande retângulo ao centro; a divisória é no formato de um grande F, que forma, por sua vez, quadrados semi-abertos. O ponto de entrada do labirinto seria o centro, no qual se encontra o formato de F.

Este labirinto proposto por Oiticica seria um precedente da *Caixa das Formigas*, de Lygia Pape, (1967) na qual a artista coloca formigas dentro de uma caixa com o escrito “Gula” ou “Luxúria,” ao centro; um pedaço de carne também é colocado e faz-se uma demarcação de três círculos de cor preta; as formigas tendem a devorar a carne dentro da caixa.

Esta experiência com as formigas foi apresentada por Lygia Pape na exposição *Nova Objetividade*. Durante a inauguração da exposição, as formigas saíram da caixa e a artista teve que recolhê-las.

Lygia Pape também fez uma *Caixa de Baratas*: ela colocou baratas mortas, pregadas com alfinetes, dentro de uma caixa de madeira. A intenção era fazer uma crítica da arte que fica restrita aos museus. Para Guy Brett, estes trabalhos de Lygia Pape com formigas e baratas são marcados pela ironia e pelo humor negro.

Conforme Celso Favaretto, os *Metaesquemas* são “composições seriadas que indicam virtualidades espaciais específicas, prefigurando os desenvolvimentos futuros. Alguns são projetos de labirintos, ambíguas estruturas em planos e degraus; outros são planos saídos de um quadro neoplástico, que desmembrados, bailam no espaço sugerindo uma estrutura em germinação. Uma outra série resulta da distorção da estrutura vertical-horizontal, explorando os efeitos de cheio e vazio”.¹⁰⁹

Os *Metaesquemas* são obras realizadas “no exercício concretista, a cor não era ainda a maior preocupação de Oiticica. Embora ele trabalhe cor e planos, são estes que o atraem. A técnica utilizada pelo artista, nesse momento é o guache sobre papel, mas já trabalhava a óleo.”¹¹⁰ Estes quadros, para Oiticica, não eram nem pintura e nem desenho; eram uma evolução da pintura, estando além dela. Não fundavam uma nova arte, “moldavam transformações”, eram um salto qualitativo para o espaço.¹¹¹ Em seu texto, Oiticica compara os *Metaesquemas* com as linhas de Mondrian ao citar a “mondrianestruturainfinitésimada”¹¹² – destaca, assim, a questão da dissecação estrutural e das linhas horizontais e verticais – mondrianescas - que prevalecem na obra.

¹⁰⁸ “1957 (...) Início da produção de *Metaesquemas* – assim denominados pelo artista em 1972, que se prolongará até 1958.” (Org.) Galerie Jeu du Paume, *Hélio Oiticica*, Pág. 210, Paris, 1992. Os *Metaesquemas* ganharam este nome somente em 1972. Oiticica tinha a intenção de vendê-los e fez, por isso, a junção de meta com esquema.

¹⁰⁹ FAVARETTO, Celso, *A Invenção de Hélio Oiticica*, EDUSP, São Paulo, 1992, pág. 52.

¹¹⁰ JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Seja Herói, Modernidade e Pós-Modernidade em Hélio Oiticica*, ED. UFPR, 1998, pág. 13.

¹¹² *Catálogo, Hélio Oiticica*, (Org.) Galerie Jeu du Paume, *Hélio Oiticica*, Pág. 210, Paris, 1992, pág. 27.

Os *Metaesquemas* prenunciaram, assim, os *Bilaterais* e os *Relevos Espaciais* - estavam bem avançados na questão do espaço pictórico e do extra-espaço. Os *Bilaterais* e os *Relevos Espaciais* se constituem numa espécie de continuidade geométrica dos *Metaesquemas*: ao apresentar, também, as cores primárias, sua pintura torna-se espacial. É um salto da cor no espaço, da cor transcendendo a estrutura, é o fim do suporte. A preocupação é com o participante que interage com a obra ao perceber as suas cores soltas no espaço.

Os *Metaesquemas*¹¹³ dispunham de formas geométricas: retângulos, quadrados de cor azul, vermelha, preta e branca. O artista emprega as teorias suprematistas de Malevitch e faz uma releitura deste artista, ao colocar figuras geométricas coloridas sobre um fundo branco - com a obra o *Quadrado Preto de Malevitch*, Oiticica nega o objeto dentro do quadro ao não empregar formas da natureza e pintar somente formas geométricas preenchidas de cor.

As técnicas de Malevitch propunham a desmaterialização da arte, questão sempre presente nas obras de Oiticica. Se antes era a “morte da arte” - termo de Duchamp - agora seria a “antiarte”.

Existe um *Metaesquema* (1957-58), no qual o artista coloca oito retângulos agrupados como se estivessem dentro de um conjunto. Os retângulos são pintados com guache de cor vermelha e são colados sobre o papel. Estes retângulos estão dispostos como se fossem variações num sentido musical; é como se eles se dilatasse na obra, se movimentassem. O espectador percebe este movimento através das linhas verticais brancas, paralelas, postas entre os retângulos de cor vermelha, como se estes estivessem flutuando.

¹¹² *Catálogo, Hélio Oiticica*. (Org.) Galerie Jeu du Paume, *Hélio Oiticica*, Pág. 210, Paris, 1992, pág. 27.

¹¹³ *Metaesquema* 1957-1958.

As linhas horizontais e verticais cortam os retângulos vermelhos, musicalmente, é como se cada uma destas duas fileiras de quatro retângulos correspondesse simetricamente uma à outra, num sentido de interseção do conjunto.

O *Metaesquema*¹¹⁴ também é um precedente da obra *Homenagem ao Quadrado*, realizada em 1963. A obra de Oiticica, realizada no *Grupo Frente*, se constitui, assim, num precedente da obra de Albers.

A *Homenagem ao Quadrado*, de Albers, apresenta uma inserção de vários quadrados, em série, numa mesma pintura. Sua obra *Study to Told* contém quatro quadrados verdes superpostos cujas cores vão se modificando - cada uma, deste modo, apresenta sua própria massa, a partir de um cromatismo. Albers faz nesta série um estudo da volumétrica da cor, transmitindo a idéia de que estes quatro quadrados estão flutuando uns sobre os outros, dentro da obra. Nas palavras de Oiticica: “Albers, que desenvolvia o espaço ambivalente do quadro nas homenagens ao quadrado, pela superposição dos planos de cor e nas gravuras em preto e branco constelações utilizando e transportando para o campo da expressão elementos óticos pictóricos desenvolvidos de suas experiências na *Bauhaus*, Klee foi o primeiro a usar estes elementos em certa fase de 1930 de cujo quadro mais importante é o que possui o título ‘em suspenso’”¹¹⁵.

Outro artista da escola de Ulm com o qual se pode estabelecer uma relação com Oiticica é Marcel Wyss, com sua obra *Progression* (1954): pintada de cor preta, utilizando-se óleo sobre madeira, as linhas brancas, nela presentes, perfazem as formas

¹¹⁴ “*Quadrado Imperfeito*, onde, trabalhando um quadrado no interior de outro quadrado e utilizando-se de uma distorção mínima de meio centímetro entre eles, Oiticica instala a imperfeição e o movimento. Esse quadrado imperfeito no interior de outro perfeito vai conduzindo as pesquisas do artista para o espaço transitório e, sem dúvida, fará reviver o *Quadrado Imperfeito* de Malevitch.” JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Seja Herói, Oiticica, Modernidade e Pós-Modernidade em Hélio Oiticica*, UFPR, Curitiba 1998, Pág. 15.

geométricas de três quadrados e três retângulos. Tratar-se-ia de um estudo sobre a desestruturação do espaço promovida pelas linhas brancas. Wyss também trabalha com contrastes entre preto e branco e entre claro e escuro.

Esta obra de Wyss permite, por sua vez, recordar *O Ovo* de Lygia Clark: uma forma geométrica circular, pintada de preto, com uma pequena linha branca, como se tal linha sugerisse a origem da vida. A luz parece tentar se expandir por toda a escuridão da obra.

É possível estabelecer uma relação entre os papéis colados com guaches, de Matisse, e os *Metaesquemas*. No caso de Matisse, a tesoura corta a cor no espaço, desenhando-a - os papéis flutuam como bóias e se dilatam no espaço. Veja-se como exemplo a obra *L' Escargot*¹¹⁵. Matisse coloca as formas geométricas sobre o plano e as cores explodem dentro do espaço, perfazendo um círculo; o olhar do espectador não consegue se desviar da obra. Assim também são os *Metaesquemas* de Oiticica: eles não se comprimem dentro de seu espaço, movendo-se como se fossem notas musicais.

Oiticica, com os *Metaesquemas*, está trabalhando com as questões da dilatação do espaço e do movimento dentro da obra. Pois as formas geométricas foram cortadas um pouco distorcidas (não são totalmente retas), o que dá a idéia de um movimento lateral, como se fossem notas musicais com tons mais fortes e menores que eclodissem no espaço. Sobre o *Metaesquema*, Carmem Maia Paiva afirma que “Trata-se de estruturas formadas por gráficos ou placas de cores puras e uniformes, no sentido de evitar a ilusão figura/fundo.(...) Algumas séries, através da distorção da estruturas vertical e horizontal dão

¹¹⁵ OITICICA, Hélio, *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*, Site www.itacultural.org.br, consultado dia 9/9/2002.

¹¹⁶ Tate Gallery, Londres, guache sobre papel, (287x288cm), 1953.

a impressão de placas estarem se destacando do papel como que liberando-se de seus suportes”¹¹⁷.

Em *Vermelho Cortando o Branco*, tem-se a idéia de um movimento rotatório. Os quatro retângulos centrais estão dispostos num sentido de rotação, como se as formas centrais estivessem girando. O espectador percebe estes movimentos que tendem a sair para o espaço: “Em *Vermelho Cortando o Branco* (...) a primeira preocupação é a relação entre fundo e forma, procurando na alternância, tornar o fundo significante”.¹¹⁸

Na obra descrita acima encontram-se quatro retângulos dispostos em forma de catavento no centro. Ao redor destas formas geométricas encontram-se mais retângulos comprimindo estes quadrados centrais. Os retângulos centrais transmitem a idéia de que vão girar, soltando-se dos outros que os comprimem, e ir para o espaço.

No *Metaesquema Vermelho Cortando o Branco*, Oiticica trabalha com a cor vermelha, a qual corta as linhas brancas; o vermelho não quer ficar contido dentro do branco, ele quer sair para o espaço, inundando toda a obra. Cada vez que a cor vermelha corta o branco, criam-se novas formas geométricas: se o artista continuasse subdividindo, teria formas infinitesimadas, formando assim diferentes conjuntos sem chegar a uma figura “final”, porque sempre haveria a possibilidade da subdivisão da figura geométrica.

Oiticica está estudando as formas geométricas - retas e quadrados – e o modo como o vermelho se adapta às formas quadradas, cortando a superfície da tela pintada a óleo em branco - como o vermelho se coloca em posição de cortar uma “não-cor” (o branco), dilacerando-a.

¹¹⁷ PAIVA, Carmen Maia, *Lygia Clark e Hélio Oiticica: A Arte como Arquitetura da Liberdade*. Tese apresentada ao departamento de História, PUC-RJ, 1995, pág.28.

¹¹⁸ JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Seja Herói. Modernidade e Pós-Modernidade em Hélio Oiticica*, ED. UFPR, 1998. pág. 15

Pode-se estabelecer uma relação entre o *Vermelho Cortando o Branco* e o quadro de Volpi *Xadrez Branco e Vermelho*¹¹⁹. Nesta obra, o fundo é rosa e as cores verdes criam formas quadrangulares dentro da pintura, se alternando com o rosa. Três linhas cortam a pintura na diagonal, formando dois triângulos bem como vários triângulos minúsculos. Ao centro, estas linhas formam um losango que parece possuir mobilidade dentro da pintura.

Sobre este quadro, Pignatari afirma que “A pura estrutura dinâmica de seu extraordinário quadro de *Xadrez Branco e Vermelho*, onde um fenômeno de refração, por interferência de elementos (que se reconciliam no centro do quadro retangular: incidência do olho), confere a um mesmo branco duas qualidades diversas. Esta obra é, exatamente, uma obra concretista.”¹²⁰

Em *Qual é a Direção*, Oiticica continua estudando o movimento da cor no espaço. O nome da obra é demonstrado pela inserção de várias setas. Existe uma preocupação com o estudo da direção das formas, tal como se pode observar na obra *Roun Roun*, na qual as formas se dilatam no espaço, vão se abrindo como uma explosão, as formas curvilíneas continuam à procura de uma direção.

Outro paralelo possível com o *Qual é a Direção* é a *Pintura n°117*, s/d, de Raúl Lozza. Nesta obra de Lozza, encontram-se três grandes setas que vão se abrindo como os próprios relevos espaciais. Estão em torno de um núcleo formado por uma linha branca. A linha branca é em forma de retângulo. Tem-se a sensação de que o retângulo se move em diagonal dentro do espaço do quadro. As setas parecem estar encaixadas neste formato de painel produzido pela linha branca. O fundo é negro, e se percebe um

¹¹⁹ 1957, Têmpera s/tela. 53x100cm, Col. João Marinho.

movimento de rotação dentro destas setas, de dupla rotação ao redor delas mesmas e do retângulo branco dentro da figura.

Em *Cá e Cá* prevalece o estudo do movimento. Oiticica trabalha com linhas na diagonal, horizontal e vertical, que, juntas, formam ângulos de noventa graus, como se fossem uma fragmentação da obra. Ao mesmo tempo, estas linhas estão dispostas e colocam movimento dentro da obra. As linhas geométricas, na diagonal, cortam o espaço. Oiticica está, assim, estudando as diversas disposições da linha-reta dentro desta obra.

Oiticica afirma sobre o *Metaesquema Seco 27*, de 1968: “considero este 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 a frente, no conflito entre espaço pictórico e extra-espaço, e prenuncia diretamente o aparecimento dos Bilaterais, Núcleos e Penetráveis.”¹²¹ Este *Metaesquema* possui treze losangos que estão dispostos de forma circular (doze verdes e um amarelo), num fundo branco. O único deles que tende para o espaço é o losango amarelo, os outros seguem o sentido da rotação. O losango amarelo está disposto fora da rotação e fornece maior movimentação para os outros, ao mesmo tempo em que quebra o movimento rotativo, dilui e dilata as formas para um salto no espaço.

Para Favaretto “neste quadro, formas escuras e retangulares, perspectivadas diversamente, bailam no espaço segundo direções que enfatizam o dinamismo rotatório em torno de um único amarelo, levemente descentrado”¹²².

¹²⁰ Org. AMARAL, Aracy, *Projeto Construtivo Brasileiro Na Arte*, Décio Pignatari, Alfredo Volpi, Pinacoteca do Estado, 1977, São Paulo, pág. 300.

¹²¹ Org. Galerie Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*, Paris, 1992, pág. 30.

¹²² “FAVARETTO, Celso, *A Invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, São Paulo, 1992., pág. 53.

Outra análise sobre o *Metaesquema Seco 27* que julgo importante é a de Renato da Silva - para ele “houve alguns Metaesquemas que fugiram da excessiva racionalização concretista. ‘Sêco 27’ é um dos exemplos. (...) Oiticica dispersou (sobre um fundo neutro) vários losangos irregulares que apesar das reduzidas dimensões são estruturantes. Essas figuras losangulares rapidamente se revelam como quadrados perspectivados. Em consequência, um espaço tridimensional é de pronto ativado, só que a tentativa de reconstituí-lo é recorrentemente negada: a medida que o olhar percorre o quadro, cada figura perspectivada requisitada um ponto de fuga diferente, fazendo vibrar esse espaço em campos de tensão contrastantes. A função do losango amarelo, descentrado, logo se evidencia: criação da referência visual necessária para a costura de uma unidade espacial. Mas uma nova ambigüidade se produz; se um campo tridimensional foi articulado, ele não se recoloca nunca semelhante; cada vez que o nosso olhar perscruta a tela, um novo arranjo se apresenta e no final a impressão é de que as figuras ‘bailam no espaço’”¹²³

Favaretto e Silva – este último encerra seu texto com uma citação de Favaretto – apresentam, por fim, a mesma conclusão sobre os *Metaesquemas*: os vários losangos giram dentro deste quadro e a presença de um único losango amarelo, desestruturado, permite um baile que invade as cores no espaço.

Uma obra de Lygia Clark com a qual poder-se-ia fazer uma conexão com a de Oiticica é *Superfície Modulada*¹²⁴ nº2, pois nesta as formas são geométricas e giram em torno de um quadrado central. As formas geométricas são colocadas na vertical e na horizontal e, assim, sugerem um movimento de rotação. Lygia Clark, por ser da cidade de

¹²³ SILVA, Renato Rodrigues, *Hélio Oiticica*, Tese apresentada para A ECA-USP, SP, 1991, pág. 31.

¹²⁴ “Em 1956, surgem as ‘Superfícies Moduladas’: a tela, o pincel e a bisnaga são abandonados e a artista passa a serrar e pintar com pistola. O quadro é decomposto e reconstruído através de figuras geométricas

Belo Horizonte, que é uma cidade planejada¹²⁵ transpõe isto para sua obra ao colocar um quadrado de cor cinza ao centro, as linhas verticais e horizontais de forma arquitetônica. As linhas, pintadas de cinza e verde, pela forma em que estão dispostas, sugerem um sentido de movimento de rotação para o espaço tais como os *Metaesquemas Vermelho Cortando o Branco e Seco* 27.

Invenções

As *Invenções* foram assim descritas por Oiticica: “os últimos quadros que fiz, que eram monocromáticos, que eram quadrados monocromáticos, que a pintura passa por detrás do quadro que fica ligeiramente destacado da parede (...) Eu chamei de invenção.”¹²⁶ Com esta obra, Oiticica está investigando a ‘estrutura-cor no espaço e no tempo’, e está renunciando os seus *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*.

São quadrados monocromáticos e foram pintados em diversas direções. São obras que se dão no espaço, que soltam a cor no ambiente. Ou seja, “as invenções radicalizam a transformação da pintura, levando-a ao limite de suas possibilidades”,¹²⁷ saindo da moldura e invadindo o espaço.

justapostas” PAIVA, Carmen Maia, *Lygia Clark e Hélio Oiticica: A Arte como Arquitetura da Liberdade*, Tese apresentada ao Departamento de História, PUC-RJ, 1995. pág 26.

¹²⁵ O centro da cidade é como se fosse um tabuleiro de xadrez: as ruas horizontais possuem nomes de estados brasileiros e as verticais possuem nomes de tribos indígenas. No centro, se encontra a praça Raul Soares, a qual divide a cidade em pontos cardeais.

¹²⁶ Entrevista de Hélio Oiticica a Ivan Cardoso, *Folha de São Paulo*, 16/11/1985.

¹²⁷ FAVARETTO, Celso, *A Invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, 1992, pág. 57.

Nas *Invenções*, Oiticica partiu de suas obras monocromáticas - quadrados pintados de uma só cor, como amarelo e vermelho, com as diferentes variantes da cor. Para Guy Brett, os *Monocromáticos* "eram painéis quadrados de igual tamanho pendurados nas paredes em lugares inesperados, algo assim como os painéis de cor que Mondrian colocava em seu atelier, exceto que estes não eram baseados em cores primárias mas em alguns tons 'tão próximos que se fundiam' Ele tinha uma idéia clara de que o seu uso de tons próximos não buscava essencialmente uma harmonização de cor e sim o que ele chamava de seu desenvolvimento 'nuclear'".¹²⁸ Noutros termos, "o desenvolvimento nuclear propõe, assim, um uso determinado da cor que se distingue daquele da pintura tonal."¹²⁹

As *Invenções* também fazem referência ao *Quadrado Branco sobre Branco*¹³⁰ de Malevitch. Nelas, porém, Oiticica pinta a própria madeira e a destaca no espaço; não há mais tela, há uma desmaterialização do suporte.

Pode-se fazer uma comparação das *Invenções* com as *Unidades* de Lygia Clark, na medida em que estas últimas¹³¹ estão sendo seguradas apenas por uma parede, se "soltando", portanto, no espaço, tal como as *Invenções*. Clark está estudando a "linha-luz"¹³² em uma superfície preta, ou seja, as ocorrências da intensidade da "linha-luz" em

¹²⁸ Org. Catálogo Galerie Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*, BRETT, Guy, *O Exercício Experimental da Liberdade*, 1992, Paris, pág. 225-226.

¹²⁹ Revista USP, Favaretto, Celso, *A música nos labirintos de Hélio Oiticica*, São Paulo, n/4, dez-jan 1990, pág. 48.

¹³⁰ "Hélio descreveu o quadro *Branco sobre Branco* de Malevitch em termos quase inebriantes, como 'um estado necessário em que as 'artes plásticas' se despojam dos seus privilégios e branqueiam-se em pele/corpo/ar: a tendência para a plasticidade absoluta e o suprematismo são tendências na direção da vida e levam-nos a tomar o nosso corpo (para o descobrir) como a primeira sonda da vida." Org. Fundació Antoni Tapies, *Lygia Clark*, BRETT, Guy, "Lygia Clark: Seis Células", Barcelona, 1998, pág. 22. In OITICICA, Hélio, *Carta a Edward Pope*, 17 de agosto de 1974, inédito.

¹³¹ São uma série do n.º 1 ao 7 de 1958; tinta industrial sobre madeira 30 x 30 cm cada uma.

¹³² "A partir dessa última série, comecei a pesquisar uma 'linha-espaco' com outras características: é uma linha sulcada, mais larga do que a antiga 'linha-espaco' e pintada de um branco brilhante que aparece nos limites externos da superfície, confinando diretamente com o espaco exterior. Hoje, ela teria mais sentido para mim como 'linha-luz'. As primeiras realizações incluíam ainda, a linha oblíqua, dentro da superfície. À medida que fui observando as variações dessa mesma linha, em função dessa última fase ('linha-luz'),

várias partes das *Unidades*. Estas obras tinham a superfície pintada de preto com inserções de algumas linhas brancas luminosas com variantes em horizontal e vertical, que criavam a tensão oblíqua distorcendo um quadrado; o espaço se revela ali como um momento do espaço circundante¹³³.

A diferença das *Unidades* de Clark em relação aos *monocrômicos* de Oiticica, seria a preocupação deste último com as várias tonalidades de uma mesma cor. Mas a preocupação com a luz natural incidindo sobre a obra é comum entre estes dois artistas. Hélio Oiticica e Lygia Clark incentivam a luz em suas obras, fazendo uma busca de todos os níveis de luz e seus contrastes, desde o preto e o branco (e suas formas), à “linha-luz” e o escuro.

Com isso, Clark e Oiticica apuraram e desenvolveram a sensibilidade do participante. Nas *Unidades*, o estudo é do branco cortando o negro; a “linha-luz” na superfície preta, que ultrapassa a obra, continua no espaço. A disposição destas “linhas-luz,” de diversas maneiras, muda o sentido de toda a obra e a percepção do participante. O participante observa a “linha-luz” na obra e percebe a sua disposição em cada *Unidade*. A função da luz, nesta obra, é afirmar a dimensão do vago. Lygia Clark faz uma espécie de rotatividade da linha branca nestas obras. É a pesquisa sobre a “linha-luz”: a linha no espaço e suas variações na horizontal e na vertical.

No que diz respeito aos *Relevos Espaciais*, Oiticica usa uma só cor pintada em diversas direções e, na medida em que a obra é iluminada artificialmente, tem-se a impressão de que se trata de tons diferentes. A pesquisa sobre a luz era feita na pintura, em diversas direções, observando-se como a luz ambiente incidia sobre esta.

comecei a suprimir a diagonal e passei a compor simplesmente com horizontais e verticais.” Lygia Clark, pág. 102.

Os *Relevos Espaciais* diferem das *Invenções*, pois nestas, a obra está presa à parede - com os *Relevos*, a obra acontece totalmente no espaço: é a pesquisa de Oiticica sobre o rompimento do suporte, como veremos a seguir.

Relevos Espaciais

Os *Relevos Espaciais* são obras realizadas no espaço – não se utiliza o cavalete como suporte para a tela: a pintura é realizada em placas suspensas, com tinta industrial e cores primárias. Nas palavras de Oiticica “a pintura teria que sair para o espaço, ser completa (...) em sua integridade profunda”.¹³⁴ Oiticica consegue, assim, levar a pintura para o espaço. O material utilizado era a madeira: Oiticica cortava-a em formas geométricas e as dispunha como se fossem dobras ou redobras se desdobrando; por isso, os *Relevos Espaciais* podem ser interpretados como uma extensão dos *Casulos* de Lygia Clark.

Este trabalho de Oiticica também lembra os *móviles*¹³⁵ de Calder. Estes *móviles* eram feitos de lâminas de metal com arame - as lâminas eram pintadas de cores primárias e suspensas no espaço. Ao balançar, os *móviles* adquiriam uma multiplicidade de formas, tornando-se uma escultura em movimento, dinâmica. A luz que incidia sobre estas formas em movimento provocava sombras, criando novas formas e ganhando o ambiente, lembrando brinquedos infantis.

¹³³ Cf. Lygia Clark, pág. 102.

¹³⁴ OITICICA, Hélio, *Aspiro ao Grande Labirinto*, Ed. Rocco, 1986, pág. 26.

¹³⁵ “Calder constrói mecanismos de equilíbrio precário, que brincam com o ar. Basta um leve sopro ou um pequeno toque para que suas composições, verdadeiros brinquedos escultóricos, iniciem suas coreografias, que tornam o movimento algo visível, plástico.”
<http://www.mac.usp.br/exposicoes/01/formas/dancas.html>, 23/11/2001.

Oitica, por sua vez, trabalha, em seus *Relevos* com contrastes: a madeira, o espaço, o ar, enfim, o peso *versus* a leveza. Há aqui também uma busca pelo contraste entre o cheio e o vazio, que leva o participante a observar entre as frestas da obra. O participante, ao entrar em contato com estas obras, percebia o seu desdobramento, as cores se soltando e invadindo o ambiente. Nos *Relevos Espaciais* a estrutura é toda pintada - Oitica está estudando o uso da cor no espaço.

O *Manifesto Neoconcreto* já dizia que os artistas neoconcretos propunham uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo¹³⁶ e demais movimentos, tomando por base suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. Oitica, nos *Relevos Espaciais* (assim como nas *Bilaterais*), está propondo uma nova interpretação dos *móviles* de Calder e dos *Contra-Relevos* de Tatlin. Os *Bilaterais*, por exemplo, se soltam no espaço assim como os *Contra-Relevos*.

O *Relevo Espacial* é a própria estrutura-cor. Neles há uma “intensificação das relações entre cor e espaço: mais complexas, as estruturas acentuam o dinamismo espacial provocado pela instanciação da luminosidade da cor”.¹³⁷ Há um dinamismo nesta obra tal como nos *móviles* de Calder; a luz também atua aqui como um agente transformador da obra.

Pode-se também estabelecer uma relação entre os *Contra-Relevos* de Clark e os *Relevos Espaciais* de Oitica - estes últimos possuem a forma de um quadrado com uma superfície preta. Lygia Clark faz um estudo dos contrastes ao inserir em seus *Contra-Relevos* a cor branca. Trata-se de um jogo imagético: o primeiro quadrado é todo preto, sem

¹³⁶ No Manifesto Construtivista, da segunda década do século, Gabo-Peysner afirmava “a convicção inabalável de que somente as construções espaciais tocariam o coração das massas humanas futuras”. Lygia Clark, “Significação de Lygia Clark”, Mário Pedrosa, 1963, pág. 16-17.

¹³⁷ FAVARETTO, Celso, *A Invenção de Hélio Oitica*, pág. 61.

nenhuma incidência da cor branca; o segundo não é totalmente preto, a parte faltante está pintada de branco como se fosse um quadrado inserido dentro do próprio quadrado. No último quadrado está inserida a “linha-luz” e a parte que não é preta, está em branco em formato de triângulo. Lygia Clark vai inserir, aos poucos, a cor branca nesta pintura, tal como em sua obra *Unidades*.

Segundo a avaliação de Herkenhoff, “*Os Contra-relevos* são quadrados em diagonal para dinamizar a relação entre os planos dos quadros e a parede. Nessas obras de Clark, o corpo plano sofre corte, mutilação e adição de áreas. Se os planos rígidos (chapas de madeira) reconfirmam sua corporeidade, a operação de um *Contra-relevo* é cobrir e revelar, acumular e retirar espaço”.¹³⁸ Depois desta obra, Lygia Clark irá fazer seus *Casulos*, dobrando-os como o *Livro da Criação de Pape*.

No que diz respeito à relação com o espaço, para Alberto Tassinari os *Casulos* e os *Relevos Espaciais* “já são obras tridimensionais, mas revelam uma experiência pictórica ali depositada: possuem uma interioridade, um ocultamento do espaço, que retoma a profundidade, que eles consideram historicamente encerrada, do plano pictórico.”¹³⁹

Também “Os ‘objetos ativos’ de Willys de Castro derivam da mesma vertente inventiva a que pertencem outras obras neoconcretas, especialmente os ‘relevos’ de Oiticica e algumas superfícies moduladas de Lygia.”¹⁴⁰ Os *Objetos Ativos*, assim como os *Relevos Espaciais*, estão no espaço. Nos *Objetos Ativos*, o participante pode perceber a tridimensionalidade da obra, já que eles estão posicionados perpendicularmente na parede. São feitos de madeira pintada, assim como os *Relevos* de Oiticica, só que estes últimos são

¹³⁸ Org. Lygia Clark, Ed. Fundação Antoni Tàpies, pág. 40

¹³⁹ Org. BASBAUM, Ricardo, *Arte Contemporânea Brasileira*, TASSINARI, Alberto, “Nós e Nós”, *IV-Clark* (1958) e *Oiticica* (1963), Ed. Marca d’ Água, Rio de Janeiro, pág. 247.

pendurados no teto através de náilon, e o participante pode ver, assim, a obra em toda a sua plenitude; os *Objetos Ativos*, por sua vez, estão encostados na parede e o olhar do participante não pode ver atrás da obra.

Os *Relevos Espaciais* convocam o participante a entrar em contato com as suas estruturas, mas a participação não se concretiza de forma completa pois o participante não manipula a obra diretamente (diferentemente dos *Bichos* e dos *Parangolés*): o contato com esta obra é indireto.

O *Relevo Espacial nº 21* tem o formato de uma cruz latina. Oiticica, nesta obra, sobrepôs a madeira em forma de cruz e pintou de cor amarela – ele conseguiu transportar sua obra para o espaço e romper com o suporte: a pintura ganha sua espacialidade.

Outro *Relevo Espacial*, de cor amarela (1959), é feito com um agrupamento de formas triangulares com quatro triângulos equiláteros, no qual suas pontas se encontravam ao centro, dando a idéia de um quadrado se abrindo, cada camada se soltando no espaço, como camadas cúbicas as quais Oiticica trataria depois nos *Bólides*.

Segundo Justino, no *Relevo Espacial Amarelo*, “o artista busca atingir coração e nervos do amarelo”¹⁴⁰. Oiticica faz uma referência a Mondrian, ao usar cores primárias. É como se Oiticica estivesse agrupando os quatro triângulos ao centro, estes se unissem numa explosão do amarelo e se soltassem um do outro.

O *Relevo Espacial Vermelho* é formado por pontas de comprimento longitudinal. A forma como Oiticica serrou este e os outros *Relevos*, lembra a produção de Clark ao cortar o alumínio e fazer as dobras para os seus *Bichos*.

¹⁴⁰ Org. AMARAL, Aracy, *Arte construtiva no Brasil* Coleção Adolpho Leirner, GULLAR, Ferreira, “O Grupo Frente e a Reação Neoconcreta”, pág. 178.

¹⁴¹ JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Seja Herói, Oiticica Modernidade e pós-Modernidade em* Hélio Oiticica, Ed. UFPR, Curitiba, 1998, pág. 22.

Os *Relevos Espaciais* romperam com o suporte e, assim, Oiticica se tornou um precursor da pintura solta no espaço. A obra se aprofundou na cor, chamando a atenção do participante para as cores expressivas e emocionantes, convidando-o a se banhar em cor; a pintura ganha vida, cheia de emoções, e toca a percepção do participante.

Oiticica continua sua pesquisa espacial com os *Bilaterais*: o próprio nome significa “dois lados”, ou seja, a obra pode ser vista, agora, ao menos a partir de dois ângulos distintos. A cor inunda completamente o ambiente e o participante entra, assim, em contato direto com a cor. A obra, agora, não apresenta “frente” nem “verso”.

Bilaterais

Os *Bilaterais* são uma espécie de consequência dos *Metaesquemas* e das *Invenções*: nestas obras existe uma pesquisa sobre a cor branca que se solta no espaço. O participante pode perceber esta obra de diversos ângulos. Os *Bilaterais* são uma interação entre a cor e o espaço; o participante é “invadido” pela cor branca.

Oiticica se utiliza das cores como recurso - de acordo com Goethe, as cores não vem da luz, mas são um incentivo para ela. Oiticica, ao utilizar a cor branca nas *Bilaterais* bem como uma iluminação artificial, busca também destacar o cromatismo.

De acordo com Favaretto: “o espaço gerado pelos *Bilaterais* é ativo e ativante; determina uma relação entre superfícies e espaço extraquadro, implica o espectador como participante, altera os comportamentos habituais da experiência estética. Nos *Relevos Espaciais* ocorre o mesmo procedimento, porém, mais complexo e com efeito potencializado. Neles, os elementos da superfície, que podiam ser adivinhados nos

Bilaterais (quadrados, retângulos e triângulos), perdem a linearidade: como setores de um molde, dobram-se, desdobram-se, como variações espaciais. A cor entra e sai pelas aberturas, explorando os efeitos de cheio e de vazio.”¹⁴²

Os *Bilaterais* são diferentes dos *Relevos Espaciais* - que dobram e se desdobram - ou seja, “Os ‘Bilaterais’ são recortes de formas geométricas numa única placa de madeira e de dupla superfície, pintados de uma única cor e suspensos no espaço por fios. Diferentes das Invenções, o próprio suporte toma a forma dos elementos de representação que lançados no espaço real, concretizam de uma vez a ruptura com a superfície de representação do quadro. O espectador ao fazer o percurso determinado pela disposição das peças no espaço, faz o exercício de apreensão de um novo espaço criado pela luminosidade da cor”.¹⁴³ O participante faz o percurso da obra e pode vê-la em toda a sua simplicidade e eloquência que o desperta para o caráter inovador da mesma.

Os *Bilaterais* sendo, assim como os *Relevos Espaciais*, uma retomada das propostas de Calder e Tatlin, trazem um novo caráter para as artes ambientais, uma vez que a pintura vai para o espaço, e pode-se ver o reverso da obra (a obra é agora “bilateral”). Os *Bilaterais*, com suas tiras de náilon suspensas no teto, acabam com o suporte do quadro. O retângulo sai do quadro e ganha vida em sua espacialidade. Oitica está iniciando sua fase experimental ao deixar a obra solta no espaço. Permite, assim, ao espectador, entrar em contato com a obra, percorrê-la e ter sensações. Uma vez transformada a percepção da obra, muda também a do espectador que, aqui, como nos *Relevos*, é participante.

¹⁴² FAVARETTO, Celso, *A invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, São Paulo, 1992, pág.61.

¹⁴³ MACEDO, Cid Ney Avila, *Visualidade e discurso Oitica: A Mestria da enunciação*, Tese apresentada em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 1992, pág..72.

O *Bilateral*¹⁴⁴ sugere um retângulo inserido em outro, como se formasse um “x” em movimento de rotação. A referência, novamente, é malevitchiana - *Quadrado Branco sobre Branco* – com a diferença de que a obra de Oiticica acontece no espaço. Este *Bilateral* apresenta um formato retangular, sugerindo a idéia de rotação, que começou com a desestruturação do espaço nos *Metaesquemas* - no *Metaesquema Vermelho Cortando o Branco*, por exemplo, as cores vermelhas atravessavam o branco criando a forma de um catavento em movimento de rotação. Aqui também se tem a idéia de que estas estruturas, soltas no ar, vão girar em movimento.

Os *Bilaterais* ganharam o espaço e decretaram o fim no quadro. O quadro não tem mais o avesso nem o direito, a frente nem o verso; as estruturas são *Bilaterais* e o participante é atraído pela obra, querendo, assim, rodeá-la.

Herkenhoff faz uma comparação entre esta obra de Oiticica e os *Contra-Relevos* de Lygia Clark: “Comparavelmente aos *Bilaterais* (1959) de Hélio Oiticica, a lateralidade dos *Contra-Relevos* revela um espaço que se desdobra em múltiplas lâminas de plano, que se empilham. Essa laminação do espaço define que o olhar necessita da dinâmica do corpo que deambula no processo de conhecimento”.¹⁴⁵ Sendo assim, tanto nos *Bilaterais* como nos *Contra-Relevos*, o participante vê a obra de diversos ângulos, tendo, para isso, que percorrê-la.

Para Oiticica, os *Bilaterais* e os *Relevos Espaciais* foram as primeiras obras num espaço tridimensional em suspensão¹⁴⁶. O próprio artista sabia do caráter inovador de sua obra espacial. Lygia Clark, com seus *Contra-Relevos* e *Casulos*, também trabalha num

¹⁴⁴ 1959; cor branca.

¹⁴⁵ Or. Fundació Antoni Tapies, *Lygia Clark*. HERKENHOF, Paulo, “Lygia Clark”, Barcelona, 1997, pág. 40-41.

¹⁴⁶ OITICICA, Hélio, 11 de maio de 1964. Site Itaú Cultural, 22 11 2001

espaço tridimensional mas que, ao mesmo tempo, é bidimensional - esta é uma das grandes características neoconcretas: transformar uma obra bidimensional em tridimensional.

Segundo Maria Justino, “A partir do alargamento de suas experiências, Oiticica vai dos *Monocromáticos* aos *Relevos Espaciais*, dos *Bilaterais* aos *Núcleos*, nos quais a cor é enriquecida, alargando, em particular, o campo sensorial”.¹⁴⁷

Núcleos

Para Maria Justino, tanto os *Bilaterais* quanto os *Núcleos* são “obras que alargam as possibilidades espaciais, conjugando-se espaço virtual, espaço real e tempo. As placas surgem como coisas livres, flutuando no espaço e dando oportunidade ao espectador de caminhar entre elas. O conceito de penetrável sendo gestado”.¹⁴⁸ A criação dos *Núcleos*, *Bilaterais* e *Relevos Espaciais* foram o início da pesquisa de Oiticica sobre os seus *Penetráveis*. As placas de madeira, soltas no espaço, possibilitavam ao visitante percorrê-las e entrar em contato direto com a cor, como se fossem estruturas labirínticas abertas. Noutros termos, “as placas de cor do núcleo possibilitam aos participantes caminharem entre as mesmas”.¹⁴⁹

¹⁴⁷ JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Seja Herói - Modernidade e Pós-Modernidade em Hélio Oiticica*, ED. UFPR, 1998. pág. 29.

¹⁴⁸ JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Seja Herói - Modernidade e Pós-Modernidade em Hélio Oiticica*, ED. UFPR, 1998. pág. 23.

De acordo com Celso Favaretto, “com as *Invenções, Relevos Espaciais e Bilaterais*, Oiticica inicia a experiência das estruturas-cor no espaço e no tempo; mas é nos *Núcleos* que se formula o ‘desenvolvimento nuclear da cor’”.¹⁵⁰ Oiticica desenvolveu suas pesquisas sobre a cor com os *Bilaterais* e os *Relevos Espaciais*, mas é com os *Núcleos* que “a cor já se desenvolve num sentido mais nuclear”.¹⁵¹

Para Oiticica, em sua primeira série de maquetes dos *Núcleos*, três tipos podiam ser distinguidos: “a) núcleo pequeno; b) núcleo médio;c) grande núcleo. A diferença entre estes três núcleos não é só em relação ao tamanho (como o nome indica), como em relação à qualidade. E o sentido que apresenta, qualidade não no sentido bom-mau, mas como tipo de agrupamento dos elementos. Assim, pois, um ‘pequeno núcleo’ pode possuir mais peças que um ‘núcleo médio’ e ser maior que este, sendo o que o qualifica como pequeno núcleo, o sentido que possui”.¹⁵²

Segundo Pedrosa, “Os *Núcleos* são estruturas vazadas, placas coloridas de madeiras suspensas, traçando um caminho, sob um teto quadrilátero como um dossel. A cor não está mais trancada, mas no espaço circundante abrasado de um amarelo ou de um laranja violento. São cores-substanciais que se desgarram e tomam o ambiente e se respondem no espaço, como a carne também se colore, os vestidos, os panos se inflamam, as reverberações tocam as coisas. O ambiente arde, incandescente, a atmosfera é de um preciosismo decorativo ao mesmo tempo aristocrático e com algo de plebeu e de perverso. A violência da luz e da cor evoca, por vezes, a sala de bilhar notívaga de Van Gogh, onde

¹⁴⁹ Cf. Org. Galerie Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*, BRETT, Guy, O Exercício Experimental da Liberdade, Paris, 1992, pág. 226.

¹⁵⁰ FAVARETTO, Celso, *A Invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, São Paulo, 1992, pág. 85.

¹⁵¹ OITICICA, Hélio, *Aspiro ao Grande Labirinto*, Ed. Roxxo, 1986, Rio de Janeiro, pág. 32.

¹⁵² OITICICA, Hélio, *Aspiro ao Grande Labirinto*, Ed. Roxxo, 1986, Rio de Janeiro, pág. 32.

reverberam aquelas cores que para ele simbolizavam as “terríveis paixões humanas”.”¹⁵³ Esta série de experimentação espacial que remete, segundo Mário Pedrosa, à Van Gogh, resultará na criação da obra *Apropriação, Mesa de Bilhar, d’après O café Noturno de Van Gogh’s*.¹⁵⁴

O *Projeto Cães de Caça*, assim como os *Bilaterais*, os *Relevos Espaciais* e os *Núcleos*, acontece no espaço. A obra é uma instalação feita para o participante entrar e encontrar as suas próprias proposições. Neste projeto, as cores estão em placas móveis, que o espectador empurraria para penetrar nos labirintos e ver as cores primárias (vermelho, amarelo e a “não-cor” branca). Sentiria sensações ao andar dentro do *Penetrável*: pisaria o mármore frio e depois entraria em contato com a areia quente, sentindo o frio e o quente, o liso e o poroso.

Projeto cães de caça

Esta maquete foi realizada por Oiticica para ser inserida em um espaço público. O artista agrupou o *Poema Enterrado* de Gullar e o *Teatro Integral* de Reynaldo Jardim. O *Projeto Cães de Caça* era constituído por cinco penetráveis, que, de acordo com Oiticica, “são estruturas labirínticas no espaço, construídas de modo a serem penetradas pelo espectador, ao desvendar-lhe a estrutura”.¹⁵⁵

¹⁵³ Org. ARANTES, Otilia, PEDROSA, Mário, *Acadêmicos e Modernos*, Edusp, São Paulo, 1998, pág. 357.

¹⁵⁴ Veja-se, mais a frente, uma análise sobre esta obra de Oiticica.

Conforme Maria Justino, o *Projeto Cães de Caça* é “um labirinto com três saídas, que incorporava outras linguagens e vários artistas, num espaço em que ‘o indivíduo se fechava em cor’ (...). Trata-se de um penetrável onde o caráter coletivo -tanto da obra enquanto proposição quanto como produto - é afirmado, não se completando a obra senão através de outros artistas e espectadores, transformados a partir daí em participantes. Oiticica recorre à criação de um espaço que, além da experiência da cor, possibilite outras sensações.”¹⁵⁶

A maquete era assim disposta: os dois primeiros *Penetráveis* eram labirintos, no centro se encontrava o ápice destes. As pessoas adentravam a obra e percorriam o labirinto e, ao regressar, tinham que fazer o caminho inverso ao da ida; por isso, percebiam cores e formas no percurso anterior que não haviam notado. Oiticica chama este percurso de “afrescos”. O espectador penetra na obra vivenciando a mesma.¹⁵⁷

Nos outros três *Penetráveis* deste projeto as estruturas são menos labirínticas. Encontram-se placas móveis de cores, que o participante empurra para andar dentro da obra: “em relação aos primeiros labirintos, estruturas mais ‘móveis’, há a manipulação direta do espectador que, além de sentir a obra, e penetrá-la, ele desbloqueia a passagem de seu caminho se invadindo de cor”.¹⁵⁸

¹⁵⁵ OITICICA, Hélio, *PROJETO CÃES DE CAÇA E PINTURA NUCLEAR* de maio de 1964, pág. 2, Site Itaú Cultural, 18/11/2001

¹⁵⁶ JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Se já herói, Modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*, ED. UFPR, 1998. pág. 29.

¹⁵⁷ Cf., OITICICA, Hélio, 11 de maio de 1964, Site Itaú Cultural, 22 11 2001

¹⁵⁸ OITICICA, Hélio, *PROJETO CÃES DE CAÇA E PINTURA NUCLEAR* de maio de 1964, Site Itaú Cultural, pág.2, 18/11/2001

As cores, soltas no espaço, permitem a manipulação do participante quando este entra em contato direto com as placas móveis e as toca, as desliza. Oiticica usou areia com pedras, nesta obra, para o participante sentir as sensações e perceber as cores na sua própria caminhada.

Para Mário Pedrosa, este *Projeto* era “um desses seres kandinskyanos da Via Láctea. Tratar-se-ia, digamos, de um jardim abstrato, que lembraria o Rio Anji, de areia e pedra, de Kioto, no Japão”.¹⁵⁹ Haroldo de Campos, por sua vez, faz uma comparação dos *Penetráveis* com as casas japonesas: “os *Labirintos* são âmbitos que ele constrói e desconstrói, nos quais encontram um habitat natural às suas invenções particulares, como numa casa japonesa toda ela planejada e parecendo uma percussão de uma tela de Mondrian: uma casa essencial, desde o tatami, a esteira que está no chão, até um objeto, o vaso no qual a pessoa bebe água, a vasilha na qual a pessoa come, os palitos com os quais apanha a comida, tudo isso obedecendo a um projeto geral de beleza”.¹⁶⁰

No que diz respeito ao *Teatro Integral* de Reinaldo Jardim, neste só poderia entrar um indivíduo por vez - ao chegar, este sentava-se numa cadeira e poderia fazer um giro de 180 graus. Ao observar as imagens “à volta, num painel de vidro, passa-se a ‘cena’, que seria constituída de dispositivos eletrônicos e ‘peças’ em que não só as *palavras*, como a *luz*, a *cor*, o *som* e mesmo *aromas* constituíram os seus elementos fundamentais.”¹⁶¹ O espectador era quem acionava as cenas, que nem sempre seriam as mesmas - Oiticica considerava esta obra uma junção de elementos de teatro e cinema e uma fusão de participação e mecanicidade.

¹⁵⁹ (Org.) ARANTES, Otilia, *Acadêmicos e Modernos*, PEDROSA, Mário “Os Projetos de Hélio Oiticica”. Edusp, São Paulo, 1998, pág.343

¹⁶⁰ Org. Galerie Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*, CAMPOS, Haroldo, “Asa Delta para o êxtase”, Paris, 1992, pág. 221.

O *Poema Enterrado* de Ferreira Gullar, por sua vez, foi feito na casa de Oiticica, quando este morava no Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. De acordo com Lygia Pape, “você descia uma escada para dentro da terra e depois de não sei quantos degraus encontrava-se um cubo, uma sala de dois por dois metros toda pintada de branco. No centro deste cubo branco tinha um cubo vermelho, meio escuro que você era induzido a pegar. Ao pegá-lo aparecia em baixo um cubo menor, verde, que você também levantava. No fundo tinha um pequeno cubo branco onde estava escrita a palavra *rejuvenesça*. Era um poema onde o seu corpo também participava”.¹⁶² Este poema, em si, já era uma espécie de *Penetrável* que exigia a participação do espectador – ao entrar em contato com os cubos, mexer e sentir a cor, ele lê a palavra *rejuvenesça*, e se sente tocado pela obra.

O *Projeto Cães de Caça* foi feito para a participação coletiva, visando levar a arte para o espaço público, para que ela não ficasse restrita aos museus e galerias. Nas palavras de Mário Pedrosa, “A participação do espectador na obra é aqui já mais complexa: não é mais a simples participação dele, observador, com um mundo poético ou mágico que lhe foi dado, com o seu criador fora do recinto. O participante se integraria, libertado do cotidiano, em si mesmo, isto é, na vivência original da experiência primeira”.¹⁶³

Esta maquete não tem cobertura e conta com a participação da luz natural para a percepção das cores. É um labirinto aberto, cheio de proposições. O participante estimula os sentidos do tato, visão, sensorial.

¹⁶¹ OITICICA, Hélio, *Projeto cães de caça e Pintura Nuclear*, pág. 3, Site <http://www.itaucultural.org.br/> consultado no dia 10/12/2001.

¹⁶² *Abstracionismo Geométrico e Informal*, pág 157.

¹⁶³ PEDROSA, Mário, “Textos” in PONTUAL, Roberto (org.), *Revista de Cultura Vozes*, Ano 64, novembro 1970, volume LXIV número 9, pág. 686.

De acordo com Gloria Ferreira, “é a partir dos penetráveis que Hélio propõe uma interferência real no espaço urbano, o espectador vira um performer” ¹⁶⁴, pois o espectador é convocado a participar da obra; a obra se dá com a participação total dele, que entra nela, a percorre, manipula as placas de cor.

Para Oiticica os “Penetráveis se desenvolveram, até hoje em uma porção de facetas os Bólides, que inventei em 63, ... eram caixas de madeira ou de vidro, pintadas, que você mexe e desdobra”.¹⁶⁵ Oiticica continuará sua pesquisa sobre a cor nos *Bólides*, como veremos a seguir.

Bólides

Os *Bólides* eram feitos de diversos formatos e continham vários materiais, desde carvão a conchas do mar. Segundo Pedrosa, estes objetos eram feitos “com as caixas de madeira, que se abrem como escaninhos, de onde uma luminosidade interior sugere outras impressões e abre perspectivas, através de pranchas que se deslocam, gavetas cheias de terra ou de pó colorido que se abrem”¹⁶⁶. Oiticica trabalha com a experiência sensorial, com a surpresa e as impressões do participante sobre a obra.

¹⁶⁴ Jornal do Brasil, “A mordida de Oiticica na Maçã”, 11/12/1998.

¹⁶⁵ www.itaucultural.org.br, “Entrevista com Hélio Oiticica”, site consultado no dia 13/02/2002.

¹⁶⁶ PEDROSA, Mário “Os Projetos de Hélio Oiticica” in ARANTES, Otilia (org.), *Acadêmicos e Modernos*, Edusp, São Paulo, 1998, pág. 357.

Nestes objetos, Oiticica está preocupado com a cor: através dos *Bólides*, ele fornece uma estrutura à cor, um corpo. Os *Bólides* são constituídos de frascos de vidros, plásticos, bacias, caixas de madeira com areia, conchas, terra, sacos de náilon.

Oiticica disse que se poderia chamar estas obras de *transobjetos*. Os materiais usados na construção dos *Bólides* são pré-moldados, já estão prontos. O artista reúne terra, panos e líquidos transparentes, utilizando estes recipientes como guardadores de elementos desenvolvidos por ele. O que ele faz é incorporá-los em uma idéia estética, fazendo parte da “gênese da obra, uma idéia universal tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma idéia universal sem perder a sua estrutura anterior. Daí a designação de transobjeto”.¹⁶⁷

Nos *Bólides*, os materiais utilizados são anti-acadêmicos e visam contestar a chamada arte tradicional. Oiticica os denomina também como *transobjetos* porque eles não são objetos, não são pintura e nem escultura - eles estão em vias de transformação.

Oiticica afirma sobre os *Bólides*: “as caixas (de madeira, vidro, plástico e cimento; e também sacos de pano e plástico) agrupadas como *Bólides* eram na verdade não uma nova forma inaugurada de arte: são a semente, ou melhor, o ovo irreversível q é o programa q se instaurou com o fim do quadro/ escultura: o fim das artes plásticas”.¹⁶⁸

Os *Bólides* também estão voltados para as sensações do participante, que pode procurar entre as gavetas das caixas, rodear a obra. Para Oiticica, neste *transobjeto*, existe uma “necessidade de dar à cor uma nova estrutura, de dar-lhe ‘corpo’”.¹⁶⁹ O emprego da cor e a sua pigmentação se explicitam na junção dos componentes como, por exemplo, o

¹⁶⁷ Org. Galerie Nationale du Jeu de Paume, *Hélio Oiticica*, 1992, Paris, pág.66

¹⁶⁸ OITICICA, Hélio, *A pedido de Daisy Peccinni*, 5, dezembro, de 1977 hendrixsts. Site Itaú cultural, consultado no dia 26/11/2001.

¹⁶⁹ OITICICA, Hélio, *Aspiro ao grande Labirinto*. Ed. Rocco, RJ, 1986, pág. 63.

tijolo amassado que fornece o pigmento marrom avermelhado à obra. De acordo com Oiticica, a cor não se apresenta apenas, aqui, no seu estado pigmentar, mas também na própria estrutura do *Bólido*. Para o artista, os *Bólides* eram peças manipuláveis de cor, e o participante tinha que olhar nos buracos, nas frestas e notar as cores que se escondiam atrás das outras cores.¹⁷⁰

Para Maria Justino “os *Bólides* guardam um parentesco com os *ready-made* de Duchamp, na medida em que ambos trabalham com o elemento surpresa. Nos *Bólides*, a surpresa se torna mesmo o elemento motor”.¹⁷¹ No *ready-made Fonte*, por exemplo, Duchamp coloca um mictório virado ao contrário; este, perde a sua utilidade como urinol e ganha, assim, uma nova conotação: a de objeto de arte. Duchamp assina este mictório com o nome R Mutt¹⁷². Ele está fornecendo a um objeto sem valor - o mictório - um valor artístico; desta forma, Duchamp reverte valores através de um gesto dadaísta. O importante também a ser destacado, para Duchamp, é que o mictório é tal como ele é – o artista não apresenta nenhuma “teoria” sobre ele.

Os *ready-mades* seriam, assim, uma forma de antiarte, porque eles não seriam “arte” e sim a contestação da mesma. A *Fonte* de Duchamp apresenta, portanto, uma relação com a de Oiticica: ao usar uma bacia e denominá-la de *Bólido-Terra*, Oiticica está operando com o conceito de *ready-made*, de antiarte, só que empregando o termo de não-

¹⁷⁰ Cf., *Folha de São Paulo*, Entrevista a Ivan Cardoso, “A Arte Penetrável de Hélio Oiticica”, São Paulo, 16/11/1985.

¹⁷¹ JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Seja Herói, Modernidade e Pós-Modernidade em Hélio Oiticica*, ED. UFPR, 1998, pág. 34.

¹⁷² “Embora a assinatura fosse inspirada em Mutt e Jeff, personagens de histórias aos quadrinhos, e o ‘R’ significasse ‘Richard’, o que em sentido familiar, em francês, quer dizer ‘pessoa rica’(...) mas Duchamp estava também a brincar com o verdadeiro nome da empresa de Nova York onde ele adquiriu o urinol. A ‘Mott Works’, alterando ligeiramente a ortografia, como era tão típico nele.”, Mink, Janis, *Marcel Duchamp*, Trad. Zita Morais, Ed. Taschen, 1996, pág. 63-67.

objeto de Ferreira Gullar. Com os *Parangolés*, que veremos no próximo tópico, Oiticica parte para a criação com esta categoria de antiarte.

Os *Bólides* revelaram a experiência do “sistema total espacial”. Oiticica está considerando a questão da separação da cor - com os *Relevos Espaciais* e os *Bilaterais*, a cor ganhava espaço junto com a forma; nos *Bólides*, a cor é o pigmento, materializa-se. Para Oiticica, o sistema total espacial e a cor “são uma coisa só”.¹⁷³

Na experiência dos *Bólides*, Oiticica se sente como uma criança ao descobrir os objetos e as qualidades destes como sólido, oco ou vazio. Trata-se de despir os objetos de suas qualidades, deixando-os na sua pureza primitiva e, assim, treinando uma nova percepção, visão e experiência estética sobre as coisas. Para o artista, esta transformação só é possível na estética do objeto, por meio de uma mudança simbólica pelo fio da cor. Oiticica estaria propondo uma renovação estética do mundo tal como se pode perceber no trecho que se segue: “uma caixa vazia, em alguns ‘sólidos’, se transforma, pela valorização espacial da cor, na valorização da cor, numa forma simbólica, ou seja, em obra de arte, o que vale dizer que a sua forma foi redescoberta”.¹⁷⁴

No texto *Os ‘Bólides’ e o Sistema Espacial que Neles se Revela*¹⁷⁵, Oiticica afirma que os *Bólides* se constituíam nas primeiras experiências sobre o sentido espacial - o novo sentido seria baseado no deslocamento das camadas em um espaço cúbico.¹⁷⁶ Pode-se perceber este deslocamento cúbico no *Bólido-Vidro 4, Terra* (1964) - um cilindro, translúcido, cheio de terra, de cor marrom avermelhado. O que o participante percebe é

¹⁷³ OITICICA, Hélio, *Os Bólides e o sistema espacial que neles se revela*, 8 de junho de 1964, Site Itaú Cultural, consultado dia 23/11/2001

¹⁷⁴ OITICICA, Hélio, 19 de setembro de 1963, Site Itaú Cultural, 23/11/2001.

¹⁷⁵ OITICICA, Hélio, 8 de junho de 1964, Site Itaú Cultural, 23/11/2001.

¹⁷⁶ OITICICA, Hélio, 8 de junho de 1964, Site Itaú Cultural, 23/11/2001.

esta cor amarronzada, o náilon vermelho que sai do meio da terra, como se fosse uma flor que estivesse brotando naquele recipiente.

Pode-se dizer que os *Bólides* de Oiticica anteciparam os *Non-Sites* (*Palisades-Edgewater, New Jersey, 1968*) - uma espécie de escultura na qual se utilizam materiais naturais; faziam parte, também, desta obra, um texto e um mapa. O artista, ao construir os *Non-Sites*, colocou várias rochas apanhadas de um sítio arqueológico, agrupando-as como se elas se encontrassem em uma caixa (tal como no *Bólido-Vidro*, em que Oiticica utilizava tijolo amassado). Sobre os *Non-Sites*, Smithson afirma o seguinte: “Entre o Lugar e o Não-Lugar (na galeria), pode-se divagar em lugares de pouca organização e nenhuma direção”.¹⁷⁷ O *Non-Site* é deslocado do tempo e do espaço. É uma espécie de caixa de alumínio, pintada de azul, com alguns vãos, podendo-se perceber as pedras em seu interior.

Outra obra com a qual se pode estabelecer uma relação com Oiticica é *The Electrician*, de Antônio Dias. Nesta obra, a intensa concentração energética de materiais usados lembra os *Bólides* de Oiticica.¹⁷⁸ Outra obra é *History* de 1968: o artista coloca um saco plástico contendo pedras, terra, carvão e a palavra *history* escrita em vermelho, visando, assim, uma crítica à ditadura militar daquela época no Brasil. A obra também trabalha com o pigmento cor e, ao agrupar estes materiais num saco plástico, lembra também o *Bólido-Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo*, de Oiticica, que continha um saco plástico com pigmento vermelho e os dizeres “aqui estás, e ficará! contemplai seu silêncio heróico”.

¹⁷⁷ SMITHSON, Robert, 1967, *A NONSITE (THE PALISADES)* in *Modernismo em Disputa, A Arte desde os Anos Quarenta*, Ed. Cosac & Naify Edições, pág. 101.

¹⁷⁸ HERKENHOFF, Paulo, *Antônio Dias*, Ed. Cosac & Naif, pág. 42.

A seguir tratarei dos *Bólides* com os títulos de Oitica: *Bólides Vidro, Caixa, Bacia, Luz*.

Bólide Caixa

O participante entra em contato com estas estruturas de madeira em formato de quadrados com portas e gavetas. Encontra-se terra ou pigmento natural, há náilons e plásticos pendurados na caixa. Estes *Bólides* atizam a curiosidade do participante para se abrir as caixas tal como brinquedos infantis. O participante vai descobrindo sensações, ao olhar para dentro destas caixas como uma adivinhação (o que será que existe atrás destas portas e gavetas?). Ao olhar, instigado, para dentro da obra, encontra uma nova luminosidade e cores que se escondem umas atrás das outras.

*Bólide Homenagem a Cara de Cavalo*¹⁷⁹

Este Bólide foi feito por Oiticica um ano depois de a polícia ter baleado, com cem tiros, o seu amigo “fora da lei” chamado Cara de Cavalo. Segundo Paula Braga, o *Bólide* Cara de Cavalo caracteriza uma reflexão de Oiticica sobre a violência e as disparidades sociais além da questão da brutalidade do esquadrão policial.¹⁸⁰

Este *Bólide* foi feito com as reproduções da fotografia, que saiu no jornal, do corpo de Cara de Cavalo. As fotos estão colocadas dentro e ao redor da obra. Dentro da estrutura de madeira do *Bólide*, há um saco plástico, com pigmento vermelho e o escrito em letras pretas: “Aqui estás e aqui ficarás! Contemplai o seu silêncio heróico”. Um saco de náilon de cor vermelha cobre a frente do *Bólide* deixando-se, assim, o participante se deparar com o saco e procurar o que há por trás dele.

Nas palavras de Mário Pedrosa este *Bólide* seria um “verdadeiro monumento de autêntica beleza patética, para a qual os valores plásticos por fim não foram supremos. Caixa sem tampa, coberta pudicamente por uma tela que é preciso levantar para se ver o fundo, é forrada nas suas paredes internas com reproduções da foto aparecida nos jornais da época, em que ‘Cara de Cavalo’ aparece, de face cravada de balas, ao chão, braços abertos como um crucificado.”¹⁸¹

¹⁷⁹ O *Bólide Cara de Cavalo* feito um ano depois da morte do bandido é para Oiticica “uma espécie de imagem poema-homenagem (...) violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão”.¹⁷⁹ Como veremos mais abaixo. *A Gazeta*, 8/março de 1992

¹⁸⁰ Cf. BRAGA, Paula Priscila, *Hélio Oiticica: Nietzsche's Übermensch in the Brazilian Slums*, Tese apresentada para a Universidade de Illinois, 1999, pág. 34.

¹⁸¹ Org.) ARANTES, Otilia, *Acadêmicos e Modernos*. PEDROSA, Mário “Arte Ambiental, Arte Pós Moderna, Hélio Oiticica”, ”Edusp, São Paulo, 1998, pág358.

¹⁸¹ Org.) ARANTES, Otilia, *Arte Ambiental, Arte Pós Moderna* PEDROSA, Mário “Edusp, São Paulo, 1998, pág356

Já para Maria Justino, “Se é verdadeiro, conforme pensa Allan Kaprow, que ‘todos os gestos, pensamentos e atos podem ser transformados em arte, ao sabor dos caprichos do mundo da arte’ e que ‘mesmo o assassinato poderia ser uma proposição artística concebível, embora impraticável’ (...), não é dessa maneira que Oiticica se apropria da criminalidade. Para ele, sua incorporação pode ser uma opção ética. Trata-se de catalisar esse protesto contra o cerceamento da liberdade individual, denunciando a miséria, a repressão e tudo o que impede a realização do homem”.¹⁸²

O trabalho de Oiticica também lembra Andy Warhol e suas fotos de acidentes de trânsito e de uma cadeira elétrica. Oiticica quer retratar o momento da morte do bandido pela polícia e fazer uma denúncia tal como o pintor Ben Shahn que denunciou a morte dos irmãos em seu quadro *A Paixão de Sacco e Vanzetti*.

Os irmãos Sacco e Vanzetti foram condenados à cadeira elétrica, por um crime que não cometeram. Shahn faz uma denúncia da ação parcial da justiça quanto a estes fatos. Oiticica, por sua vez, está denunciando a polícia carioca, que mata o bandido, antes de levá-lo para a cadeia, bem como “a imprensa, a polícia, os políticos (...) — a sujeira opressiva, em síntese, elegeu Cara de Cavalo como um bode expiatório, como inimigo público nº 1”.¹⁸³ Oiticica afirma: “O que eu quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda a possibilidade da sua sobrevivência”.¹⁸⁴

¹⁸² JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Se já herói, Modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*, ED. UFPR, 1998. pág. 77.

¹⁸³ OITICICA, Hélio, Para ‘Iconografia de Massas’ de Frederico Moraes, ESDI, 25/3/68, *O herói e o anti-herói anônimo*, Site Itaú cultural, consultado dia 26/11/2001

Cara de Cavalo tivera poucas oportunidades em vida, assim como outros bandidos, levados a matar e a roubar; o pouco que ele possuía era a sua vitalidade – no caso de Cara de Cavalo (e em outros) a sociedade acaba criando os seus próprios ídolos anti-heróis.¹⁸⁵ Nas palavras de Oiticica, “*Cara de Cavalo tornou-se um símbolo de opressão social sobre aquele que é marginal — marginal a tudo o que há nessa sociedade*”.¹⁸⁶ Oiticica também se identificava como um marginal, pois sempre estava à margem da sociedade, à margem de tudo. Ele curti a malandragem, a praça Mauá, ser passista da Mangueira, o samba do Morro.

*Bólido Poema, Mergulho do Corpo*¹⁸⁷

O *Bólido Poema, Mergulho do Corpo* é constituído por uma caixa d’água de amianto no fundo da qual está a inscrição *Mergulho do Corpo*. Esta obra é assim descrita em *Aspiro ao Grande Labirinto*: «*uma caixa d’água feita de concreto : concreto fica aparente, cinza, sem pintura, cheio d’ água mas não completamente, quase até em cima : no fundo você pode ver através da água, cortadas em letras de borracha, as palavras Mergulho do Corpo. A sensação é a do ato de olhar para um abismo : talvez a tentação de mergulhar, aqui sintetizada pelas palavras poéticas.*»¹⁸⁸ Em uma entrevista ao jornal O

¹⁸⁴ OITICICA, Hélio, Para ‘Iconografia de Massas’ de Frederico Moraes, ESDI, 25/3/68, *O herói e o anti-herói anônimo*, Site Itaú cultural, consultado dia 26/11/2001

¹⁸⁵ C.f, OITICICA, Hélio, Para ‘Iconografia de Massas’ de Frederico Moraes, ESDI, 25/3/68, *O herói e o anti-herói anônimo*, Site Itaú cultural, consultado dia 26/11/2001.

¹⁸⁶ OITICICA, Hélio, Para ‘Iconografia de Massas’ de Frederico Moraes, ESDI, 25/3/68, *O herói e o anti-herói anônimo*, Site Itaú cultural, consultado dia 26/11/2001

¹⁸⁷ 1967.

¹⁸⁸ OITICICA, Hélio, *Aspiro ao grande Labirinto*, Ed Roxxo, Rio de Janeiro, 1986.

Globo, Oiticica explica que o corpo não mergulha “o tanque fica mais cheio e a pessoa mira-se na água. A imagem refletida provoca agradáveis sensações.”¹⁸⁹

Esta *Bólide* elaborado por Oiticica é uma crítica à ditadura daquela época, em que a polícia usava a caixa d’água de amianto para torturar suas vítimas. Esta experiência de Oiticica seria um precedente dos seus *slides Hendrix War*, de 1973, notadamente o *slide* do vaso sanitário branco que contém um papel azul flutuante.

Para Renato Silva, o *Bólide Mergulho do Corpo* “é realmente intrigante. Mas nem tanto pelo objeto plástico em si(...). Esse Bólide mostra-se fundamental para o entendimento da passagem da experiência de vanguarda para as neovanguardas. Pois disjuntado (...) gesto e matéria, não teria Hélio Oiticica que fazer uma escolha ? E não foi a essa vertiginosa matéria que Oiticica entregou não só o seu trabalho, como também a sua própria vida ?”.¹⁹⁰ Em outro trecho, o autor continua: “ele se consumou, pois, Oiticica se entregou a uma lógica materialista que anulou sua vontade artística”.¹⁹¹

O *Bólide* de Oiticica¹⁹² é tão atual que poder-se-ia tomá-la como uma espécie de precedente da obra de Brigit Werres, de 1999, *Sem Título*¹⁹³. A artista emprega uma caixa d’água plástica de cor laranja, com ferro ao redor da superfície e uma tampa, estofada de preto, pendurada na parede. Tanto Oiticica quanto Werres, ao utilizar caixas d’água, as transformam em pós-*ready-mades*, renovando, assim, tal conceito duchampiano.

¹⁸⁹ O Globo, “Hélio Oiticica Artista de Amanhã”, Rio de Janeiro, 17.09.1970.

¹⁹⁰ SILVA, Renato Rodrigues, *Hélio Oiticica*, Tese apresentada a Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1991, pág 193-194.

¹⁹¹ *Idem*, pág. 214.

¹⁹² Oiticica, ao inserir a escrita *Mergulho do Corpo*, também faz um protesto contra a ditadura existente, naquele período, no país - seria um mergulhar artístico e inovador contra a censura e a tortura.

¹⁹³ Esta obra está no *Kunstmuseum*, na cidade de Bonn, na Alemanha.

Guy Brett estabelece uma relação entre os *Bólides* e a *Tropicália*. Os *Bólides* de Oiticica seriam uma pesquisa sobre o “ambiental”; o artista teria “sua atenção voltada para o ambiental, o *Bólides* não como um objeto fabricado mas como um processo sintetizante, um processo de aproximar-se das caixas e estar atento a elas.”¹⁹⁴

Bólide Vidro

São colocados, em um frasco de vidro, elementos como terra, concha, madeira, tijolos amassados, asfalto, galhos secos, carvão, enxofre. O participante observa a cor destas obras através da transparência do vidro e percebe o seu conteúdo. Guy Brett descreve, assim, um dos *Bólides*: “O *Bólide-Vidro*, com um buraco escuro rodeado de terra, tem uma tampa removível e garrafão com tijolo moído e socado e pigmento vermelho, como se tudo estivesse encapsulado.”¹⁹⁵ Este vidro, o mesmo que, costumeiramente, é utilizado em casa para guardar alimentos, Oiticica o transforma em *transobjeto*.

No *Bólide Vidro Homenagem a Malevitch*, Oiticica utiliza duas garrafas de vidro transparentes: deixa uma cheia, com um líquido amarelo, e a outra, sem nenhum material, como se a cor amarela saltasse para o espaço. Está pesquisando, nesta obra, os contrastes entre o cheio e o vazio, a presença e a ausência da cor, a incidência da luz.

¹⁹⁴ OITICICA, Hélio, *Aspiro Ao Grande Labirinto*, Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1986, sem paginação.

¹⁹⁵ FAVARETTO, Celso, *A Invenção de Hélio Oiticica*, Ed. Edusp, São Paulo, 1992, pág. 103 in Brett, G. texto do catálogo da exposição na Whitechapel Gallery, Londres, 1969, AGL (encarte).

O *Bólide Homenagem a Mondrian* é composto de uma licoreira, com líquido verde e panos de cor azul e branca. Este *Bólide* precede os *Parangolés*¹⁹⁶ ao ser composto por panos que parecem se soltar no espaço, como numa dança, e que o participante pode, também, manipular.

Mário Pedrosa assim descreve esta obra: “uma garrafa de forma caprichosa, como uma licoreira, cheia de um líquido verde translúcido; saem pela boca do gargalo, como flores artificiais, telas luxuriantes, porosas, amarelas, verdes, de um preciosismo absurdo. É um desafio inconsciente ao gosto refinado dos estetas. A esse vaso decorativo, insólito, chamou de *Homenagem a Mondrian*”.¹⁹⁷

Sobre o *Bólide-Vidro 6, Metamorphosis*, de 1965, pode-se levantar a hipótese de que Oiticica quis fazer uma homenagem a Ovídio – e o seu *Metamorphosis* – bem como a Kafka – *A Metamorphose*. O *Bólide-Caixa Romeu e Julieta* seria, por sua vez, uma homenagem a Shakespeare.

No *Bólide-Vidro 6, Metamorphosis*, encontram-se sacos plásticos (brancos, amarelos e salmon) saindo de três garrafas agrupadas, de cor rosa, azul e amarelo. O artista está propondo uma experiência visual e sensitiva. O título desta obra se justificaria porque ela não é mais pintura e nem escultura: ela se transformou em *não-objeto*, renunciando os *Parangolés*.

No estudo para o *Bólide Homenagem a Mangueira*, Oiticica descreve os materiais: em cima viria a tela de náilon desdobrável, nas laterais haveria o sarrafo rosa e verde que são as cores da Mangueira. Estariam em uma cuba química, e a terra seria a do

¹⁹⁶“Podemos assim dizer que o *Bólide Vidro 5 ‘Homenagem a Mondrian’* é um *proto-Parangolé*, e que as telas e tecidos luxuriantes renunciavam ali, e já em regozijo, o fim de uma antiga idéia da arte, literalmente conduzida à celebração de uma dança de transformação cultural.”¹⁹⁶ Texto de Luciano Figueiredo, Catálogo Mostra na *Galerie Nationale Jeu De Paume*, Paris, pág. 2.

Morro da Mangueira. Este *Bólido* se constitui, assim, num *proto-Parangolé* no qual o artista faz uma homenagem a Mangueira ao utilizar as cores desta escola de samba.

O *Bólido-Vidro Homenagem a Mondrian* também seria um *proto-Parangolé*. Oiticica, em uma entrevista para Ivan Cardoso, também tratará da relação espacial dos *Bólides* e *Parangolés*, como se pode ver no texto abaixo:

*“Os ‘Bólides’ eram mais como se fossem estruturas transcendentais imanes, nas quais você começa a desvendar, a desfolhar; ao passo que o ‘Parangolé’ também é a mesma coisa, só que você, aí, está desfolhando o próprio corpo. Pelo fato de você vestir a obra, o corpo passa a fazer parte dela e não há mais uma coisa separada da outra. Então, a meu ver, essa comparação de ‘Bólido’ com ‘Parangolé’ é muito lícita.”*¹⁹⁸

Para Oiticica, os *Bólides* “seriam mais precisamente etapas na grande emergência de novas estruturas para além de representação: aquilo q GULLAR designou de não-objeto (...) os *Bólides* (...) culminaram nas capas de *Parangolé* e nos projetos ambientais”.¹⁹⁹ A seguir, tratarei dos *Parangolés* e de como esta obra influenciou nas pesquisas experimentais de Oiticica.

¹⁹⁷ ARANTES, Otilia (org.), *Acadêmicos e Modernos*, Ed. EDUSP, São Paulo, pág. 357.

¹⁹⁸ *Folha de São Paulo*, “Entrevista a Ivan Cardoso” A arte *Penetrável* de Hélio Oiticica”, ilustrada, 16/11/1985

*Parangolés*²⁰⁰

O *Parangolé*²⁰¹ é uma proposta de Oiticica que dispensa o suporte rígido tradicional da obra de arte. Os *Parangolés*²⁰² seriam, segundo Oiticica, “a anti-arte por excelência; inclusive, pretendo estender o sentido de ‘apropriação’ às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim - coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação - seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc. e ao próprio conceito de ‘exposição’ - ou nós o modificamos ou continuamos na mesma”.²⁰³

Segundo Favaretto, o “Parangolé é a proposição com que Oiticica formula a sua ‘arte ambiental’ (...) Toda a experimentação de Oiticica passa a chamar-se Parangolé, não sendo casual a referência ao Merz de Schwitters. Para essa posição experimental convergem a ‘ordens’ anteriores, sintetizadas como estruturas-extensões do corpo. O

¹⁹⁹ OITICICA, Hélio, *A pedido de Daisy Peccinni*, 5, dezembro, de 1977 hendrixsts. Site Itaú cultural, consultado dia 26/11/2001

²⁰⁰ De acordo com Guy Brett, “O Parangolé de Oiticica é claramente uma pré-figura nas proposições utopistas formuladas na nova União Soviética em via de um homem moderno libertado das hierarquias, das obscuridades simbólicas e das obrigações do passado. (...) As capas do *Parangolé* funcionam como uma declaração social ou poética ambulante, elas propõe uma sorte de homem sanduíche que encontra seu paralelo em estruturas móveis, temporais e munidas de alto tom, iniciadas no fim da propaganda soviética por Klutssis em 1922.” BRETT, Guy, “Fait sur le Corps: le Parangolé de Hélio Oiticica”, in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Ed. Printemps, França, 1995, pág. 36.

²⁰¹ “ O Parangolé representa toda a proposição ambiental a que cheguei - inicialmente usava o termo para designar uma série de obras: capas, estandartes e tendas, nas quais formulei pela primeira vez a teoria que viria desembocar no que considero anti-arte. Parangolé é a volta a um estado não intelectual da criação e tende a um sentido de participação coletiva especificamente brasileiro, só aqui poderia ter sido inventado.” LIMA, Alves, Maria, *Hélio Oiticica*, Entrevista com Hélio Oiticica, revista *A Cigarra*, a 20 de julho de 1996. Site do Itaú Cultural, consultado no dia 27/11/2001.

²⁰² “ Parangolé representa toda a proposição ambiental a que cheguei-inicialmente usava o termo para designar uma série de obras: capas, estandartes e tenda, nas quais formulei pela primeira vez a teoria que viria desembocar no que considero anti-arte.. Parangolé é a volta a um estado não intelectual da criação e tende a um sentido de participação coletiva especificamente brasileiro, só aqui poderia ter sido inventado.” LIMA, Alves, Maria, *Hélio Oiticica*, Entrevista com Hélio Oiticica, Revista *a Cigarra*, a 20 de julho de 1996. In Site do Itaú Cultural, consultado no dia 27/11/2001.

Parangolé é mais do que a última ordem do ambiental: é a invenção de uma nova forma de expressão: uma poética do instante e do gesto; do precário e do efêmero.”²⁰⁴

Os *Parangolés* são feitos de panos (capas), os quais o participante pode vestir. As capas são vestidas no corpo do participante que, agora, deixou de ser meramente espectador. Para Oiticica, o participante é como o centro-motor - ele participa da criação da obra com os movimentos do seu corpo: ele samba, pula, salta, se libera em energia.

Oiticica, ao criar os *Parangolés*, os leva para o Morro, quebrando a “regra” de que a arte deve ser restrita aos museus e aos estetas; ele dizia que “o Museu é o Mundo”.

Para Favaretto, “os *Parangolés* resultam da migração da ‘imanência expressiva’ dos *Bólides* para a imanência do ato corporal expressivo”.²⁰⁵ Já segundo Maria José Justino, “Embora os *Bólides* liberem as cores do chassi da pintura e mesmo se apresentem como estruturas de inspeção, como preferia Oiticica, são os *Parangolés*, no resgate do movimento efetivo e no alargamento dos sentidos, que realizam de forma mais completa essa liberação do homem”.²⁰⁶

Os *Parangolés* remetem à arquitetura das favelas, que impressionava bastante Oiticica por causa de suas estruturas simples, sem divisão de cômodos e feitas de restos de materiais - um cartaz da coca-cola, papelão, lonas, madeiras. Mas não se trata de “trazer” a favela para a obra porque somente quem mora lá pode ter a sua vivência.

O advento se deu também quando Oiticica observava um mendigo. O artista conta que um dia depois do trabalho no *Museu Nacional*, saiu com seu pai, caminhando pela rua, e viu vários papelões juntos com uma placa e a inscrição *Parangolé*. Oiticica

²⁰³ Catálogo Galerie Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*, 1992, Paris, pág. 103.

²⁰⁴ FAVARETTO, Celso, *A Invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, 1992, pág. 104.

²⁰⁵ FAVARETTO, Celso, *A Invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, 1992, pág. 105.

pensou: “É isto mesmo que eu quero”. Daí nasceu a idéia de reunir vários materiais descartáveis para construir suas obras.

Oiticica para criar o *Parangolé* se utilizou das categorias da *anti-arte* e do *Esquema Geral da Nova Objetividade*: “Vontade Construtiva Geral”; “Tendência para o objeto a ser negado e superado o quadro de cavalete”; “Participação do Espectador” “Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”; “Tendência a uma arte coletiva” bem como, mais uma vez, a teoria do *não-objeto* de Ferreira Gullar.

O mais importante no *Parangolé* era a dança: enquanto alguns participantes ainda vestiam suas capas, observavam outros já vestidos, dançando; todos, ao som do samba, começavam, então, a dançar. Para Oiticica, vestir é mais importante do que assistir, pois quando a pessoa veste o *Parangolé*, ela incorpora a obra: o participante, ao vestir o *Parangolé*, está “in-corporando” a obra; através dos seus movimentos, dos seus gestos, as cores se soltam, se multiplicam. O participante vai dançar e perceber as outras pessoas vestindo e dançando; ele mesmo é quem vai colocar o seu *Parangolé*, se soltar e criar seus próprios movimentos.

De acordo com Haroldo de Campos, o *Parangolé* sai para o espaço, ganha asas, voa na sua infinitude: “eu procurei definir o Parangolé (...) como uma asa delta para o êxtase, apanhando não apenas essa espécie de transfiguração do espaço-tempo que está no Parangolé, mas esse elemento corpo, esse elemento júbilo, esse elemento quase erótico que existe tanto nos ninhos-casulos, como nessas asas, que são como que vôos captados no seu vórtice, no seu vértice que constituem os Parangolés do Hélio”.²⁰⁷

²⁰⁶ JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Seja Herói, Modernidade e Pós-Modernidade em Hélio Oiticica*, ED. UFPR, 1998. pág. 41.

²⁰⁷ (org.) GALERIE JEU DE PAUME, *Hélio Oiticica*, pág. 217

Conforme Oiticica, os *Parangolés* foram feitos para um uso coletivo, no qual há a participação popular - não podem, por isso, ser comparados aos *happenings*, que ainda seria algo sofisticado e elitizado. O próprio artista diz que não quer fazer arte para a burguesia e sim para o homem popular. As pessoas, ao vestirem o *Parangolé*, liberam-se no seu esplendor, voltam ao seu lado sensual com uma total delicadeza dos gestos, dançam ao som do samba vibrando as capas em cores, no ritmo do batuque dos pandeiros.

Haroldo de Campos faz uma comparação entre os *Parangolés* e o manto de plumas, *Hagoromo*: “é uma dança poema, essa peça. Trata de um manto de plumas divino, que um anjo, um anjo mulher, descendo à terra, esquece num galho de uma árvore. O manto é recolhido por um pescador, que depois exige desta criatura celestial que dance as danças da lua, como condição *sine qua non*, como condição obrigatória para que ele lhe devolvesse o manto e o anjo-donzela pudesse retornar à sua morada celeste. Ao executar a dança, caem do céu as benesses, os bens, sobre a terra, e a peça termina com o manto se dissolvendo no céu do céu, quer dizer no branco do branco, no éter do éter. Um final ‘suprematista’”²⁰⁸.

Oiticica quebrou rótulos ao criar os seus *Parangolés*, levando a arte para o Morro e o Morro para o Museu. Isto ocorreu, de fato, quando numa exposição do MAM, Oiticica levou passistas da Mangueira para o museu e acabaram sendo todos expulsos. O artista exaltou-se, brigou com as pessoas, chamou-as de racistas. Muitos não conseguiam compreender a arte de Oiticica, voltada para vivências corporais. Para Frederico Moraes

²⁰⁸ Org. Galerie Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*, CAMPOS, Haroldo, “Asa Delta para o êxtase”, Paris, 1992, pág.217.

“foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se o Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado”.²⁰⁹

Segundo Oiticica, o *Parangolé* assume mesmo o caráter de Schwitters em sua *MerzBau* – visa uma reunião de materiais em uma obra, como lonas, panos, almofadas, plásticos, etc. Os *Parangolés* também apresentam uma relação com os *Bichos* de Lygia Clark, com os quais o participante pode criar movimentos, ao dobrá-los e desdobrá-los. Já nos *Parangolés*, o participante dança, cria movimentos e gestos fazendo com que a obra seja uma extensão do seu corpo. Para Favaretto “a dança é a fantasia desse movimento: integra ritmo, corpo e estrutura; enfatiza gestos, dilui arquiteturas, estende espaço, solta cor; o *Parangolé* é a descoberta do corpo e da dança: ‘dionisíaco’, manifesta a ‘força mítica’ que é a imagem do estado de invenção”.²¹⁰

Os *Parangolés* também lembram as estruturas moles de Claes Oldenburg, pelo fato de terem suas estruturas maleáveis, feitas de pano.

O *Bauhäusler*²¹¹ também pode ser considerado como uma espécie de precedente dos *Parangolés*. No *Bauhäusler*, Rudolf Luz vestia um traje de mulher com estilo dadaísta. Outro precedente seria a presença de Flávio de Carvalho, na Avenida Paulista, com seu traje de saias que chocou a crítica da época. Esta idéia de se usar a roupa como obra de arte influenciou Oiticica e a criação de suas capas feitas de panos.

A seguir, descreverei alguns *Parangolés* de Oiticica:

No *Parangolé Capa 11, Incorporo a Revolta*, Oiticica incorpora a indignação contra a ditadura, contra a crítica – que ele costumava chamar de “fedorenta” - contra a arte feita só para a elite, contra as instituições museológicas.

²¹⁰ FAVARETTO, Celso, *A Invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, São Paulo, 1992, pág. 114.

A crítica social de Oiticica começou a ser desenvolvida nos *Parangolés* e nos *Bólides Poema*, nos quais já apareciam as questões de ordem poético-subjetivas. Também com frases políticas temos a *Bandeira* com a seguinte escritura: *seja marginal, seja herói*. Para Oiticica, marginal é uma pessoa que vive à margem; ele era marginal no sentido de não produzir uma arte para a elite e possuir “surpreendentemente liberdade de ação”.²¹²

O *Parangolé Tenda nº 1* não é uma capa, mas uma tenda colorida de laranja e azul que “surge tão bela e refinada em sua estrutura frágil de tapumes e entretelas coloridas quanto a tenda iluminada pela luz noturna do ‘Sonho de Constantino’ de Piero della Francesca.”²¹³. Este *Parangolé* é feito com dois estandartes de madeira, em cima destes é estendido o pano que faz a junção entre um estandarte e outro. O participante segura nos estandartes e caminha com a obra, dançando. Nas palavras de Macedo, os estandartes eram inicialmente “para serem ativados pelo espectador por meio dos atos de carregar ou dançar, aonde já aparecia a relação intrínseca da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras no sentido de uma ‘manifestação da cor no espaço ambiental’”.²¹⁴

O *Parangolé Homenagem a Mangureira* foi feito com as cores verde e rosa desta escola. Nas palavras de Oiticica: “há gente tão boba que acha verde-rosa uma combinação feia: são burros, coitados, pois além de passista sou pintor, e ninguém vai me dar aulas sobre cor... mas me sentia tão glorioso e pensava: estou no chão da Mangureira”.²¹⁵ O participante já entrava em contato com a obra sabendo de sua referência à escola de samba, sabendo do seu sentido social. As pessoas do Morro podiam entrar em contato com a arte,

²¹¹ Bauhaus, Catálogo.

²¹² OITICICA, Hélio, CLARK, Lygia, *Cartas*, FUNARTE, Rio de Janeiro, 15/19/68.

²¹³ TASSINARI, Alberto, *Folha de São Paulo*, “No MAC, as contrapinturas de Oiticica e Lygia Clark”, São Paulo, 5 de dezembro de 1987.

²¹⁴ MACEDO, Cid Ney Ávila, *Visualidade e Discurso Oiticica: A mestria da enunciação*, Tese apresentada ao departamento de Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 1992, pág.86

²¹⁵ SALOMÃO, Waly, *Hélio Oiticica*, Ed. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1996.

que antes lhes era negado. O participante olhava para a obra e a reconhecia, sabia de onde vinham aquelas cores e o seu significado. Oiticica fez homenagens a Mondrian, Malevitch e, aqui, fazia uma homenagem à Escola de Samba da Mangueira, inovando ao fazer uma arte que incorporava os passistas do Morro e a participação popular. O próprio Oiticica disse, certa vez, quando estava em Nova York: “a Mangueira sou eu” - perguntaram se ele tinha saudades da Mangueira e ele respondeu: quem sentia saudades era aquele que tinha dado apenas uma mordida na fruta, ele tinha saboreado a fruta inteira. Oiticica também dizia que o que ele fazia era música: as capas se soltando na dança, ao som do samba - tudo, em conjunto, seria a música de Oiticica.

No *Parangolé Estou Possuído*, Oiticica faz referência ao Exu Moleque da Mangueira, ao Seu Malandrinho. Oiticica se preocupava com as questões sociais do Morro e, nesta obra, com a própria religião (o culto dos orixás), como um elemento importante na vida cotidiana do Morro. Oiticica não quer tratar, nesta obra, da incorporação do espírito do Seu Malandrinho no Terreiro, mas está preocupado com a cultura negra: a religião e a dança. Como se pode notar na seguinte entrevista dada a Jorge Mautner:

Mautner: “Quer dizer que a cultura negra é importante em sua obra?”

Oiticica: “Totalmente (...) Começa que toda cultura é negra, a meu ver... Dança, principalmente”²¹⁶

Oiticica reúne, portanto, no *Parangolé Estou Possuído* dois elementos da cultura negra: a Dança e o Culto dos Orixás, fazendo a sua homenagem ao povo negro.

As proposições ambientais que foram vistas até aqui - como os *Bólides* e *Parangolés* - contaram com a participação do espectador num ato corporal. Oiticica parte, então, para a criação de sua obra *Apropriação, Mesa de Bilhar, d'après O Café Noturno de*

Van Gogh's, na qual o sentido das cores é colocado em jogo: os participantes vestem as roupas, dentro de um ambiente repleto de cores e iniciam a partida; o participante é o próprio *performer*, que entra em ação na primeira tacada da bola.

*Apropriação, Mesa de Bilhar, d'après O Café Noturno de Van Gogh's*²¹⁷

Oiticica, em seu texto *Programa Ambiental* “propõe uma manifestação total, íntegra do artista, nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador.”²¹⁸ Neste texto, Oiticica expõe sua idéia de criar uma sala de bilhar – projeto vital para o seu pensamento artístico. A concepção desta sala teria se iniciado a partir de uma crítica de Mário Pedrosa que comparou os *Bólides* e os *Núcleos*, de Oiticica, com a cor expressiva da obra de Van Gogh, *O café da noite na Place Lamartine*.

Van Gogh assim o descrevia: “No meu quadro do Café de noite, tentei expressar que o Café é um lugar onde alguém se pode arruinar, enlouquecer ou cometer um crime. Pelos contrastes das tonalidades de um rosa delicado e vermelho-sangue e vermelho-escuro, de um verde suave Luís XV e verde veronês contra um amarelo esverdeado - tudo isso numa atmosfera do rubro de fogo infernal e um amarelo baço de enxofre- quis exprimir o poder tenebroso duma taberna”.²¹⁹

²¹⁶ G.M., Jorge Mautner, “Um trabalhador de Projetos” n 33, 26/04/1976, pág. 16.

²¹⁷ 1966

²¹⁸ Org. Galerie National Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*, Paris, 1992, pág.103.

De acordo com Favaretto, Oiticica partiu da observação do quadro de Van Gogh, reconstruindo um ambiente com o clima do quadro, através das cores e com uma mesa de bilhar verde, camisetas coloridas, uma parede vermelha e a outra preta. O jogo foi a descoberta de Oiticica sobre a questão da apropriação. Segundo Maria Justino, nesta instalação na “referência que Oiticica faz a Van Gogh, há uma apropriação não apenas da pintura como objeto, mas preferencialmente do clima emocional, do ambiente, do ritual do jogo, realizando uma apropriação profundamente poética do espaço virtual que pode ser extraído de *Café Noturno*. Entretanto, Oiticica vai além. Ele transforma a pintura do holandês em ato, no qual o participante tem uma experiência viva do jogo da pintura-real e virtual. Os participantes vestem camisas coloridas determinadas pelo artista e jogam normalmente em uma sala com paredes vermelhas e mesa verde.”²²⁰

Nesta obra, as pessoas poderiam jogar bilhar, usando as camisas determinadas por Oiticica; ele desejava “com isso fazer vir à tona toda plasticidade desse jogo único”.²²¹ Todas as pessoas jogariam bilhar interagindo com a obra. É a descoberta do prazer no jogo e da interação com a cor.

Oiticica relata sobre o jogo de sinuca em seu texto *A Participação no Jogo*²²² que descobriu o sentido do jogo como participação: “uma participação livre no prazer”.²²³ De acordo com Oiticica, o jogo é tal como ele é, nem mais nem menos. Ele não considera esta obra uma apropriação e sim uma construção do jogo de sinuca. O jogo é uma participação livre, o participador está descobrindo este elemento de prazer: “A construção

²¹⁹ WALTHER, Ingo F., *Van Gogh, Trad. Maria Odete Gonçalves-Koller* Ed. Taschen, Alemanha, 1990, pág.44.

²²⁰ JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Seja Herói, Modernidade e Pós-modernidade em Hélio Oiticica*, ED. UFPR, 1998. pág. 71.

²²¹ Org. Galerie National Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*. Paris, 1992, pág.105

²²² Site do Itaú Cultural, consultado dia 3/12/2001

²²³ 4 de setembro de 1966, *A participação no jogo*, Site do Itaú cultural consultado dia 3-12-2001

do jogo é também uma forma patente de antiarte (...) indicando outras possibilidades da obra antiarte”.²²⁴

*Tropicália*²²⁵

Esta obra de Oiticica foi derivada de suas pesquisas com os *Parangolés*. Nas palavras de Oiticica: “em 64 eu inventei o *Parangolé* (...) era uma euforia nunca vista que culminou com a invenção ambiente que se tornou antológico chamado *Tropicália*. (...) que depois viria a dar o nome via Caetano”.²²⁶

As favelas²²⁷ influenciaram a construção dos *Parangolés* pela diversidade de materiais empregados na construção de suas casas. Por exemplo, a construção dos *Parangolés*²²⁸ com esteiras, faixas de plástico, panos etc. Oiticica, ao construir esta obra, estabelecia uma relação com estas casas, que ele admirava, por não terem divisórias, podendo-se, assim, passar de um cômodo para o outro. A própria estrutura de *Tropicália* lembra a de um barracão de favela.

²²⁴ 4 de setembro de 1966, A participação no jogo, Site do Itaú cultural consultado dia 3-12-2001

²²⁵ 1968.

²²⁶ Sic OITICICA, Hélio, *ho rio ATAULFO* 8 dez. 78, para Daniel más *Vogue*, site Itaúcultural.org.br, consultado dia 13.12.3002.

²²⁷ “J’ai choisi un seul groupe d’œuvres de chaque artiste même s’ils en ont fait d’autres inspirés des favelas : pour Kawamata les Field Works, ou le projet à Cent et le et le Roosevelt Project à New York; pour Oiticica (...) *Tropicália* (...) Les deux artistes travaillent les limites spatiales Oiticica fabrique des panneaux, capes et tentes em différents tissus et toiles: les *Parangolés*. (...) quant à Kawamata, il construit des baraques en bois récupéré qui reproduisent les formes externes des abris des favelas, ses Favelas sont déplacées dans un contexte toujours différent de son lieu originel. Oiticica fait entrer le milieu des favelas au musée tandis que Kawamata transporte leur image ailleurs. (...) L’ un avec le modèle de l’habitation et l’autre avec les habitants des favelas.” BERENSTEIN-JACQUES, Paola, *Terres des Signes*, N/4 *Déconstruction Tropicale*,

Paris 10.12.96, pág. 172.

²²⁸ “No *Parangolé* fica evidente a vivência de Oiticica na Mangueira, como participante muito ativo da realidade social-ambiental da favela, onde o samba e a dança realizam uma espécie de comunhão com o

Existe, também, uma relação desta instalação com as aldeias indígenas no Brasil nas quais as famílias costumam coabitar uma espécie de tenda ; destaca-se, neste caso, a praticidade da construção. *Tropicália* teve origem com “um princípio para criar um ambiente tribal com penetráveis”.²²⁹ Neste *Penetrável*²³⁰, a simplicidade da construção geométrica - e raro é a tentativa da construção de um ambiente tropical - faz referência ao meio ambiente e às aldeias indígenas, ou mesmo às casas de palafitas brasileiras.

Segundo Hélio Oiticica, “*Da idéia e conceituação de ‘Nova Objetividade’*, criada por mim em 1966, nasceu a *Tropicália*, (...) é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional.”²³¹ Nas palavras de Celso Favaretto, “‘*Tropicália*’ configura em linguagem transparente cinematográfica, plástica, poética e musical um painel histórico e uma exposição ideológica que resulta em alegoria do Brasil”.²³² A intenção era a de fazer uma arte voltada para o Brasil-raiz. Sendo assim, para Favaretto, *Tropicália* “determina a ‘posição crítica’ de Oiticica: a objetivação de uma imagem brasileira”, pela ‘tentativa ambiciosíssima de criar uma linguagem nossa’, não se faz pela figuração de uma realidade como totalidade sem fissuras, mas pela devoração de imagens que encenam uma cultura brasileira.”²³³ Já para Carmem Maia Paiva, *Tropicália* “ao contrário do que o nome sugere, não produz uma idéia totalizadora de Brasil. Pelo

ambiente.”, ALHANATI, Irene, *O Processo de Ruptura na Arte: A obra como Manifestação Coletiva (Parangolé)*, Monografia 1985, Centro de Pesquisa do MAM, pág. 30.

²²⁹ OITICICA, Hélio, *Tropicália*, planos para a construção, 16.04.67, site consultado, 20.04.2002.

²³⁰ “Os Penetráveis são os núcleos que descem até o chão e formam cabines, labirintos de abrir e fechar com suas portas corrediças. São células de madeira com piso, que recuperam um sentido de estrutura-cor arquitetônicos. Suas paredes pintadas com cores plenas e luminosas-amarelas, laranjas estabelecem o sentido de verticais e horizontais, de ortogonalidade.” CABO, Paula Cristina Terra, *Hélio Oiticica – Estética para a Ética*, tese apresentada para o Departamento de História, PUC-RJ, 1991, pág.207.

²³¹ Catálogo Galerie Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*, Paris, 1992, pág. 124.

²³² Org. CYNTRÃO, Sylvia Helena, *A forma da festa Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, “Celso Favaretto” Ed. UNB, 2000, Pág. 122.

²³³ FAVARETTO, Celso, *A Invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, São Paulo, 1992, pág. 140.

contrário, dilacera essa representação. O princípio, assim como na 'Baba Antropofágica' é a radicalidade crítica, a devoração voraz mesmo".²³⁴

Oitica compõe a instalação com areia de praia, poemas nela fincados, plantas tropicais, araras e um jardim tropical; capim também seria plantado. O artista faz referência a Tarsila do Amaral: "*é aqui como uma paisagem tropical, onde incluo como que um jardim, plantas tropicais e aves, chaves mestras da tal ambientação. A primeira idéia que se tem é como uma ambientação como as figuras nos quadros de Tarsila, a meu ver nossa primeira pintora tipicamente brasileira.*"²³⁵ Outra grande personalidade tropicalista brasileira, para Oitica, é Carmem Miranda.

O *Barracão Tropicália* é feito de madeira, como se fosse uma construção improvisada. A obra é pintada de amarelo com forros de diversos tipos de tecido. O participante, quando entra nesta instalação, escuta um som de TV e se depara com um aparelho sempre ligado quando chega ao final do corredor. Na frente desta TV há um banco para as pessoas assistirem ao que estiver passando, em qualquer canal. Em *Tropicália*, primeiramente, o participante percorre o jardim com poemas e se depara com uma estrutura de madeira e tecido; curioso, o convite é para ele entrar dentro da estrutura.

Guy Brett ao analisar *Tropicália* afirma que: "*cores como as de Hélio, jamais havia visto coisa como aquilo na Europa*".²³⁶ Segundo o crítico, "*Tropicália é o processo de penetrá-la, uma teia de imagens sensoriais que produz um confronto intensamente íntimo*".²³⁷ A instalação possui tecidos das mais diversas cores como o azul, florido, preto, etc. Guy Brett define *Tropicália* como uma obra universal, totalmente inovadora, que

²³⁴ PAIVA, Carmen Maia, *Lygia Clark e Hélio Oitica: A arte como arquitetura da liberdade*, Tese apresentada ao departamento de História, PUC-RJ, 1995, pág. 50.

²³⁵ Site Itaú cultural www.itaucultural.org.br, *Tropicália*, 16.04.67 site consultado 11.12.2002.

²³⁶ Org. Lygia Clark e Hélio Oitica, *Cartas*. Funarte, Rio de Janeiro, 1987, pág. 24.

poderá influenciar outras correntes. Para Maria José Justino, *Tropicália* era uma criação ambiental, um paralelo com os grupos internacionais *Fluxus*, *Exploding Galaxy* e o *Gutai* que favoreciam o experimental.²³⁸

Nas palavras de Oiticica sobre a sensação de percorrer *Tropicália*: “Ao entrar no Penetrável principal, após passar por diversas experiências tátil-sensoriais, abertas ao participante, que cria aí o seu sentido imágético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora o participante, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial (...) é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira”.²³⁹ A referência de Oiticica para o emprego do aparelho de TV é o canadense McLuhan e a sua tese de que “O meio é a mensagem”.

O uso da TV em obras de arte é feito, por exemplo, pelo artista austríaco Peter Weibels. Ele instrumentaliza os aparelhos de TV através de sua perspectiva artística, com o objetivo de criticar “o interesse afirmativo e utópico em aparelhos tecnológicos e novidades (inovações), sua discussão com a cibernética e o futurologísticos projetos artísticos (...) assim como (...) o enorme crescimento do significado social e política da mídia eletrônica de massa em especial da Televisão.”²⁴⁰ Para Weibels, os meios eletrônicos ampliam nossa realidade, modificando a consciência - os meios de comunicação significam uma transformação nos sentimentos e nas verdades, mas são como drogas “invisíveis que causam mudanças psíquicas assim como políticas”.²⁴¹

²³⁷ OITICICA, Hélio, *Aspiro Ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, 1986, Sem paginação.

²³⁸ JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Seja Herói, Modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*, Ed. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1998, pág. 97.

²³⁹ Catálogo Galerie Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*, Paris, 1992, pág.124.

²⁴⁰ MICHALKA, Matthias, *Von Aktionismus und Expanded Cinema zur Arbeit mit TV und Video: Peter Weibels Kommunikationsanalytik in den 60 er Jahren*, Diplomarbeit, Universidade de Viena, 1995. Capítulo 6 TV e Vídeo, 6.1 Sociedade e condições sócio-culturais para o trabalho artístico de Weibels com TV e Vídeo. Tradução Informal.

²⁴¹ *Ibidem*.

É preciso lembrar que o emprego do aparelho de TV²⁴² em manifestações artísticas torna-se recorrente, nos anos 1960, devido ao fato de este aparelho começar a fazer parte do cotidiano. Antes disto, em 1951 “o Brasil foi o quarto país do mundo a instalar a televisão, e no fim dessa década a TV já havia ultrapassado o rádio na formação do comportamento e na standardização da linguagem e da cultura.”²⁴³ O número dos aparelhos de TV aumentou em todo o mundo. Por exemplo, em França, o número aumentou mais de quatro vezes entre os anos de 1958 e 1962. O número de espectadores, de 200.000 passou para 60 milhões e, na mesma época nos EUA, as redes de TV foram expandidas de 15 para 800.²⁴⁴

Neste ínterim de discussão sobre a TV, pode-se resgatar também Andy Warhol e sua relação com a mídia. O artista americano pintava pessoas da mídia (Elvis Presley, Marilyn Monroe) e objetos do consumo (garrafas de Coca-Cola e latas de sopa Campbell), elementos da cultura de massas : “a idéia de Warhol não era apenas fazer do banal e do vulgar a substância da arte, mas de tornar a própria arte banal e vulgar.”²⁴⁵

Oiticica, ao utilizar o aparelho de TV, está discutindo o potencial desta nova mídia, inclusive como instrumento artístico, no qual constituir-se-iria, mais tarde, com a vídeo-arte.

²⁴² “A Tropicália é o labirinto mais complexo construído por Hélio Oiticica(...) ao centro do labirinto nós não encontramos um Minotauro mais um aparelho de Televisão(...) Como a televisão é um dos mais fortes meios de dominação cultural do Brasil, pode-se pensar que este deslocamento de função pode mostrar a necessidade de uma forte pesquisa na direção de uma significação própria da arte brasileira do Brasil” TESSLER, Elida, *Lê Probleme de la Couleur et de la Matière Dans l'Art Bresilien entre 1950 et 1980- L'Exemple d'Helio Oiticica* Paris, pág. 19. Tradução informal.

²⁴³ GREEN, James N., *Além do Carnaval A Homossexualidade Masculina no Brasil do século XX*, Ed. UNESP, 1999, São Paulo, pág.252.

²⁴⁴ Cf. MICHALKA, Matthias, *Von Aktionismus und Expanded Cinema zur Arbeit mit TV und Video: Peter Weibels Kommunikationsanalytik in den 60 er Jahren*, Diplomarbeit, Universidade de Viena, 1995. Capítulo 6 TV e Vídeo, 6.1 Sociedade e condições sócio-culturais para o trabalho artístico de Weibels com TV e Vídeo.

²⁴⁵ Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Taschen, Trad. Sónia Teixeira, Paula Reis, Lisboa, 1999, Pág 167.

Oiticica inaugura o conceito de *Tropicalismo* utilizado depois por Caetano Veloso e Gilberto Gil: “Caetano gostou do nome e faz a música *Tropicália*, para mim não era só o tipo de uma obra, era uma posição diante das coisas e uma posição estética”.²⁴⁶

*Orgramurbana*²⁴⁷

Esta obra feita por Oiticica, em 1970, na cidade do Rio de Janeiro, constituía-se de uma enorme piscina improvisada colocada entre a praia e o MAM. As pessoas que haviam ido para o Flamengo aproveitar o dia participavam de um ato coletivo, inclusive fazendo barcos de papel para colocar na instalação e enchendo com água a piscina. Outras apenas brincavam com a água ou observavam o movimento, de forma descontraída.

Esta festa feita em frente ao MAM contou com a participação de diversos artistas e pessoas. Nas palavras de Antônio Barros sobre esta exibição: “Chamas sendo lançadas de dentro círculos, (...) casais namorando perto do mar, (...) domésticas assustadas falando com policiais”²⁴⁸. Para Flammarion, somente as pessoas que não quiseram participar deste evento não foram, “quem espera que as coisas comecem a acontecer,

²⁴⁶ RUIZ, Adilson José, *Infinita Tropicália*, São Paulo, janeiro, 1986, sequência 5.

²⁴⁷ “Diz ‘Orgramurbanização: Burn baby Born e a melhor proposta é não ter nenhuma (case) : as extensões e a frequência. Carregar a cama-envólucro e o pano verde negro ou layout off-off Brasil. As extensões e a frequência dos corpos num terreno com X la FexxxSTA. Estar para as estimulações coletivas: corporimaginário! (...) Dio 23 aonde vocês andaram? Fexta com Hélio Oiticica dançando the end. Burn baby Born” . Sic, *Jornal do Brasil*, AYALA, Walimir, “Fardo Factual” , Luis Otávio Pimentel , Rio de Janeiro, 01.09.1970

²⁴⁸ Sic, *Jornal do Brasil*, AYALA, Walimir, “Fardo Factual” , Fernando Antônio Barros, Rio de Janeiro, 01.09.1970.

jamais enxergarão nada. Sol brilhante, céu no mar, faixas de Exu, olhar, espanto em quanto eu canto, todo mundo diz : ‘Orgramurbana’.²⁴⁹

De acordo com Hélio Oiticica, a concepção deste evento não era exclusividade dele; todas as pessoas, ali presentes, seriam suas co-autoras - *Orgramurbana*²⁵⁰ contou também com a participação de Lygia Clark : latas de gasolina pegando fogo com a letra M indicando o nome de Mário, e Torquato Neto, que filmou o evento²⁵¹. Oiticica a comparava com *Woodstock* - as pessoas sentavam na grama, nos bancos, conversavam entre si, enfim, um evento descontraído, à luz do dia.

Oiticica, em *Orgramurbana*²⁵², interage também com o público de forma espontânea e esta interatividade não pode ser vista como “acabada : situação : limite—fardo factual—criação de situação ou colocar em pauta ; problema de criação e cultura não interessam : fazer e pronto—música é legal : filmar melhor que projetar :projetar-se—chinfrá ; lançar o fio ; Cobiçar um sarro.”²⁵³ O artista quer prorrogar esta experiência com as pessoas : não importa para ele o ‘ problema’ da cultura e da criação, o que interessa é o fazer, a interatividade, o fazer artístico. A interatividade desta exposição acontece de modo repentino e espontâneo, contando com a participação popular, resultando em novas proposições.

²⁴⁹ *Jornal do Brasil*, AYALA, Waldir, “Fardo Factual” , *Flammarion*, Rio de Janeiro, 01.09.1970.

²⁵⁰ “A Orgramurbana, de Flamarion e Luís Otávio Pimentel, que vem da semente de Hélio Oiticica, e, ao somar-se, engrandece a matriz, e mesmo perdendo-se é forte; ainda não resultando, é ação a partir do momento que nos move a esperar seu encadeamento.” *Jornal do Brasil*, AYALA, Waldir, “ Do Mar Ao Concreto Armado”, Rio de Janeiro, 21.08.1970.

²⁵¹ “Ao mesmo tempo cenário de um filme de Torquato Neto, cenário ambulante, imprevisto com a participação do público espectador”. *Do Mar Ao Concreto Armado*, Rio de Janeiro, 21.08.1970.

²⁵² “Uma nova festa: uma apresentação onde não se divida palavra, imagem e ato físico. Com Hélio Oiticica criando uma área-água, Nana percussionista, banda de atabaquistas, borracha, o Cospe-fogo, e quem quiser entrar na feira, que a feira é livre.” *Jornal do Brasil*, AYALA, Waldir, “ Do Mar Ao Concreto Armado”, Rio de Janeiro, 21.08.1970.

²⁵³ OITICICA, Hélio, *ORGRAMURBANA*, www.itaucultural.org.br, site consultado 08.09.2002.

Subterrânea Número 1 (Nova York, 1971)

Oiticica antecipa as premissas de *Subterrânea* já em 1969, ao dizer que esta obra iria se referir ao Brasil e aos países da América Latina que seriam subdesenvolvidos. Para Oiticica, *Tropicália* seria um brado do Brasil para o mundo ; já com *Subterrânea* dar-se-iria o oposto. Oiticica, ao criar *Tropicália*, queria mostrar o que eram a cultura e as raízes do Brasil, não somente para os brasileiros, como para o exterior. Com *Subterrânea*, o artista pretende chamar a atenção dos países do chamado Primeiro Mundo para os países latino-americanos subdesenvolvidos.

Segundo Guy Brett, em seu comentário sobre *Subterrânea*, “*Hélio planejou grandes Penetráveis em escala arquitetônica, labirintos complexos onde as pessoas passariam através de uma sucessão de espaços interligados, alguns solitários (...) alguns comunitários, e com muitas experiências intermediárias, de perceber os outros e observá-los e juntar-se a eles*”.²⁵⁴ Hélio Oiticica fez esta maquete para o Central Park, em Nova York, mas sua construção nunca foi possível ; de qualquer forma, para Oiticica, a construção de suas maquetes ficaria melhor em um clima tropical.

A maquete é composta de quatro *Penetráveis*, PN 10, PN 11, PN 12 e PN 13; dois destes estão ligados ao centro C, os outros dois são independentes. O PN 12 e o PN 13 criam diferentes possibilidades de performances pelo vasto espaço deixado dentro da obra ; tais como o encontro das pessoas e a sua própria interatividade e criação. O participante é visto por Oiticica como o propositor de novas sugestões, criando “*diferentes possibilidades de performance*”²⁵⁵. Nas palavras de Oiticica, nos *Penetráveis* acontece “*uma sorte de*

²⁵⁴ Catálogo Galerie Jeu Du Paume, Hélio Oiticica, Paris, 1992, pág. 231.

²⁵⁵ *Ibidem*

dissecção do conceito''²⁵⁶. Noutras palavras, em cada um destes *Penetráveis* existe a possibilidade de *performances* coletivas : as pessoas que estivessem no *PN 13* acabariam encontrando as que estivessem voltando do *PN 12*, por exemplo.

De acordo com Oiticica, depois que os participantes entrassem no *PN 10* e atravessassem o corredor, neste primeiro *tour* eles encontrariam um jardim com uma vegetação esparsa - uma referência ao jardim da *Tropicália*. O participante também iria ouvir música enquanto caminhasse pelo jardim. Em *PN 12* existe uma escada que leva para um andar superior - os participantes teriam que descê-la para entrarem no *PN 13*. Os *Penetráveis*, assim, se constituem num verdadeiro labirinto, num jogo de esconde-esconde no qual há várias entradas e saídas, diversas possibilidades de caminhos e encontros acontecem a partir do livre arbítrio do participante.

A primeira idéia, segundo Oiticica, era a de se fazer “*uma sorte de comentários críticos aos meios literários possíveis, sobre os problemas de alienação para reportar ao contexto brasileiro*”.²⁵⁷ Oiticica pretendia, através de suas *performances*, tecer críticas aos problemas brasileiros; neste caso, não importava a ordem de cada grupo performático, já que não se tratava de teatro profissional e sim de algo meta-performático: as pessoas se encontrariam por meio da escada do *PN 12* para o *PN 13* e nela haveria bastante espaço para que elas pudessem criar suas próprias experiências.

No centro desta maquete encontra-se a zona C, em forma de quadrado. Os participantes, ao atravessarem o *PN 12* - à esquerda da maquete - encontrar-se-ão nesta zona, podendo-se, assim, realizar *performances* coletivas. Para chegar ao *PN 13*, as pessoas precisam atravessar as passagens possíveis e as cabines dispostas dentro do labirinto.

²⁵⁶ *Ibidem*

²⁵⁷ Catálogo *Jeu Du Paume*, Hélio Oiticica, Paris, 1992, pág.143.

O desenho desta maquete é geométrico. Destacam-se as linhas retas, com exceção da direita, na parte inferior, denominada por Oiticica como PN 12, na qual existe a figura de um círculo. As escadas do desenho são definidas por pequenas linhas verticais entre as linhas horizontais que definem o espaço ocupado pelos *Penetráveis*. Por exemplo : entre o *Penetrável* PN 12 e o PN10 encontra-se um pequeno espaço no qual Oiticica faz traços sugerindo uma escada. O desenho da maquete é repleto de setas indicando os caminhos a serem percorridos pelo público. No PN 11, Oiticica preenche o espaço de sua estrutura horizontal - em formato de cruz - utilizando várias cruces paralelas.

Na parte superior, à esquerda, as linhas retas na diagonal criam vários losangos e deixam o espaço livre que o público deveria percorrer. Ele denomina este desenho de losangos como 'áreas de *performance*' - estas últimas lembram as linhas horizontais e verticais de Mondrian, formando cruces dentro da pintura.

Este desenho também remete à pesquisa de Oiticica no *Grupo Frente* e os seus *Metaesquemas*. Por exemplo, o desenho *Guache s. Cartão* de 1955;²⁵⁸ o artista insere linhas retas e nota-se a presença de dois círculos nas cores expressivas. Os dois círculos estão dispostos em diagonal, fazendo-se uma sequência imaginária destes. Diversas setas que percorrem o desenho fazem uma alusão ao *Metaesquema Seco 27*, que apresenta losangos em movimento dentro da obra.

A maquete é construída em formas de losangos, triângulos quadrados e círculos ; existem cinco escadas, ao todo, para os pisos superior e inferior. Há somente um jardim em PN 10. Oiticica coloca em PN 12, PN 13 e PN 11 quadrados com tecidos translúcidos - tal como no *Penetrável Invenção da Luz* - para que o jogo da luz faça parte da obra; isto culminará na maquete *Invenção da Cor* de 1977.

haveria diversos encontros nos espaços feitos por Oiticica, uma espécie de agrupamento de *performances*, nas quais o participante faria a sua própria encenação: enquanto uns estivessem entrando e outros saindo - subindo as escadas dos *Penetráveis* - haveria outros que estariam vendo todos estes acontecimentos (tal como com os *Parangolés*, pois enquanto uma pessoa estivesse dançando, a outra estaria vestindo o *Parangolé*).

No *PN 13* há a presença de portas com cortinas transparentes para que as pessoas possam entrar e a luz iluminar a obra. No *PN 13*, ao redor de seu círculo, existem telas que deixam a luz penetrar, fazendo um jogo de luz e sombra. Noutros termos, a luz quadricular se projeta sobre o chão redondo, ao mesmo tempo em que as luzes das paredes translúcidas podem ser vistas. O participante que estiver na parte superior da obra poderá perceber todo este jogo de luz, de sombra e de escuro proposto na obra. Toda a maquete é perpassada pela penetração da luz.

No *PN 12* há uma entrada, escondida, que se encontra embaixo da escada. Trata-se de um jogo de esconde-esconde tal como nos *Bólides*. Esta estrutura labiríntica, formada por passagens, mais uma vez remete às favelas brasileiras.

A intenção desta obra consiste em as pessoas terem espaço para fazerem a sua performance, podendo falar o que quiserem, enquanto outras assistiriam ao ato. A reunião das pessoas do *PN 12* no *PN 13* formaria um círculo performático. Oiticica “deixa explícito que os penetráveis de *Subterrânea* podem ser construídos em vários lugares simultaneamente. Essa vontade de inserção em espaços urbanos, já dotados de sua própria

²⁵⁸ 38 x 38 cm

²⁵⁹ O original não existe mais.

circulação pública, contém um paradoxo interessante”.²⁶⁰ Oiticica faz arte para espaços urbanos, levando em conta a urbanização das cidades.

O formato geométrico e a predominância destas formas na horizontal e vertical fazem uma alusão ao movimento *Cercle et Carré* de 1929. Este movimento era uma junção da arte abstrata e construtivista ; buscava negar o uso das formas figurativas por meio das fórmulas geométricas do círculo e do quadrado. Dois personagens de destaque deste grupo são o belga Michel Seuphor e o uruguaio Joaquim Torres Garcia. O grupo imprimia uma revista – que contou com somente três edições - na qual também circulavam os manifestos de Mondrian. Quando Joaquim Torres Garcia retorna para Montevidéu, inaugura uma associação de arte construtiva e lança a revista *Círculo e Quadrado*. Foram produzidas apenas sete edições de 1936 a 1938. Oiticica pode ter entrado em contato com as idéias deste grupo, por meio de Mário Pedrosa, ou de seu próprio pai.

Filtro (1972)

Neste projeto, Oiticica propõe o uso de aparelhos eletrônicos como a TV, o rádio e o liquidificador. O artista quer, aqui, fazer um jogo de som com os diversos aparelhos ligados ao mesmo tempo. Noutras palavras, o projeto *Filtro*, feito para Carlos Vergara, pretendia ilustrar a ‘paródia do multi-media : o que era deglutição de imagens (inclusive o conceito de sensorial) em Tropicália (...) aqui jogo-joke labirinto-ruído-som gravador transistor buzzer liquidificador TV: é a desmitificação das estruturas de

²⁶⁰ *Lista Cansada*, JOSEPH, Manuel, “Compra Chica”, n° 8, 25° Bienal, 24, 25 e 26 de maio de 2002.

significados.”²⁶¹ Oiticica, com este projeto, propõe uma crítica às artes plásticas brasileiras já que, segundo ele, as “cabecinhas brasileiras” viveriam no atraso - para Oiticica, sua obra se desvanece no óbvio; este *Filtro* serviria para filtrá-lo.²⁶²

Oiticica propõe que sejam feitas divisões em papelão com dois metros e meio de altura e que os gravadores sejam colocados a dois metros do solo. O participante, ao entrar no *Penetrável*, escutaria Haroldo de Campos recitando *Galáxias*; Gertrude Stein recitando *The Making Of Americans* e rádios tocando música de uma estação local.

A proposta de se escutar, simultaneamente, várias rádios permite um paralelo com Edward Kienholz e sua série de obras realizadas nos anos 70, *Volksempfänger*, *Der Küchentisch*, *Das Aquarium*, *Die Wand-irone*, *Der Waschbretter*, *Die Bank*, *Die Seiter*. Kienholz realizou várias obras utilizando uma série de rádios; o participante escutaria, simultaneamente, diferentes sons ou de rádios locais ou de músicas gravadas. No projeto *Filtro*, Oiticica constrói um ambiente cinematográfico, ao utilizar cortinas, balcão, plásticos e papelão; Kienholz, por sua vez, não se preocupa em criar tal ambiente para as suas séries.

Faz parte do cenário do projeto de Oiticica “cortinas de plástico descendo desde a altura das paredes e abertas em 2, (...) para dar passagem às pessoas”.²⁶³ Estas cortinas seriam das mais variadas cores como o azul, o amarelo, o verde e o laranja. Para as janelas, Oiticica reservou plásticos transparentes da mesma cor.

²⁶¹ OITICICA, Hélio, *Filtro*, New York 14 junho 1972, www.itaucultural.org.br, site consultado no dia 14.12.2002.

²⁶² *Idem*.

²⁶³ OITICICA, Hélio, *Filtro*, New York 14 junho 1972, www.itaucultural.org.br, site consultado dia 14.12.2002.

O artista queria que o interior permanecesse escuro; para tal efeito, ele usaria cortina preta. Faria parte deste projeto *Penetráveis* com telas de náilon, para as pessoas entrarem e poderem observar por meio de telas translúcidas.

Na parte reservada para a TV, o artista deixaria uma iluminação artificial com luz rosa. Na instalação, o participante escutaria um zumbido ao fundo com “*um aparato elétrico para fazer ruído de zumbir*”²⁶⁴. Neste filtro, percebe-se a pesquisa de Oiticica com artes ambientais em *Tropicália* e com o uso do aparelho de TV. Nesta obra, o aparelho de televisão era “*pequeno ligado em canal local*”.²⁶⁵

Esta instalação não é uma deglutição do participante e sim um jogo com os aparelhos eletrônicos. Ao mesmo tempo em que os aparelhos estivessem ligados, as pessoas poderiam fazer sucos de fruta no balcão e se divertirem à vontade.

Todos os lugares nos quais os aparelhos, luzes, papelão, gravador, luz rosa, azul e etc, deveriam estar, neste *Filtro*, foram cuidadosamente demarcados por Oiticica.

Este *Filtro* ganha um novo caráter na obra de Oiticica: além de o participante entrar em embriagues ao escutar diversos ruídos, ele pode fazer os seus sucos. Neste projeto, há um tom jocoso do contexto tropical inserido pelas frutas nacionais. Como mesmo disse Oiticica, tratar-se-ia de uma paródia. Ou seja, o participante poderia ficar nervoso ao som dos ruídos e zumbidos ou poderia se soltar em um festim não-alcoólico.

²⁶⁴ *Ibidem.*

²⁶⁵ *Ibidem.*

Oiticica em Nova York²⁶⁶

Capas

Hélio Oiticica criou e definiu os seus *Parangolés* em 1964, como já foi dito anteriormente. Segundo Oiticica, “o q restou do PARANGOLÈ primeiro foram as situações circunstanciais não-mito encontros-events de experimentalidade aberta sem aspirações a mito ou ritualidade do momento amomento amamentar o momento: não elevá-lo a categorias de mito ou de preciosidade estética”.²⁶⁷

O artista comenta a sua criação: “1964, *Parangolé*- primeiro=A obra requer aí participação corporal direta: além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance em última análise”.²⁶⁸ Segundo o artista, o corpo não era o suporte da obra: tratava-se da in-corporação da obra no corpo e do corpo na obra.

Depois em Nova York, Oiticica continua seus estudos sobre os Parangolés. Nas palavras de Oiticica, as “CAPAS” feitas agora são “vestimentas-concreções cujo vazio da ‘pequena totalidade’ é feito pro vestir q é o objeto sensorial mas não se reduz a isso: a contradição não-condicionado/ ‘naturalismo do fazer’ de antes não aparece: unidades exploráveis sem previsão pensada mais abertas sem preocupação com ‘significações corporais’, ‘não-condicionamentos sensoriais’”.²⁶⁹

²⁶⁶ “Como se está *dentro*, não se põe simultaneamente estar *fora* e assim é que Oiticica está permanentemente aqui mesmo estando em Nova York ou em Londres”. AMARAL, Aracy, *Arte e meio artístico: entre a feijoadada e o x-burguer*, Hélio Oiticica, Pág 188, Ed. Nobel, SP, 1982.

²⁶⁷ (Org.) Galerie Jeu du Paume, *Hélio Oiticica*, , Paris, 1992, pág 167

²⁶⁸ (Org.) Galerie Jeu du Paume, *Hélio Oiticica*, , Paris, 1992, pág 166.

²⁶⁹ (Org.) Galerie nationale Jeu de Paume, *Hélio Oiticica*, Paris, 1992, Pág. 165.

Sendo assim, “não interessa na dança o seu estado naturalista de ‘manifestação humana’ (...) mas a liberação inventiva das capacidades de play”.²⁷⁰ Tudo isto leva Oiticica em direção do conceito de *performance*. O espectador, por sua vez, entrará num dilema: participar do espetáculo ou ser consumido por ele ao contemplá-lo. Para Oiticica, “perform não deve mais ser preform, mas ação simultânea”.²⁷¹ Em seu texto *subterranean TROPICÁLIA PROJECTS* Oiticica diz que “quer criar diferentes possibilidades de performance”.²⁷² Oiticica, em seus *Parangolés*, trabalhava com a participação total do espectador. O que era mais importante para ele era o “vestir-assistir”, era o participador-espectador-participador.

Oiticica escreve para Lygia Clark e comenta as *Capas*²⁷³- estas são sobrepostas ao corpo nu, evidenciando uma ambivalência entre o *nu* e o *vestido*. Romero era quem, então, vestia uma das capas de Oiticica (*Capa 25*, Nova York, 1972):

“Com ROMERO-FOTOS descobri algo: a Capa Parangolé revela a ambivalência e depois a multivalência entre o nu e o vestido: CAPA E CORPO são um, mas o adorno da cabeça elimina o conceito de nudez mesmo que a pessoa esteja nua, porque o adorno da cabeça revela a INDIVIDUALIDADE: A CABEÇA É UM e o corpo, UM ENTRE OUTROS. A DESCOBERTA DO corpo TRIBALIZA AO MESMO TEMPO EM QUE PERMITE O RECONHECIMENTO: A CABEÇA NÃO, ELA É um, no seu caso da COLETIVA isso se torna mais profundo e engravidado”.²⁷⁴

²⁷⁰ *Ibidem*, Pág. 166.

²⁷¹ *ibidem*, Pág. 166.

²⁷² *ibidem*, Pág. 143.

²⁷³ “a feitura/concepção dessa capa remonta à retomada de experiências 67/68.

²⁷⁴ ²⁷⁴ (Org.) *Cartas Hélio Oiticica e Lygia Clark*, Pág. 232..

Oiticica refere-se à obra de Lygia Clark *Cabeça Coletiva*²⁷⁵, na qual ela depositava objetos e depois seus alunos traziam outros deles; este ato era feito por diversas pessoas e derivava das experiências de Clark na *Sourbonne*.

Ninhos em Nova York

O *Ninho*²⁷⁶ era uma instalação patrocinada pela *Fundação Guggenheim*, a qual tinha concedido uma bolsa de estudos para Hélio Oiticica em Nova York. Oiticica deixava estes *Ninhos* dentro do seu apartamento.

O *Ninho* é uma construção de madeira de três andares com escadas, vários colchões e repartições de lona. Os *Ninhos* incorporam a idéia dos *Penetráveis*, da pessoa, ou melhor, o personagem participante entrar dentro da obra e provar de multivivências. Décio Pignatari relata suas impressões de sua visita ao apartamento de Oiticica, em Nova York, nesta época: “em sua casa, em torno de um beliche, montou um penetrável ambiente de ninho parangolé—uma teia-labirinto bricolada de todas as colagens, acrescida de toda uma parafernália informacional ao alcance da mão: do lápis ao arquivo, do aparelho de som à televisão, um sempre ligado, outra sempre sem som; frases-lema pelo teto. E ele lá em cima, deus e pássaro. Livros. Leituras. Risos. Sonhava um grande vôo.”²⁷⁷

²⁷⁵ “A *Cabeça Coletiva*: Uma grande cabeça construída é colocada num jovem que se assenta no meio do grupo; o grupo vai abrindo várias fendas e tirando de dentro desde bichinhos, plantas, terra, pedrinhas” *Cartas Hélio Oiticica e Lygia Clark*, “Lygia Clark” 21.9.1968, FUNARTE, Pág. 223.

²⁷⁶ O artista já tinha feito sua obra *Ninhos* em 1969 na Inglaterra.

²⁷⁷ *Jornal da Tarde*. PIGNATARI, Décio, “Hélio Oiticica e a arte do agora” *Ninho Parangolé*, São Paulo, 02.04.1980.

Nos *Ninhos*, Oiticica recebia as pessoas: era onde elas dormiam, se comunicavam e criavam “o seu próprio lazer”²⁷⁸. O avô de Oiticica queria fazer uma “casa-teatro”, na qual as pessoas viveriam e interpretariam seus papéis. O *Ninho* de Oiticica é o próprio palco, onde as pessoas se soltam, se expressam, dormindo praticamente “coladas” em colchões macios, uma espécie de acampamento em Nova York.

Nas palavras de Favaretto: “as idéias de um lugar-fazer no qual se vive e do projeto-comunidade propõem a superação do modelo convencional de habitação: a casa de espaço quebrado, visual-linear. A criação de um espaço-ambiente aberto, para ‘intensificações do viver sem intermediações ritualísticas’, como no barraco e na favela”²⁷⁹. Ou seja, Oiticica levou consigo um pouco da estrutura das favelas do Rio de Janeiro, que sempre o impressionaram muito, que passavam do quarto para a cozinha sem nenhuma divisória. Assim também eram os *Ninhos* - para passar de um lado ao outro, o participante precisava andar abaixado; para subir para o próximo andar, ele tinha que ir por uma escada. No último andar se encontrava um panorama dos arredores, totalmente aberto, como as casas no topo do morro. É uma interação do corpo com a obra e da obra com o corpo, como no caso do *Parangolé*.

Favaretto continua sua análise: “Oiticica distingue essa concepção de moradia da ‘casa-obra’ de Mondrian e da ‘construção aberta’ de Schwitters. A escolha desses projetos, dentro os muitos que a modernidade produziu, não é casual: num, ele ressalta a estrutura-ortogonal e a idéia de ‘totalidade-obra’ como matriz para a assimilação ambiental; no outro, o procedimento da *bricolage* e a idéia de crescimento indefinido. Entretanto,

²⁷⁸ JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Seja Herói, Hélio Oiticica*, Ed. UFPR, Curitiba, 1992, pág. 114.

²⁷⁹ FAVARETTO, Celso, *A Invenção de Hélio Oiticica*, Edusp São Paulo, 1992, pág. 195.

rejeita o que em ambos ele considera, adequada às concepções de ‘realização estética da vida’.”²⁸⁰

Maria Justino, por sua vez, também relaciona a obra de Oiticica com as maquetes de Mondrian e a *Merzbau* de Schwitters: “Mondrian e Schwitters, com seu Merzbau, propunham a casa-obra como a realização estética da vida ou seja, a aplicação de uma determinada estrutura, que seria a mais universal possível (...) ou que fosse o bricolar coisas achadas”.

Os *Ninhos* de Oiticica também lembram a obra *A Casa é o Corpo*, de Lygia Clark – ambas apresentam o sentido de casa e uma conotação sexual também. Em *A Casa é o Corpo*, o participante entra dentro da obra afastando os náilons com as mãos, percorre um pequeno corredor com balões, depois entra num enorme balão branco uterino e sai. Nos *Ninhos*, as pessoas “convivem” de diversas maneiras, inclusive, no sentido sexual. Na obra de Lygia Clark, o participante passa pela idéia da fecundação e nos *Ninhos* pelo ato da concepção.

De acordo com Neville de Almeida, os *Ninhos* de Oiticica sempre tinham uma TV ligada, outra desligada, um rádio ligado²⁸¹ e as pessoas “cafungavam”²⁸² o pó na capa do disco de Frank Zappa: *Weasels Ripped My Flesh*. Segundo Oiticica, desta idéia do “cafungar” o pó, surgiu *Cosmococa*, sobre a qual discorrerei a seguir.

²⁸⁰ FAVARETTO, Celso, *A Invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, São Paulo, 1992, pág. 195-196.

²⁸¹ “Ele tinha criado uns ninhos para uma exposição e acabou ocupando a extensão do apartamento inteiro com esses ninhos. Um deles era a cama, uma cabine de comando, com TV, rádio, telefone, tocafitas, tocadiscos, máquina de escrever, tudo ligado ao mesmo tempo. Foi onde agente inventou as *Cosmococas*”. CARVALHO, Bernardo, “Galeria monta instalação inédita de Oiticica” *Folha de São Paulo*, 10/05/1994.

*Cosmococa*²⁸³

Quase-Cinema

Oiticica, em suas obras, sempre mantinha a idéia do experimental: o participante estava experimentando novas vivências sensoriais, e a “in-corporação” da obra proposta. *Cosmococa* CC5 surgiu como uma proposta de se inventar o novo do novo. Tratava-se de uma obra que não era cinema – e que, por isso, foi intitulada como *Quase Cinema* - e sim a projeção de slides simultâneos, enquanto o participante escutava o disco *War Heroes* de Jimmy Hendrix.

Oiticica era contra o *cinéma vérité* e a favor de um uso mais criativo da linguagem cinematográfica. O cinema não poderia ser visto como “belas artes”, nem como “forma de arte”, “mas como uma linguagem tão concreta quanto a sua forma concretizada”.²⁸⁴ Os *slides* não eram fotografia e nem cinema, mas uma nova linguagem fílmica.

Com *Cosmococa*, Oiticica faz uma nova experiência: em uma sala, projeta vários slides ao mesmo tempo, nas paredes e no teto, o participante escuta música e absorve as imagens projetadas: “Cada slide segue para o próximo na ordem numérica indicada na parte externa (...) (os slides) não de variar na duração projetada e juntar-se à música q tem fita-track sempre maior que meia hora”.²⁸⁵ Em uma entrevista, Wesley Duke

²⁸² “COSMOCOCA (...) nasceu de blague de cafungar pó na capa do disco” (Org.) Galerie Jeu du Paume, *Hélio Oiticica*, Paris, 1992, Pág. 180.

²⁸³ Nove programas in progress feitos por Oiticica.

²⁸⁴ OITICICA, Hélio, *Quase Cinema HÉLIO OITICICA filmes de, com e sobre*, 2/07/1973, Nova York.

²⁸⁵ (Org.) *Hélio Oiticica, Centro de artes HO*, Pág. 174.

Lee²⁸⁶ afirma que colocava vários tipos de sons dentro de sua obra e que por isso, depois de algum tempo, o participante caía num “estágio de transição”.

Na obra *CC3 Marilyn* o participante é envolvido pela imagem de Marilyn Monroe, símbolo de sedução, mito norte-americano. Oiticica, diferentemente de Andy Warhol,²⁸⁷ não mitifica Marilyn Monroe, buscando, com a projeção de sua imagem, dessacralizá-la.

Num texto sobre *Cosmococa*, Oiticica afirma: “quero criar uma linguagem, não importa por que meios ou como: se planejo cinema-experiência e uma idéia para ‘peça’ experiência-participação, tudo é a continuação das experiências plásticas; agora, as transformações que se davam mais formalmente num nível plástico, mais linearmente (...) estão se processando num nível a meu ver maior e mais fundamental: sinto uma liberdade interior fantástica”.²⁸⁸

A *Cosmococa CC3* se constitui de várias reproduções da foto de Marilyn Monroe refletidas através de slides – quatro imagens na parede e uma no teto. A obra original, feita em Nova York, consistia de um livro cuja capa era uma foto da atriz. A *CC5*, por sua vez, é o slide da capa de um disco de Jimmy Hendrix e a *CC1* um slide da foto de Buñuel na primeira página da revista *New York Times*. A série *Cosmococas* realizada com a seqüência de nove blocos.

²⁸⁶ “Então, são cinco trabalhos: o Trapézio, que trata do homem frente à mulher. Os dois saindo para se encontrar. O que vem atrás do homem e o que vem atrás da mulher, e como é que vai se dar esse encontro. Há o aspecto um pouco de sala cirúrgica, porque só uma ‘operação’ para fazer esse relacionamento funcionar. Como som usei o ruído branco que é uma emissão de várias frequências ao mesmo tempo. Após algum tempo, a pessoa submetida a ele começa, em sua mente, a separar os vários sons e nesse processo desliga-se da realidade imediata e entra num ‘barato’. É uma técnica usada em odontologia, como anestésico. Eu ampliei o seu uso porque, me parece que, para o cara realmente encarar o problema de frente, tem que estar anestesiado, senão não entra. Wesley Duke Lee, Texto de Cacilda Teixeira da Costa, RJ, FUNART, 1980, Pág. 36.

²⁸⁷ “pop é para mim hoje o que de mais velho existe”.²⁸⁷

²⁸⁸ FAVARETTO, Celso, *A invenção de Hélio Oiticica*. Edusp, SP, 1992, Pág. 221.

A *Marilyn CC3* consistia de cinco slides projetados numa sala com areia, forrada de plástico e repleta de balões. Na *CC5-Hendrix War*, há 40 redes para o participante se acomodar à vontade, enquanto absorve a música, deitado, durante o período de 13 minutos da projeção. Os slides deveriam sempre seguir a sequência imaginada por Oiticica. A *CC1*, inspirada na imagem de Buñuel, era feita com travesseiros, colchões e lixas de unha. O participante assistia à projeção do slide - imagens do diretor espanhol – podendo, ao mesmo tempo, lixar as unhas e descansar na rede.

Andy Warhol²⁸⁹ em sua *Pop Art*, reproduzia, através da serigrafia, sequências de retratos de personalidades da mídia (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elisabeth Taylor, etc) e de objetos de consumo (latas de sopa *Campbell*, garrafas de *Coca-Cola*, notas de dólares). Oiticica, na série *Cosmococas*, buscava transformar a matéria-prima (cocaína) numa espécie de maquiagem para as personalidades retratadas e que iriam compor seus slides – estes eram responsáveis pela reprodução das fotografias que diferia, assim, da serigrafia utilizada por Warhol.

O artista passou cocaína na foto de Marilyn Monroe em volta de sua boca e dos seus olhos. A cocaína, neste caso, valeu-lhe como matéria-prima para a sua obra. Nesta, o participante se enche de cor e de luz, de imagens, de uma nova linguagem²⁹⁰. Isto é, “A COCA q se camufla plagiando o desenho-base não faz crítica do conceito mas brinca com o fato de q essa oportunidade de brincar haja surgido as considerações carreirísticas e submissão a valores de pequena burguesia e petty discussions ”.²⁹¹

²⁸⁹ “Gostei muito do ‘Empire State Building’ do Andy Warhol (...) Tenho planos para meu filme, e talvez filme aqui muitas das sequências-episódios antes de ir (...) Nada de montagens, dublagens e toda essa merda de cinema acadêmico”. Cartas de Hélio Oiticica para Lygia Clark, pág. 163.

²⁹⁰ Nas palavras de Favaretto: “O textual está na mesma linha das experiências com cinema experimental, fotografia e som; não descreve, narra ou conceitua: não prescreve, concretiza idéias”. FAVARETTO, Celso, *A invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, SP, 1992, Pág. 221.

²⁹¹ (Org.) Galerie Jeu du Paume, *Hélio Oiticica*, Pág. 210, Paris, 1992, pág.178.

Não se trata de uma colagem na superfície da obra. Oiticica superpõe o pó²⁹² em cima da capa, é um relevo, uma maquiagem passageira: “a MAQUILAGEM se esconde na própria disposição que assume como se fora parte do desenho: faz-nos pensar com sarcasmo DUCHAMPIANO” .²⁹³

O *Cosmococa* também pode ser visto como um novo instrumento de imagens que difere da TV²⁹⁴ mas que também absorve o espectador. Oiticica, por exemplo, tinha participado como jurado do programa do Chacrinha e descreve a sua experiência com a TV: “Fui ao programa do Chacrinha, servir de júri (...) a experiência foi genial. Chacrinha é realmente incrível, e, pela primeira vez, senti que o ‘público’, na platéia, é tão ator-participante quanto os que estão no palco”.²⁹⁵ Lygia Clark, em uma de suas cartas para Oiticica, escreve falando da televisão francesa: “falta um Chacrinha, uma Dercy e um casamento na TV”.²⁹⁶

Nas palavras de Oiticica “COSMOCOCA seria um novo projeto de filme de NEVILLE D’ ALMEIDA: ele criou o nome e, mais que um projeto de filme, passou a ser - *programa in progress*”.²⁹⁷ Oiticica não se contenta com a linguagem cinematográfica e sua obra *Cosmococa* vem de seu afã de inventar e de sua ligação com Neville de Almeida.

* * *

²⁹² Para o artista “A PRESENÇA DA COCAÍNA como elemento-pop nas primeiras CC não significa que essa presença seja obrigatória ou q justifique a idéia- INVENÇÃO de COSMOCOCA-programa in progress: essa PRESENÇA é mais um blague geral... why not?: que se usam tintas fedorentas e tudo que é merda nas ‘obras de arte (plásticas)’ porque não a PRIMA tão branca-brilho (...)”.(Org.) Galerie Jeu du Paume, *Hélio Oiticica*, Paris, 1992, pág. 166. (Org.) Galerie Jeu du Paume, *Hélio Oiticica*, Pág. 210, Paris, 1992.

²⁹³ Org, Galeria Jeu *Hélio Oiticica*, Centro de artes HO, Pág.. 177.

²⁹⁴ “inquietar com a relação espectador-espetáculo (mantida pelo cinema desintegrada pela TV)”²⁹⁴

²⁹⁵ Org, *Cartas Hélio Oiticica e Lygia Clark*, “Lygia Clark” 21.9.1968, FUNARTE, Pág. 76.

²⁹⁶ Org, *Cartas Hélio Oiticica e Lygia Clark*, “Lygia Clark” 21.9.1968, FUNARTE, Pág. 38.

²⁹⁷ Org, *Hélio Oiticica*, Centro de artes HO, Pág. 174.

Depois de viver oito anos em Nova York, Oiticica regressa para o Rio de Janeiro, lugar onde iria realizar as suas “obras tropicais”, incompatíveis, segundo ele, com o inverno norte-americano.

Oiticica de volta ao Brasil

Topological Ready Made Landscape nº 3 Homenagem a Boccioni.

O Topological Ready Made Landscape nº 3 Homenagem a Boccioni é uma homenagem a dois artistas: Boccioni e Duchamp.

A obra homenageada de Boccioni é *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço*. O que tocou Oiticica, nesta obra, foi o movimento dinâmico da garrafa. A garrafa tende a um movimento feito por uma concepção da linha-força de contorno. À medida em que gira ao redor da garrafa, o espectador tem a perceptibilidade da abertura da garrafa de um determinado ângulo.

Em sua *Homenagem a Boccioni*, Oiticica emprega os conceitos de *anti-arte* de Duchamp, colocando uma garrafa de plástico industrial -contendo um líquido violeta - com uma tela ao seu redor. Aqui, a luz ultrapassa a tela, sem a necessidade do espectador girar ao redor como na obra.²⁹⁸ Boccioni trabalha com o movimento e o dinamismo em suas formas artísticas.

²⁹⁸ “Trata-se de articular uma estrutura precária aos efeitos momentâneos da luz solar, de modo que se obtenha ‘a paisagem que se quer’, FAVARETTO, Celso, *A invenção de Hélio Oiticica*, EDUSP, Pág 226.

Oiticica faz uma apropriação da obra de Boccioni utilizando objetos industriais e o conceito de *ready-made* tal como Duchamp, que transformou a sua *Gioconda* em um *ready-made*, ao pintá-la com bigodes.

Tratarei, mais a frente, da obra *Rijanviera*, com a finalidade de apontar, nesta pesquisa, que os *Penetráveis Tropicália*, *Ninhos*, *Cosmococas* e o próprio *Rijanviera*, foram um *programa in progress* para o estudo artístico. Oiticica, ao voltar para o Rio de Janeiro, foi julgado como *filho pródigo*, embora ele afirmasse que não havia mudado em nada a sua obra e a sua personalidade. As pesquisas do artista continuarão até a sua morte prematura; de acordo com Oiticica, ele sempre produziria o “ovo do novo”.

Rijanviera

Deter-me-ei nesta parte, na carta de Oiticica para Roberto Pontual, na qual trata de sua obra *Rinjanviera*.

Quando Oiticica volta ao Brasil em 1978, relata sua idéia de construir espaços labirínticos. Um deles foi *Rijanviera*²⁹⁹: “Este trabalho faz parte de um sonho antigo: montar grandes espaços labirínticos em amplas áreas livres. Penso que terei oportunidade de construí-los, porque há mais sentido em fazê-lo aqui, num ambiente tropical do que no inverno de Nova York”.³⁰⁰ Segundo Favaretto, “embora ‘Rijanviera’ se assemelhe às

²⁹⁹ “Penetre no *Rijanviera* de Hélio Oiticica. Não é um retrato da cidade, nem mesmo uma tematização a partir da Cidade Maravilhosa. É muito mais uma reinvenção da cidade em um espaço limitado criticamente, a ser experimentada sensorialmente pelas pessoas, através das pedras, areia e água que têm uma profunda afinidade com o espírito e a passagem do Rio de Janeiro, tanto quanto os pedaços de suas ruas, casas, barracos—que sugerem e remetem cada um aos significados pessoais que cada um daqueles pedaços tem para um”. *O Globo*, Nelson Motta, “Centenas penetram na *Rijanviera* de Hélio”, Rio de Janeiro, 04.07. 79.

³⁰⁰ FAVARETTO, Celso (Org.), *Arte em Moderno*. “Nos rastros da Tropicália”, Pág. 36.

experiências da ‘Tropicália’ e do ‘Éden’, para Oiticica houve avanço, pois o uso de novos materiais, como o náilon, experimentados nos ‘Ninhos’ de New York, provocou efeitos de transparência a que Haroldo de Campos chamou ‘espaços atmosféricos’. O uso de materiais ‘que não estão impregnados de ranço artístico’ vem desde a pesquisa com os ‘Bólides’. Nos ‘Ninhos’, entretanto, Oiticica havia obtido efeitos surpreendentes, pela superposição de telas e fios de náilon pendentes do teto, formando teias em que as pessoas se enroscavam”.³⁰¹

Hélio Oiticica, na carta a Roberto Pontual,³⁰² escreve sobre *Rijanviera*³⁰³. Nesta carta, existem vários pontos nos quais se nota um Oiticica inventivo e crítico de seu próprio trabalho. Através desta carta, pode-se perceber também a relação de Oiticica com a vanguarda nacional e internacional. De acordo com Oiticica, *Rijanviera* “é uma continuação de um projeto iniciado nos anos 60, quando começou a perceber a desintegração da pintura e da escultura”.³⁰⁴

Oiticica inicia o seu texto falando da “Mériden Experiência”, da obra *Rijanviera*, dele próprio e da obra *Ovos de Vento* de Lygia Pape. Segundo o artista, estas obras não foram construídas para serem semelhantes a *happenings*³⁰⁵.

³⁰¹ FAVARETTO, Celso, *A Invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, SP, Pág. 219.

³⁰² Rio de Janeiro, 7/7/79.

³⁰³ Nas palavras de Favaretto “Oiticica construiu um labirinto mais especializado, numa experiência que denominou *Rijanviera* (julho, 1979, no Café dês Arts do Hotel Méridien do Rio). Pinçada do *Finnegans Wake*, *Rijanviera* designa o ambiente com que Oiticica resolveu repropor os *Penetráveis*, acrescentando a eles as experiências de New York. Como no Éden o participante é levado a um percurso psico-sensorial (sensações visuais tácteis etc.). Nele, Oiticica visou ‘trabalhar com a translucidez dos painéis’, em que as cores são apenas indiciadas, ‘como uma imagem fílmica’. No *Rijanviera*, numa cabine as pessoas entram na água corrente e atravessam uma cortina de fios de náilon, cujo contacto tantaliza-as, para cair em outro espaço. A cabine é um jardim interno, rodeado por outro”. FAVARETTO, Celso, *A Invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, SP, Pág. 218.

³⁰⁴ *Jornal do Brasil*, Hélio Oiticica *Farto De Pinturas e Desenhos*, Rio de Janeiro, 01.07.1979.

³⁰⁵ Happening criado em 1957 por Allan Kaprow. Os *Happenings* desenvolviam experiências de artes alternativas com teatros, performances, etc.

De acordo com Oiticica, “Esse problema de ser deflorado pelo espectador é o mais dramático: todos são, aliás, pois além da ação há a consciência-momento de cada ação, mesmo que esta consciência se modifique depois, ou incorpore novas vivências. Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento (...) também senti, como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou participador, o que é bom pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há, (...) uma estetização da participação”.³⁰⁶

Segundo o artista carioca, sua obra, mesmo exigindo a participação corporal do espectador quer, na verdade, é esta desabituação da obra proposta. Oiticica fornece como exemplo a obra de Lygia Pape - *Ovos de Vento* - que foram destruídos nesta exposição como uma explosão de catarses³⁰⁷. Conforme Oiticica, estas obras necessitam de um “exercício de desabituação apreensiva : não ritualísticas ou catárticas”.³⁰⁸

Oiticica condena o vandalismo com a obra de Pape. Para ele, a obra deve ser respeitada e conservada enquanto tal - isto quer dizer que o espectador tem que se “desabituair” da apreensão da obra dada pelo criador.

Ao criticar o vandalismo como “explosão catártica” dos visitantes, Oiticica também faz referência ao grupo *Fluxus* que, por meio de performances e *happenings*³⁰⁹, agiam politicamente, através de uma catarse coletiva, usando-as contra as instituições museológicas.

³⁰⁶ *Cartas Hélio Oiticica e Lygia Clark*. Hélio Oiticica, 8.11.1968, FUNARTE, RJ, Pág 69-70.

³⁰⁷ “Além de maneira enviesada de reinstalar a arte, tal prática leva freqüentemente ‘a complacência moral’, pois confunde liberdade de invenção com rituais em que se produzem ‘catarses psíquicas’”. FAVARETTO, Celso, *A invenção de Hélio Oiticica*, EDUSP, 1992, SP, Pág. 206.

³⁰⁸ Hélio Oiticica, *Cartas de Hélio Oiticica Para Roberto Pontual*, Rio de Janeiro, 7/7/79.

Oiticica, nesta carta de 1979, faz referência ao seu próprio texto de 1973 intitulado *Pape:Ovo*³¹⁰ no qual o artista descreve o ovo de Pape como abrigo. A obra de Pape constituía-se de um ovo cúbico no qual as pessoas podiam entrar – havia um lugar apenas para colocar a cabeça e, no chão, o corpo se mantinha em contato com a terra. Tal como em *Kleemania Devolvendo a Terra a Terra* e no *Bólido-Terra*, ambos de Oiticica, o espectador tocava a terra e entrava em contato com suas próprias sensações ao mexê-la e revirá-la.

Sobre os Ovos de Pape afirma Oiticica: “*entra-se ou melhor passa-se do espaço-ambiente de fora para o de dentro colocando-se o cubo encubando o espaço onde se está levanta-se cabe-se dentro do cubo cujo único lado aberto é o do chão*”.³¹¹ Nesta obra em forma de cubo, o participante penetra nela e, para sair, precisa romper um papel, simulando um nascimento; seria esta uma experiência sobre a vida, um nascer de novo, a “desabitação” da obra. Conforme Mário Pedrosa, “cubos e ovos delimitam suas áreas e criam estados de perspectivas, que se cortam para casar este e outro plano, vazios e plenos (...). Dos *Ovos de vento* se erguem muros que acabam evocando uma trincheira de guerrilheiros sandinistas em ação; dando o toque de contemporaneidade ao estado-estrutura, onde tudo volta a ser o que não era”.³¹²

Na mesma carta, o Oiticica continua: “*RIJANVIERA* é o desdobramento de um tipo de obra q iniciei em 1960 e q paulatinamente chega aos dias de hoje e há de continuar até q desemboque em outra coisa: obviamente os PENETRÁVEIS se incluem nessa ordem

³⁰⁹ “Nada da intelectualidade de ‘*Happenings*’ ou ‘events’—o ‘momento vital’ que esperava para ser ‘vivido’ na própria manifestação, não um momento preconcebido, mas como uma improvisação de jazz”, Carta a Lygia Pape, Londres e Paris, maio de 1969.

³¹⁰ Hélio Oiticica, *Pape Ovo*, *Lygia Pape*, “*Para Lygia Pape*”, Ed Cosac & Naif, 2000, São Paulo, Pág. 300-304.

³¹¹ OITICICA, Hélio, *Lygia Pape*, “*Para Lygia Pape*”, Ed Cosac & Naif, 2000, São Paulo, Pág 302.

³¹² PEDROSA, Mário, *Lygia Pape*, “*Para Lygia Pape*”, Ed Cosac & Naif, 2000, São Paulo, Pág 298

de exercícios experimentais e sendo pouco conhecidas (assim como toda a minha experiência o é)".³¹³

O *Rijanviera* é seu *Penetrável* 27 cujo formato não é o de um labirinto, pois existe uma entrada e duas saídas; o participante entrava dentro da obra e tinha as suas próprias sensações, no contato com areia, pedras, água, luz, assim como no *Penetrável Tropicália* no qual o participante tinha as sensações das cores, as poesias enterradas no jardim, o labirinto, no qual se encontrava ao fundo uma TV ligada. Em ambos os casos, tratava-se de experiências ambientais.

Oiticica estava trabalhando com o experimentalismo da arte, criando algo novo a partir da *Tropicália*, *Éden* e *Rijanviera*. Para Favaretto, "a experiência de caminhar, central na *Tropicália* e no *Éden*, vê-se modificada em *Rijanviera*. Lá, as passagens são abertas, passando-se de lugar a outro, de sensação a outra, em transmutação contínua de imagens e sensações. Aqui, as passagens são interferências no livre caminhar, pois as transparências suspendem o participante entre experiências possíveis, que o aninham. Como em Duchamp, a profundidade não é desvendada; as transparências produzem efeito de profundidade como vivência de sensações de desprendimento."³¹⁴

O nome da obra *Rijanviera* foi retirado de *Finnegans Wake* de James Joyce, como se pode perceber neste trecho: "riocorrente. (...) o desvio da praia à dobra da baía".³¹⁵ Em *Rijanviera*³¹⁶, o participante entra descalço em contato com a areia e depois com a água, numa espécie de labirinto, como se fosse o contato dele com a areia e a água do mar. Oiticica, ao denominar sua obra de *Rijanviera*, fez um conglomerado de palavras como

³¹³ FAVARETTO, Celso, *A invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, SP, Pág. 218.

³¹⁴ FAVARETTO, Celso, *A invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, SP, Pág. 221.

³¹⁵ JOYCE, James, *Finnegans Wake*, Trad. Haroldo de Campos, Pág. 35.

Joyce fazia em sua obra *Finnegans Wake*. Desmembrando a palavra *Rijanviera*, tem-se, então, “RIVERA IN JANUERO”.

Segundo Oiticica³¹⁷, *Rijanviera*³¹⁸ era a concepção que ele tinha do Rio de Janeiro, de como ele via o Rio depois de sua ausência de oito anos. Em *Rijanviera*³¹⁹ era como alguém que fosse à praia e entrasse em contato com a areia e a água do mar.³²⁰ A luz penetrava na obra através dos vidros translúcidos, havia um jardim. Era concebida toda uma idéia de mar.

Ready Constructible (1978-1979)

Para Oiticica, este *Ready Constructible* inova o uso do termo *ready-made* duchampiano. No *Ready Constructible*, Oiticica está preocupado com a pesquisa matemática ; ele dispõe, nesta obra, tijolos na horizontal e na vertical. Guy Brett, ao ver esta obra, pensou tratar-se apenas de alvenaria ; só compreendeu-a depois ao ler o texto de Oiticica que a acompanha.

³¹⁶ “(andar na água de pé nu: caminhar in-out pelo labirinto: ver de dentro para fora: etc.) painéis translúcidos, jardim prainha.

³¹⁷ Hélio Oiticica

³¹⁸ “Aqui, as passagens são interferências no livre caminhar, pois as transparências suspendem o participante entre experiências possíveis, que o aninham. Como em Duchamp, a profundidade não é desvendada; as transparências produzem efeito de profundidade não é desvendada; as transparências produzem efeito de profundidade como vivência de sensações de desprendimento.” FAVARETTO, Celso, *A invenção de Hélio Oiticica*, EDUSP, SP, 1992. Pág. 220.

³¹⁹ “Trata-se de um espaço criado no Café des Arts do Hotel Méridien, no Rio de Janeiro, lugar em que o artista realizou seu 27.º penetrável”. JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, seja Herói, Modernidade e Pós-Modernidade em Hélio Oiticica*, Ed. UFPR, Curitiba, 1998, Pág. 118.

³²⁰ Jorge Guinle Filho “Eu senti que eram como uma representação de você sair da praia, de pés molhados, atravessando a avenida, vendo os carros passar, para entrar depois no Méridien e apreciar uma exposição já ocorrida. Era a intromissão do tempo no seu trabalho. Uma fração de segundo materializada numa estrutura diáfana. Em vez do representar isso numa tela, ou num filme, peça ou o que quer que seja, você criou um

Nas palavras de Oiticica, o *Ready Constructible*: “é o exercício meu extremo entre o Ready e o inacabado: estrutura determinada sem começo meio-fim: impossibilidade e total declaração de que a existência de uma possível escultura possa ter sentido nos dias de hoje”.

Este ready é uma continuação da pesquisa para o espaço, iniciada com o *Metaesquema Sêco*, no qual o artista dispunha as formas de losangos sem começo, meio e fim, saltando-os para o espaço.

Os tijolos estão dispostos na horizontal e na vertical, tal como as linhas verticais mondrianescas. A obra ganha um caráter de terceira dimensão: as linhas se projetam exteriormente para o espaço e interiormente para dentro da obra.

Pode-se fazer uma intersecção em cada dois pontos projetados para o espaço, estendendo-se um terceiro ponto. Com os diversos encontros dos pontos, entre os tijolos, nas linhas horizontais e verticais, têm-se milhões de pontos no espaço. Tal caráter matemático da obra – de possuir diversas intersecções de pontos no espaço – faz com que ela aconteça numa “terceira dimensão”. A estrutura desta obra é infinita, pois sempre vai estar prolongando o encontro dos pontos no espaço.

O uso de tijolos geométricos e circulares trazem uma relação com o grupo *Círculo e Quadrado*.

Oiticica dá continuidade à sua pesquisa com os *Bólides*, seja através das frestas dos tijolos – através das quais o participante pode olhar ou ‘espiar’ – seja através da presença do tijolo amassado sobre um suporte de madeira dando, o pigmento, cor.

espaço que evitasse cair nessas categorias, englobando-as todas. Da maneira mais simples, sem nenhum lado anedótico.”³²⁰ FAVARETTO, Celso, *A invenção de Hélio Oiticica*. EDUSP, SP, 1992, Pág. 219.

Para Oiticica, esta obra é um “*exercício Brancusiano da coluna sem fim*”³²¹, pois ela pode ser infinitamente prorrogada por uma série de tijolos. Segundo Oiticica, embora com distância, pode-se fazer uma comparação com os *Móviles*, já que esta obra se encontra sobre o chão e no espaço em um mesmo tempo.³²² Esta obra de Oiticica não é uma escultura e sim uma prorrogação da estrutura da obra no espaço. Para o artista, esta obra funda o espaço.³²³

Oiticica, ao dispôr tijolos em séries matemáticas, reexplora suas idéias de estrutura, ou seja, “foi com *Ready Constructible* que Hélio re-explorou suas idéias sobre ‘estrutura com a mais desafiante e enigmática percepção do paradoxo filosófico’”³²⁴.

New Topological Ready-Made Landscape, N4, Homenagem a Lygia Clark
(Rio de Janeiro, 1978)

Hélio Oiticica criou esta obra a partir de uma referência a Lygia Clark. Este *Ready-Made* é formado por alumínio, areia do mar e um cartão de papelão pintado de vermelho em ambos os lados. O *Ready-Made* faz menção a Duchamp e apresenta o caráter inovador de dispôr um cartão o qual o participante pode movê-lo dentro da obra, colocando-o em qualquer lugar. Oiticica preserva o sentido duchampiano ao usar objetos do cotidiano - tal como uma assadeira de cozinha - e transformá-los em não-arte, isto é,

³²¹ Catálogo Galerie Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*, Paris, 1992, pág. 200

³²² Cf., *Ibidem*.

³²³ Cf., *Ibidem*.

³²⁴ *Ibidem*, pág. 236.

antiarte; ao mesmo tempo, instaura-se a noção da participação sensorial dentro do *ready-made*.

New Topological Ready-Made Landscape, N4, Homenagem a Lygia Clark, pode ser colocada ao ar livre : o sol irá incidir sobre a obra refletindo o alumínio e a areia branca, destacando o vermelho ardente do cartão.

Oiticica faz uma homenagem a Lygia Clark ao traçar uma relação com os seus *Bichos* os quais o participante movimentava, dando-lhes vida. No *ready-made* de Oiticica é o participante quem cria o seu movimento com o cartão e decide o modo de dispor a obra.

A obra de Oiticica também faz menção a Klee e sua “descoberta do novo ao alcance das mãos.”³²⁵ Oiticica faz sua homenagem a Klee ao soltar as cores para o espaço. Ele renova a proposta de Duchamp, instaurando movimentos através do participante e sua manipulação do cartão. Estes movimentos foram adquiridos com a experiência de Lygia Clark - Oiticica faz uma homenagem à sua amiga mineira.

³²⁵ Catálogo Galerie Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*, Paris, 1992, pág. 235.

Programa in Progress - Maquete para Penetrável, Invenção da Luz (1978-1980)

O artista, nesta obra, faz formas geométricas (cinco quadrados) sobre uma base. Ele “usa plástico fino (...)branco e telas de arame simplesmente como gradações de textura e transparência: peneirando ou velando o olhar com o prazer mais elementar e primordial em nossa relação visual com o mundo”.³²⁶ Os quadrados estão dispostos nas laterais da base e um deles se encontra no centro, na horizontal. Mas o participante pode dispô-los como bem quiser.

A intenção de Oiticica é a de que, nesta matéria, a luz possa incidir a partir de diversos pontos, ultrapassando o próprio pano branco que constitui o quadrado. De acordo com Guy Brett, os *Penetráveis* “como Rijnviera e Invenção da Luz usam plástico fino colorido ou branco e telas de arame simplesmente como gradações de textura e transparência: peneirando ou velando o olhar como o prazer mais elementar e primordial em nossa relação visual com o mundo”.³²⁷

Pode-se tomar como precedente a obra de Moholy Nagy *Modulador Luz Espaço*³²⁸ pois Nagy estuda as texturas da luz. Quando o espectador aperta o botão para ligar o mecanismo desta obra, a luz ultrapassa os furos criados pelo maquinário em movimento. O maquinário, em movimento de rotação, produz diversas formas de luz na

³²⁶ Ibidem, pág. 236.

³²⁷ Catálogo Galerie Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*, Paris, 1992, pág. 236.

³²⁸ Mas não no caráter cinético e mecânico da obra de Nagy. *Modulador luz* espaço construído em 1922-1930 e reconstruído em 1970. Museum für Gestaltung em Berlin.

parede e reflete as formas numa espécie de tela ao redor da obra - é uma festa da luz produzida por um movimento sincrônico.

Seria uma pesquisa sobre a luz e o seu efeito sobre as cores ; o participante poderia perceber pelo jogo da luz na superfície das paredes brancas. Aqui, além do participante penetrar a luz, ele estaria sentindo as sensações da luz. De acordo com Oiticica, as peças poderiam ser mudadas de lugar dentro da obra.

Esta maquete é constituída de quadrados brancos e papelão. Ela tem várias entradas. Oiticica, ao realizá-la, contou com a ajuda de arquitetos. A arquitetura da obra é feita com linhas retas e com os espaços de penetração da luz natural.

Apocalipopótese

Um outro evento performático foi organizado por Hélio Oiticica e realizado no Pavilhão Japonês, em 1968, contando com a participação de passistas das escolas de samba cariocas Mangueira, Vila Isabel, Salgueiro e Portela, bem como com a presença de John Cage. Para Maria José Justino é *“outra proposição de Oiticica que merece atenção particular (...) Trata-se de um acontecimento sem lógica precisa ou inverso da lógica habitual. Essa obra visa exclusivamente à participação”*.³²⁹

Em *Apocalipopótese*, Oiticica criou novas *Capas*, homenageando com novos nomes -*Caetelesvelásia* e *Guevaluta*, *Guevarcália* – Caetano Veloso e Che Guevara, respectivamente.

Esta obra contou com um coletivo de artistas; cada um destes fez obras altamente diversificadas: “Rogério Duarte e Hélio Oiticica (...) Urnamorna, capa poema”.³³⁰ Lygia Pape iria participar com sua obra *Ovos*, fazendo uma performance com sons e ruídos. Antônio Manuel, por sua vez, iria apresentar a obra *Urnas Quentes* a qual o participante somente poderia abrir a machadadas. Rogério Duarte apresentaria *Dog Act*. Haveria também a presença de assistentes da Mangueira.

A palavra *Apocalipopótese*³³¹ foi inventada por Rogério Duprat para designar “uma forma de experiência ligada ao conceito de *probleto*”.³³² A palavra é uma junção de Apocalipse e apoteose, ou seja, um espetáculo do fim do mundo. Como foi criado em 1968, prenunciava o “fim da liberdade” brasileira com a implantação do AI-5. Nas palavras de Frederico Moraes, “No dia seguinte, pelos jornais, a polícia anunciava o emprego de cães de perseguição aos manifestantes políticos e a 13 de dezembro editava-se o AI-5.”³³³

Os *Ovos*, apresentados por Lygia Pape, foram destruídos por um visitante que pensou ser uma obra “interativa” de Oiticica. Este, por sua vez, ficou irado com o visitante e sua “explosão de catarse”.

³²⁹ JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal Seja Herói*, Ed. UFPR, Curitiba, 1998, pág. 106.

³³⁰ OITICICA, Hélio, *Apocalipopótese no Pavilhão Japonês*, 1968, site www.itaucultural.org.br, consultado 06.08.2002.

³³¹ “Chamou-se Apocalipopótese, termo inventado por Rogério como um novo conceito desse tipo de objeto mediador ‘para a participação’ ou que se constrói por ela: eu com as capas, Lígia com os ‘ovos’, Antônio Manuel com as ‘urnas quentes’, que eram fechadas para serem destruídas ou abertas, sempre com algo escrito ou pintado dentro, Rogério levou cães amestrados que a meu ver foi o mais importante(...) Mário acha que houve aí algo mais importante do que o sentido de *happening* pelo sentido realmente aberto das experiências”. OITICICA, Hélio, CLARK, Lygia, *Cartas*, Ed. FUNARTE, Rio de Janeiro, 19, pág 49-50.

³³² JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Seja Herói, Modernidade e Pós-modernidade em Hélio Oiticica*, Ed. UFPR, Curitiba, 1998, pág.106.

³³³ *Ibidem*, pág. 105.

Manhattan Brutalista (1978)

Manhattan Brutalista, de Oiticica, constitui-se de um fragmento de asfalto da avenida Presidente Vargas, do Rio de Janeiro. Esta obra possui o formato da ilha de Manhattan, em Nova York. O asfalto foi transferido pelo artista para o banheiro de seu ateliê (na rua Carlos Goes).

O artista, ao fazer esta transferência do objeto (asfalto) para o seu banheiro, desmistifica o asfalto e o constitui como parte integrante de seu ateliê. Schwitters também encontrava objetos no lixo e os levava para a sua casa, construindo, assim, obras tais como as *Merzbaus*, por exemplo.

Oiticica faz uma menção aos mosaicos, ao usar esta palavra em seu texto: a semelhança entre o asfalto e o mosaico se deve ao fato de o asfalto ser constituído de pedras portuguesas, cimento e outros elementos. Aqui, Oiticica faz uma referência clássica ao relacionar sua obra com os mosaicos, embora com o sentido novo de explorar novos ambientes como o seu banheiro.

Para Oiticica, este *objeto-semimágico-trouvê* tem uma relação com Kyoto, no Japão, pelo fato de esta cidade estar repleta de jardins interiores e exteriores. Com esta pedra de asfalto, Oiticica transforma o seu banheiro em uma espécie de jardim japonês.

Outra relação feita pelo próprio Oiticica diz respeito ao arquiteto Gaudí, que construía suas obras com escombros e também fazia jardins interiores. Mas, para Oiticica, o seu jardim não tem um caráter decorativo; ele é a transformação de seu banheiro em um jardim artístico com objetos descartáveis (asfalto). Ele é uma espécie de *Penetrável* particular, exclusivo, que poderia ser utilizado cotidianamente por ele e seus amigos.

Kleemania

A influência de Klee aparece na performance coletiva *Kleemania* de Oiticica. Está na homenagem que o artista brasileiro fez a Klee para comemorar o seu centenário. Oiticica parte para este projeto depois de ter realizado seu projeto *Manhattan Brutalista*. A performance coletiva *Kleemania* contou com a presença de diversos artistas brasileiros, no Aterro do Caju, Rio de Janeiro.

Jorge Salomão apresentará, nesta performance, uma sanfona colorida, “uma espécie de livro-sanfona que vai se abrindo sendo cada página uma cor criando um ritmo cromático”.³³⁴ O artista pretende, com esta obra, trazer para o espaço as cores de Klee.

Neste ato, Oiticica realiza o seu *Contra-Bólido, Devolver Terra a Terra Kleemania*, que consistia em tirar terra de um lugar, levá-la para o Aterro, colocá-la em um *container* e depois deixá-la sobre a terra. Para Oiticica, esta obra foi “uma espécie de enterro do Bólido como objeto e seu renascimento como ato.”³³⁵

Oiticica foi ao Aterro do Caju e fez sua própria experiência com a terra: colocou terra preta de outro lugar em um retângulo de madeira e o pôs na superfície do Aterro do Caju. O que se destaca, assim, nesta obra, é o ato da devolução da terra a ela mesma.

Uma experiência do artista polonês, naturalizado brasileiro Franz Krajcberg faz um paralelo a esta de Oiticica: Krajcberg vai a praia e coloca em um *container*, sobre a areia escura, uma areia mais alva, de outro lugar.

³³⁴ Site Cultural Itaú, consultado dia 10/10/2002.

³³⁵ CatálogoGalerie Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*, Paris, 1992, pág. 235.

No *Manifesto do Caju*, Oiticica faz uma proposta para as pessoas tomarem o bairro do Caju como um *playground*. Ele não quer que as pessoas façam um espetáculo, mas ‘instaurações situacionais’. Oiticica escolhe o Aterro do Caju por ser um lugar em que se encontra um aterro de lixo, mas também por ser um local de marginais, de um hospital de tuberculose, de comércio, etc.

A Oiticica interessava que as pessoas trabalhassem com lixo para criar suas próprias proposições, fazendo algo performático. Oiticica prenuncia a arte que trabalha com lixo, “reciclando-o”. César, artista francês, também utilizava como material sucata de carros dispensados em oficinas mecânicas. O artista, então, usa a máquina de compressão sobre o carro - o automóvel se torna um objeto, perde sua essência, transformando-se numa espécie de embrulho metálico, uma escultura. Tal obra pode também ser relacionada com os *Bólides* de Oiticica, pela presença dos materiais, metal e tinta, bem como as frestas da obra.

De acordo com Oiticica, a penetração das pessoas no Aterro do Caju é dupla, pois penetra-se o aterro e a ruína imperial. A casa de Dom João VI se encontrava no Aterro e, segundo Oiticica, era um “chiqueiro”. Na época em que Oiticica escreveu este texto, esta casa se encontrava sem telhados, com um aterro de lixo na frente.

Segundo o jornal encontrado nos arquivos de Oiticica, com o título de *São Cristóvão*, a casa não era da Família Real - fora emprestada por um amigo enquanto Dom João VI se encontrava com uma infecção causada por carrapatos e, devido a conselhos médicos, precisava tomar banho na praia. Desde então, Dom João gostou muito do lugar e começou a frequentá-lo. Oiticica queria que as pessoas não só entrassem no Aterro para curtir os achados como também para conhecer a ruína imperial que ali se encontrava.

Esquentando para o Carnaval

Oiticica denomina este evento como o acontecimento poético número dois, o primeiro seria *Kleemania*.

A idéia de *Esquentando para o Carnaval* veio da necessidade de o artista criar algo paralelo com o Carnaval. Oiticica queria convidar pessoas criativas para participarem deste ato.³³⁶

Oiticica escolheu o Morro da Mangueira, lugar sempre freqüentado por ele “tendo como ponto de partida o BURACO QUENTE”³³⁷. Oiticica usa o termo quente para fazer um trocadilho com o seu “esquentando para o carnaval”. Oiticica queria esquentar o corpo presente, o poético, pois o samba já seria quente por natureza.³³⁸

Nesta apropriação coletiva, o artista propunha um Carnaval que fosse concomitante ao samba, no qual as pessoas pudessem inventar e deixar “esquentar”. O *Kleemania* foi um início de proposições que deveriam ser continuadas. Este evento pretendia ser longo; somente terminaria com o ensaio da Mangueira.

Lygia Clark era convidada especial. Alguns dos participantes foram Waly Salomão, Jorge Saldanha, Heloisa Buarque de Hollanda, Mauricio Cirne, Esther Emílio Carlos, Luciano Figueredo, Sonia Miranda, Frederico Moraes, etc.

³³⁶ Cf. OITICICA, Hélio, *ho rio Ataulfo* 30 janeiro 80. www.itaucultural.org.br site consultado 22.11.2002.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ Cf. *Ibidem*

Oitica mostrou, com este evento, que a arte não deveria ficar restrita aos Museus; a arte não teria lugar específico para ser feita (nem mesmo materiais) - bastaria a criatividade artística.

CAPÍTULO V: EXPOSIÇÕES

Neste capítulo, irei tratar de algumas exposições das quais Oiticica participou e que julgo importantes para compreender a sua inserção no contexto das vanguardas artísticas nacionais e internacionais.

A Exposição Vanguarda Brasileira

A *Exposição Vanguarda Brasileira*, organizada por Frederico Moraes na Universidade Federal de Minas Gerais, no ano de 1966, foi na verdade um: “evento polêmico realizado na Reitoria da UFMG, que constou de uma exposição-*happening* seguida de debate”.³³⁹ Esta exposição contou com a participação de “Hélio Oiticica, Antônio Dias, Rubens Gerchmann, Pedro Escosteguy, Ângelo Aquino, Dileny Campos e Maria do Carmo Secco”.³⁴⁰ Oiticica não compareceu, pessoalmente, na exposição, mas

³³⁹ RIBEIRO, Marília Andrés, *Neovanguardas Belo Horizonte anos 60*, Belo Horizonte, Ed. C/Arte, 1997. pág. 161.

³⁴⁰ RIBEIRO, Marília Andrés, *Neovanguardas Belo Horizonte anos 60*, Belo Horizonte, Ed. C/Arte, 1997. pág. 134.

enviou seus *Bólides*. De acordo com Marília Andrés Ribeiro, no dia da inauguração, os artistas fizeram uma guerra de ovos usando o material de Oiticica que se encontrava nos *Bólides*, provocando a reação dos organizadores do evento. De acordo com Oiticica, este *Bólido* é “composto de uma cesta cheia de ovos - estes são perecíveis (ovos reais) logo têm de ser consumidos para a substituição - é, digo eu, segundo Mário Pedrosa *, um escárnio ao chamado comércio da arte criado pelas galerias: aqui, o elemento que compõe a obra é vendido a preço de custo, preço este acessível a qualquer pessoa (há ainda a simpática possibilidade de se poder roubar um ou mais ovos às escondidas, o que torna maior o escárnio”.³⁴¹

A obra de Rubens Gerchamnn levada para a exposição foi *Caixas de Morar*; Antônio Dias apresentou relevos pautados de seus diários íntimos; Maria do Carmo Secco fez uma homenagem a Roberto Carlos ao apresentar simultaneamente diversos closes do cantor.³⁴²

Para Frederico Moraes, a presença de Oiticica nesta exposição de vanguarda “é o elemento de ligação- traço de união entre as duas gerações.(...) Oiticica vai além, muito além da dialética neoconcretista”³⁴³

Frederico Moraes continua o seu depoimento acerca de Hélio Oiticica - para o crítico mineiro, o artista carioca³⁴⁴ mexeu muito com ele: “*A exposição da vanguarda na Reitoria da UFMG mexeu muito comigo, porque nós tivemos que executar a*

³⁴¹ Catálogo Galerie Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*, Paris, 1992, pág.104.

³⁴² Cf. RIBEIRO, Marília Andrés, *Neovanguardas Belo Horizonte anos 60*, Belo Horizonte, Ed. C/Arte, 1997. pág. 134.

³⁴³ MORAES, Frederico, *Vanguarda brasileira.Pare*, Belo Horizonte, Reitoria da UFMG, 25.04.1966, in RIBEIRO, Marília Andrés, *Neovanguardas Belo Horizonte anos 60*, Belo Horizonte, Ed. C/Arte, 1997. pág. 162.

³⁴⁴ Hélio Oiticica.

*proposta do Hélio Oiticica, que participou conceitualmente da exposição mas não veio a Belo Horizonte. Fomos ao mercado, compramos uma cesta de ovos, arrumamos um carrinho de pedreiro com britas e montamos o trabalho a partir da idéia de apropriação que tínhamos aprendido através da obra de Duchamp. Eu, Gerchman e Antônio Dias estávamos juntos nessa exposição e foi daí que surgiu a idéia do crítico como co-criador da obra.*³⁴⁵

Esta exposição possibilitou um encontro dos artistas do Rio de Janeiro com os de Belo Horizonte e culminou com a transferência do crítico Frederico Moraes para o Rio de Janeiro. A exposição ficou marcada pela liberdade dada aos artistas.

O Quarto Salão de Artes de Brasília

O *Quarto Salão de Artes de Brasília*³⁴⁶ tinha como proposta expôr as diferentes linhas artísticas brasileiras para que se pudesse perceber a diversidade da arte nacional. Nas palavras de Mário Pedrosa, “No IV Salão de Arte de Brasília, que ora se abre, todas essas linhas se encontram. (...) Em tempos diferentes, um dos pólos do Salão, e o de maior impacto, é Pernambuco, com João Câmara Filho e Anchises de Azevedo; no pólo oposto está Hélio Oiticica do Rio”.³⁴⁷ Este salão expunha, lado a lado, obras de neovanguarda

³⁴⁵ RIBEIRO, Marília Andrés, *Neovanguardas Belo Horizonte anos 60*, Belo Horizonte, Ed. C/Arte, 1997, pág. 165.

³⁴⁶ O IV Salão de Arte em Brasília foi inaugurado em dezembro de 1967.

³⁴⁷ PEDROSA, Mário. *Perspectiva de Brasília*. In AMARAL, Aracy (org) *Mário Pedrosa dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, pág. 245.

como as de Oiticica e obras regionalistas tais como as de João Câmara Filho, provocando, com esta pluralidade, um choque no público.

De acordo com Aracy Amaral, “em Brasília, nesse Salão, percebemos a presença de uma realidade brasileira, nesses artistas premiados (...) compreendemos a decisão do júri em premiar os artistas pernambucanos em Brasília. Eles apresentam pesquisas, do ponto de vista temático e cromático, que os relaciona à terra e, conseqüentemente, de maneira muito mais viva, à realidade nacional”.³⁴⁸

Para o júri, este Salão apresentava artistas de renome: “Hélio Oiticica, artista carioca de profundas raízes urbanas, representa a vanguarda brasileira em suas invenções mais originais e aberturas experimentais mais desinibidas (...) O júri distingue (...) Hélio Oiticica, destacando o seu nome para Referência Especial”.³⁴⁹ O prêmio ficou com o pintor regional João Câmara Filho.

Neste Quarto Salão, Nelson Leirner envia seu *Porco Empalhado* (literalmente, um porco empalhado). Ele foi enviado pelo artista em uma grade de madeira. Leirner recebe o prêmio e, indignado, questiona o júri, por ter aceitado a sua obra. Esta indignação fez Mário Pedrosa redigir um artigo sobre o papel do crítico.

Nas palavras de Mário Pedrosa: “Esperava Nelson Leirner que o júri a tivesse recusado? Por que não tinha valor plástico? Por que não era uma obra de arte? Por que não fora criada ou não tinha originalidade? Mas se trata de um ‘porco empalhado’ alguém o empalhou. Empalhar animais é uma arte reconhecida, a taxidermia, (...) Mas se ele apenas

³⁴⁸ AMARAL, Aracy, *Arte Para quê?*, Ed. Nobel, 1984, São Paulo, pág.335.

³⁴⁹ RIBEIRO, Marília Andrés, *Neovanguardas Belo Horizonte anos 60*. Belo Horizonte, Ed. C/Arte, 1997. pág. 166, In Declaração dos Princípios do Júri, Texto datilografado, do arquivo particular de Frederico Moraes.

comprou o porco empalhado engradado e mandou para Brasília, a obra cai na categoria dos *ready made* a la Duchamp.”³⁵⁰

Neste salão, surgiram os *Bólides Sacos* de Oiticica: o participante vestia o *Bólide* e, tal como nos *Parangolés*, utilizando o corpo como suporte.

A Primeira Bienal da América Latina

A *Bienal Internacional de São Paulo* (1977) precedeu *A Primeira Bienal da América Latina* no ano de 1978. Em 1977, foi a última vez que Ciccillo Matarazzo exerceu o cargo de presidente da Fundação Bienal. Antes disto, ocorreram três renúncias de Matarazzo. Mas o “mecenas” acabava retomando o seu cargo como diretor. Depois disto, Matarazzo esteve muito doente e acamado - morreu em 1977 de enfisema pulmonar, deixando a Bienal nas mãos de seu sucessor, Oscar Landmann.

A *Primeira Bienal da América Latina* acontece vinte e sete anos depois da *Primeira Bienal do MAM do Estado de São Paulo* (1951). A idéia de sua realização teve origem no primeiro *Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal*, iniciado em 1976. Depois, prossegue com o ex-presidente da *Fundação Bienal*, Oscar Landmann. Ele pretendia unir a *Bienal* brasileira com as artes da América Latina. Um ano depois da morte de Francisco Matarazzo, é lançada a *Bienal da América Latina*, realizada como uma homenagem póstuma ao “mecenas” paulistano.

³⁵⁰ PEDROSA, Mário, Do porco empalhado ou dos critérios da crítica. In Amaral, Aracy, *Mário Pedrosa* –

Um precedente importante da *Bienal da América Latina* foi a reunião dos críticos de arquitetura, realizada no México - o *XIII Encontro Internacional da União Internacional de Arquitetos*, nos dias 24 e 25 de outubro de 1978. O objetivo deste encontro era tratar sobre o tema dos mitos, das modas e dos rituais - como eles influenciam e modificam a arquitetura. Esta discussão iria incidir sobre a escolha do tema da Bienal latino-americana³⁵¹.

Numa entrevista para a revista *Vogue*,³⁵² Oscar Landmann afirma que vai deixar a *Bienal da América Latina* nas mãos do futuro presidente da Fundação. Ele diz que tratou destes assuntos “em 1975 com representantes da Argentina, Colômbia, Peru, México, e Uruguai, sendo aceita a idéia de se fazer da Bienal a idéia da grande vitrine da arte latino americana. Perante o mundo”³⁵³. A *Primeira Bienal da América Latina* ocorreu entre a *XIV Bienal* no ano de 1977 e a *XV Bienal* de 1979 - estava previsto para este ano uma reunião da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) na cidade de São Paulo. A *Primeira Bienal Latino-Americana* “substitui a Bienal Nacional, realizada nos anos pares-1970/1972/1974/1976”.³⁵⁴ Esta foi a única *Bienal Latino-Americana* devido ao grande número de críticas por esta recebida (algumas das quais serão vistas a seguir).

A *I Bienal Latino Americana* apresenta o tema *Mitos e Magias* - “Mythos (...) ou Mithu (...) Magia (...) mageia”³⁵⁵ - subdividido em quatro partes: Índios, Africanos, Euro-asiáticos e Mestiçagem.

Mundo, Homem, Arte e Crise, São Paulo, Perspectiva, 1975, pág. 235.

³⁵¹ Esta *Bienal* contou, pela primeira vez, com o Conselho de Artes e Cultura; foi abolida a premiação dos artistas.

³⁵² *Revista Vogue*, Petrópolis, outubro, número 29, 1978, S/P.

³⁵³ *Ibidem*

³⁵⁴ AMARANTE, Leonor, *As Bienais de São Paulo 1951 a 1987*, Ed. Projeto, 1989, São Paulo, pág. 246.

³⁵⁵ Org. *I Bienal Latino-Americana*, Fundação Bienal, 1978, São Paulo, pág.20- 21.

A exposição propunha tratar, no módulo sobre os indígenas, das origens destes, desde a era pré-colombiana; buscava analisar os impactos da colonização e a relação entre duas culturas - a européia e a indígena – visando apreender as transformações ocorridas na cultura indígena até os dias de hoje.³⁵⁶

No módulo sobre os africanos, a proposta era focalizar a cultura negra e seus vários processos de transmutação, desde a vinda dos africanos escravizados para o Brasil. Este tema é vastíssimo e, por isso, não seria de todo concentrado nesta *Bienal*.³⁵⁷

O terceiro tema - euro-asiático - tinha como objetivo pesquisar as influências de dois continentes - o europeu e o asiático - na cultura da América Latina. Os europeus vieram como colonizadores e os asiáticos como imigrantes - a mescla destas duas culturas trazem muitos desdobramentos para a cultura latino-americana.

O último tema - a mestiçagem - visava afirmar que o povo da América Latina é um povo mestiço, que não deve se envergonhar de suas origens.

Os módulos “Indígena, Africano, Euro-Asiático e Mestiçagem” manifestam-se “mediante os seguintes elementos visuais: iconográficos pelo tema e personagens, signos e símbolos. Os compositivos pelo uso da cor, da forma e espaços, de matérias e textura, pelos gestos e rituais.”³⁵⁸

A *I Bienal Latino Americana* surgia com uma idéia de se buscar uma identidade latino-americana e de se entender o processo de colonização e suas conseqüências para a formação cultural latino-americana. Ou seja, “A *I Bienal Latino-Americana* surgiu com a intenção de indagar acerca do comportamento visual, social e artístico dessa região imensa do Continente Americano, procurar seus denominadores comuns e instaurar preocupação pela pesquisa

³⁵⁶ Cf., *Ibidem*, pág. 20.

³⁵⁷ *Ibidem*, pág. 21.

e análise, com a finalidade de reconhecer nossas identidades e potencialidades. (...) A proposta fundamental - Mitos e Magias - nasceu, assim, da necessidade de redescobrirmos nossas origens, discutirmos as possibilidades e deformações inseridas em nossas culturas por outras dominadoras e dominantes, seja pela força, seja por processos econômicos.”³⁵⁹

A Primeira Exposição Latino-Americana teve como estrutura um centro de documentação com vídeos, textos, filmes, etc, e também um simpósio, o primeiro ocorrido dentro de uma Bienal. Neste último, foram apresentados os seguintes temas: “Mitos e Magias na Arte Latino –Americana”; “Problemas Gerais da Arte Latino-Americana”; “Propostas para a II Bienal Latino-Americana de 1980”³⁶⁰.

O responsável pelo simpósio era Luan Acha, que convidou diversos críticos, dentre eles: Donald Goodall, Guillermo Witelow, Jaqueline Barnitz, Jorge Alberto Manrique, Jorge Romero Brest, Juan Acha, Marta Traba, Silva Ambrosini, Jorge Glusberg, Clyde Morgan, Darcy Ribeiro, Eduardo de Oliveira, Fernando Mourão, Israel Pedrosa, Jacob Klintowitz, José Ângelo Gaiarsa, Lélia Coelho Frota, Luis Felipe Baeta Neves, Maria Luiza Fenelon Costa, Mário Pedrosa, Raul Lody, Romanita Disconzi Martins e Veríssimo de Mello.

O simpósio recebeu reações positivas, ao contrário da exposição. Conforme Frederico Moraes, não havia ligação entre a exposição e os debates acontecidos no simpósio. Para Moraes, o simpósio evidenciava o desenvolvimento teórico da arte latino-americana; o mesmo não aconteceria com a exposição³⁶¹ por haver muitas lacunas na discussão sobre os temas propostos.

³⁵⁸ Org. *1 Bienal Latino-Americana, Fundação Bienal*, 1978, São Paulo, pág. 21.

³⁵⁹ *Ibidem*, pág. 20.

³⁶⁰ *Ibidem*, pág. 22.

³⁶¹ A exposição contou com duas inovações: apresentação de eventos simultâneos e a instalação de *stands*.

A simultaneidade dos eventos do simpósio e da exposição despertou reações como a de Marta Traba. A crítica de arte, no dia de sua comunicação, reclamou sobre a solicitação de sua presença no simpósio: teria sido mesmo necessário para a *Bienal* custear sua vinda?, indagou. Esta reclamação aconteceu porque ocorria um espetáculo de dança que impedia as pessoas presentes de lhe ouvir. Marta Traba também chamou a *Bienal* de racista, por ter excluído, do simpósio, diversos países latino-americanos tais como o Uruguai: “No acepto explicación de ningún tipo. Es inadmisible lo que hicieron con Uruguay y otros países. Los resultados de este simposio serán incompletos ya que estarán ausentes importantes representantes del arte latinoamericano”³⁶² Noutros termos, a *Bienal*, ao privilegiar os grandes países da América Latina tais como Brasil, México e Argentina, reproduziu internamente a relação de dominação que países do chamado Primeiro Mundo mantêm com a América Latina.³⁶³

Segundo Frederico Moraes, os países latino-americanos sempre foram chamados para “preencher lacunas” em *Bienais*. Depois de vários anos sendo desprezados, estes países resolvem realizar uma Bienal Latino-Americana³⁶⁴ mas cometem falhas tidas como imperdoáveis tais como “a ridícula representação de alguns países, a ausência de países com grande peso cultural, como a Venezuela e (...) Torres Garcia, Xul Solar, Armando Reveron, Roberto Matta, Fernando Szyszlo, Fernando Botero, Rodolfo Abularach, os muralistas mexicanos, Francisco Toledo”³⁶⁵. A ausência destes artistas, dentre outros, anulou o sentido da Bienal.³⁶⁶

³⁶² Revista *Confirmado*, BONANNI, Hugo, “Bienal latinoamericana El mito del desencuentro, n° 464, ano 12, 23.11.1978.

³⁶³ Cf. MORAES, Frederico, *Artes Plásticas na América Latina do transe ao transitório*, Ed. Civilização brasileira, S. A. Rio de Janeiro, 1979, pág. 63.

³⁶⁴ *Ibidem*

³⁶⁵ *Ibidem*, pág. 64.

³⁶⁶ Cf. *Ibidem*, pág. 64.

Uma das novidades desta *Bienal* foi a presença de uma empresa publicitária para fazer a divulgação do evento na mídia. Houve o cancelamento do concurso de cartazes para a *Bienal*. Alexandre Wollner criou o seu emblema usando as cores laranja, verde e branca dispostas em diagonal. A agência de publicidade contratada foi a DPZ. Através de uma divulgação intensiva, a *Bienal* esperava alcançar um público de 400.000 pessoas.

Brasil, Argentina, Paraguai, Peru, República Dominicana, Bolívia, Chile, Colômbia, El Salvador, Equador, Honduras, México, Uruguai e Venezuela foram os países participantes da *Bienal*.

A maior representação, depois do Brasil, foi a do México, que trouxe trinta artistas, dentre eles Filipe Ehrenberg, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Enrique Guzman Villagom, Francisco Toledo, Jesus Ferreira, José Luiz Cuevas, Luiz Lopez Loza, Manuel Álvares Bravo e Rojas Gonsales. O comissário mexicano era Senin Molina.

A Bolívia esteve presente com dez artistas - sua comissária era Nohra Beltran.

A comissária do Chile era Nena Ossa e somente dois artistas chilenos - Carmem Aldunate e Juan Egenau – estiveram presentes.

A Colômbia enviou três artistas - Antonio Grãs, Antonio Roda, e Juan Camilo Uribe - tendo como comissário Camillo Jaramillo.

O Equador, por sua vez, apresentou os seguintes artistas: Aníbal Villacis, Chikky De la Torre, Leonardo Tejada e Nelson Roman.

A delegação peruana era composta por Alejandro Barronechea, Juan Manuel Ugarte Elespuru e Tilsa Tsuchiya e Fernando de Szyszlo.

A responsável pela Argentina era Silvia Ambrosini. Os participantes argentinos foram Marta Minujin, Alberto Heredia, Luís Alberto Wells e o *Grupo de los Trece*, que

recebeu o prêmio internacional embora sob protestos como o de Krajeberg, que dizia ser este grupo patrocinado por um “mecenas” e que, por isso, não precisava do prêmio.

Segundo Frederico Moraes, no *Grupo de los Trece*, a maioria de seus integrantes possui idade em torno de trinta e cinco anos; seus membros já seriam, então, artisticamente amadurecidos e, por isso, cada um deles teria sua característica individual.

Um exemplo acerca do trabalho deste “grupo” é a obra de Victor Grippo que “estabelece uma relação entre a quantidade de energia gerada por uma quantidade de batatas ligadas umas às outras por eletrodos e registrados por um voltímetro e a consciência do homem latino americano”³⁶⁷. O artista, ao tomar como tema a batata, pretendia mostrar as origens deste tubérculo, que é da América do Sul, mas se espalhou por outras regiões e continentes tais como a Europa³⁶⁸. Frederico II, por exemplo, trouxe para a Prússia o hábito do consumo da batata, ensinando, ao seus súditos que não era a folha da batata que deveria ser comida e sim o tubérculo. Para Moraes, a crítica não soube compreender esta obra, pois o emprego da batata como tema busca associá-la “à observação de uma série de eventos científicos, cujo objetivo final é mostrar certos paralelismos entre a tomada de consciência do homem latino americano de seus problemas em função de certos estímulos exteriores, e as transformações operadas no tubérculo.”³⁶⁹

O Paraguai teve como comissário Lívio Abramo, radicado no Paraguai e responsável por uma escola de artes. Da República Dominicana vieram oito artistas e o grupo *Carámanchel*. A Venezuela enviou apenas Armando Reveron. O Uruguai enviou três artistas - German Cabrera, Hermenegildo Sabat e Luis Solare -; o comissário uruguaio era

³⁶⁷ MORAES, Frederico, *Artes Plásticas na América Latina do Transe ao Transitório*, Ed. Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1979, pág 56.

³⁶⁸ Cf. Ibidem.

Algel Kalenberg. O Brasil apresentou a maior parte dos convidados para esta *Bienal* - foram 153 artistas. Fazia parte da delegação brasileira uma mostra coletiva de peças indígenas.

Esta *Bienal* propunha reavaliar as “respostas referentes ao tema e sub-temas propostos pelo Conselho de Arte e Cultura da instituição (constituída em 1976)”³⁷⁰. O Conselho de Arte e Cultura da *XIV Bienal* torna-se, então, responsável pela programação da *I Bienal da América Latina* e, juntamente com os grupos de trabalho eleitos, elabora um regulamento.

A apresentação brasileira contou com cinco mil obras de literatura de Cordel do colecionador e jornalista Luís Ernesto Kawall, acompanhadas das xilogravuras e tacos de madeira utilizados na confecção das capas dos folhetos de Jos Luyten. Junto deste *stand* ocorreram apresentações de repentistas nordestinos residentes no Brás e em Osasco, na Grande São Paulo.

Paralelamente à *Bienal*, muitas galerias paulistanas promoveram diversos eventos³⁷¹: a Galeria Cristina Faria de Paulo apresentou os desenhos de Marcelo Grassmann (que se recusou a enviar trabalhos para a *I Bienal da América Latina*) e os guaches de Iberê Camargo. A coletiva na galeria Fernando Milan reuniu 45 artistas, entre estes Volpi, Lygia Pape, Ademir, Marcelo Nitsche, Renina Katz, Graciano, Rebolo, Mario Gruber, Tossi, Charoux, Baravelli, Tomoshigue Kussuno, Fiaminghi, Tomie e suas gravuras para a campanha política do candidato ao senado, Fernando Henrique Cardoso.

³⁶⁹ MORAES, Frederico, *Artes Plásticas na América Latina do Transe ao Transitório*, Ed. Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1979, pág 56

³⁷⁰ *Folha de São Paulo*, “Mitos, magias: contestar é aprender, São Paulo, 03.11.1978

³⁷¹ Outras exposições ocorreram na Galeria Luisa Strina, Galeria Portal, Galeria Graphus, Galeria Arte Global, Galeria André Grife. Em Brasília, na Galeria Oscar Seraphico, foram apresentados trabalhos de Carlos Scliar; em Recife, na Galeria Ranulpho, houve exposição individual de Cícero Dias.

Mitos e Vadios

Mitos e Vadios foi uma experiência performática que aconteceu em São Paulo, num estacionamento da Rua Augusta, no dia doze de novembro de mil novecentos e setenta e oito, contando com a participação de mais de vinte artistas, dentre eles : Hélio Oiticica, Lygia Pape, Ivald Granato, José Roberto Aguilar, Gregório Correa, Julio Plaza e Regina Vater. O evento durou 10 horas.

O título da performance é uma alusão ao tema da *Primeira Bienal Latino-Americana, Mitos e Magias*. Para Oiticica esta Bienal ‘ é horrorosa, fascista, racista, e reacionária’.³⁷²

A organização da performance coube a Ivald Granato que propôs, a cada artista, que resgatasse o seu poético urbano, o “desbunde”, o seu próprio sonho transformado em delírio através da performance. Para Granato, a performance foi “*um acontecimento experimental, tendo o convidado todos os direitos de sua criatividade*”.

Hélio Oiticica³⁷³ fez sua performance trajando sunga, sapatos pretos de ‘cafetão’, uma peruca verde e óculos de natação. Oiticica desejava, com estes trajes, fazer uma homenagem à sua amiga, a jornalista Esther Emílio Carlos que seria “*uma cronista de experimentações*.”³⁷⁴ Oiticica, ao usar uma peruca verde de escola de samba, desenvolvia

³⁷² O Estado de São Paulo, *Matéria-prima desta exposição: guardanapos, papel higiênico, arroz, feijão*, 1311/1978.

³⁷³ O ato na Rua Augusta lembra, para Oiticica, a sua experiência com *Kleemania* no Aterro de Caju ; reunindo diversos artistas, cada um realizou suas próprias experiências. Tratarei disto mais adiante.

³⁷⁴ OITICICA, Hélio, no rio Ataulfo 8 dezembro de 1978, www.siteitaucultural.org.br, consultado 10.09.02.

a idéia de seu *Bólido-Peruca*. Aqui, o artista coloca a peruca e escuta o som dos Rolling Stones.

Oiticica comenta os planos performáticos de Ivald Granato: este último “*vai descer no estacionamento de helicóptero vestido de Cicillo Matarazzo*”³⁷⁵. Oiticica, ao citar a homenagem de seu amigo Granato a Matarazzo, lembra de sua própria homenagem a Esther Emílio Carlos e da reverência de Lygia Pape a um filme de Hitchcock. O objetivo comum da performance seria, então, o elogio e a crítica às chamadas “celebridades”, usadas aqui como num teatro humorístico.

Granato, ao se trajar de Cicillo Matarazzo, faz “uma performance de MY NAME IST NOT CICCILLO MATARAZZO”³⁷⁶. Oiticica recebeu Granato em sua chegada ao estacionamento e Lygia Pape, por sua vez, com o “nome de guerra” Aracipeipe aparece como embaixatriz dos Stones: ela “rolará no chão numa área de frestas um cascalho redondo em homenagem aos Stones”³⁷⁷.

A performance de Oiticica, dedicada a Esther Emílio Carlos, acompanha o som de *Miss You* dos Rolling Stones. Junto consigo, Oiticica leva uma capa-faixa de murin para enrolar as pessoas presentes durante a performance. Fotos de São Cristóvão, asfalto da Avenida Presidente Vargas, terra do Morro da Mangueira, água da praia de Ipanema e outros objetos são utilizados durante a apresentação.

Esta apresentação, segundo Oiticica, produziu “mitos por fazer: mitificar/desmitificar”³⁷⁸. Os artistas, ao homenagearem as chamadas “celebridades”, mitificam-nas, ao mesmo tempo em que, devido ao caráter jocoso da performance, as

³⁷⁵ OITICICA, Hélio, De Hélio Oiticica para Nelson Motta, www.siteitaucultural.org.br, consultado 10.09.02.

³⁷⁶ *Ibidem*

³⁷⁷ OITICICA, Hélio, De Hélio Oiticica para Nelson Motta, www.itaucultural.org.br, site consultado 12.12.2002.

desmitificam. Granato, por exemplo, queria descer de helicóptero, usando roupas parecidas com as de Matarazzo: ele mitifica Matarazzo, ao reforçar o mito do “mecenas” ao mesmo tempo em que o banaliza por meio do sarcasmo de sua performance.

Ivald Granato não pôde usar o helicóptero nesta interpretação a la Ciccillo já que a FAB proibiu a decolagem do aparelho. Granato, então, foi a pé: “com terno risca de giz, bengalinha e chapéu coco, ele entrou no estacionamento sob o aplauso dos presentes e aos gritos de ‘Ciccilio salva a arte’, ‘Ciccilio põe o quadro do meu filho na Bienal’”. As pessoas presentes ridicularizam a postura de Matarazzo tal como o fizera o crítico argentino Romero Brest que, em uma de suas entrevistas, afirmou que Matarazzo era um inculto e que, por isso, quem conhecia arte e fazia os contatos era a sua ex-esposa, Yolanda Penteado.

Para Oiticica, o mito trabalhado na performance não tinha nenhuma relação com o mito acadêmico tal como abordado na *Primeira Bienal Latino-Americana*. O mito não está contido em nenhum slogan, ele é vazio tal como o vazio pleno de Lygia Clark³⁷⁹. Na exposição *Mitos e Magias*, o mito tinha sido tratado pelos curadores academicamente; daí a exclusão de vários artistas pertinentes para a *Bienal*.

³⁷⁸ ho rio Ataulfo. Out 78 Eu em Mitos Vadios/Ivald Granato, www.itaucultural.org.br, site consultado 12.12.2002. pág. 2

³⁷⁹ Cf. *Ibidem*.

O Segundo Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco

Em 1979 acontece o *II Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco*, Unipac, realizado nos meses de julho e agosto. Hélio Oiticica participou deste Festival a convite de Paulo Bruscky³⁸⁰, um dos organizadores. O artista carioca queria a presença de diversas pessoas neste evento: além dos estudantes da universidade, pediu para convocarem uma escola de samba local para que houvesse maior participação popular.

Oiticica, além de fazer uma performance com seus *Parangolés*, apresentou uma cronologia de suas obras.

Os *Parangolés*, apresentados neste *Festival*, ganham um sentido novo assim como em cada lugar em que são apresentados. De acordo com Oiticica, em Londres e na Espanha – lugares nos quais realizou performances anteriores a Recife – as apresentações foram diferentes, bem dessemelhantes da realizada na cidade nordestina. Oiticica não conhecia Recife e queria, por isso, fazer esta experiência, pois para ele “*seria um modo rápido e eficiente de conhecer ou melhor penetrar nas coisas*”³⁸¹ da cidade. Neste festival, Oiticica também apresentaria *slides* sobre a trajetória de suas obras “*desde o Tropicália até maquetes atuais*”³⁸²; a pesquisa de Oiticica com os seus *Penetráveis*, sua pesquisa sobre a cor bem como sobre a questão da participação direta das pessoas na obra de arte.

³⁸⁰ Paulo Bruscky e José Francisco Filho foram os coordenadores do Teatro e das Artes Plásticas neste festival.

³⁸¹ OITICICA, Hélio, *Ho Rio Ataulfo* 12 jul. 79 in Suplemento Belo Horizonte 1997, n°31, Secretária de Estado da Cultura de Minas Gerais, pág.15.

³⁸² *Jornal do Comércio*, “Balanco do Festival Artes Plásticas”, Recife domingo” 5 de agosto 1979.

Nas palavras de Hélio Oiticica, “A performance foi precedida de uma série de instruções, como a compra de três metros de tecido de cores primárias (...) e bastante alfinetes de fralda”³⁸³. Para a efetivação das *Capas* construídas no corpo, o participante deveria pegar um dos panos - vermelho, azul ou amarelo - designados pelo artista e os alfinetes de fralda para poder fazer sua própria *Capa* sem cortar o pano. O participante deveria “construir no corpo uma estrutura juntando as bordas e extremidades com alfinetes de fralda: a estrutura tem q ser de modo a poder ser desvestida depois: isto é, algo q não amarre o corpo e q não possa ser tirada! É claro que terá q ser desvestida de modo a não despregar os alfinetes de fralda”.³⁸⁴ Oiticica propõe o uso do alfinete para poder fazer a roupa ficar presa ao corpo e, ao mesmo tempo, permitir que ela seja retirada para passar para outra pessoa que, por sua vez, irá vestir esta capa de outra maneira. Ou seja, o público³⁸⁵ participava da obra como criador da mesma.

Hélio Oiticica faz sua pesquisa concomitantemente à interatividade com a cor dos *Magic Squares* e com sua proposta de o participante entrar em contato com as cores primárias, ao “invadi-las”. A *Capa* é feita no corpo, com as cores mondrianescas; cada capa é construída por uma pessoa da platéia que, a seu modo, “invade” as cores ao perfurar as capas com os alfinetes.

³⁸³ *Diário de Pernambuco*, “Os Parangolés no Recife” 16.02.97.

³⁸⁴ Sic OITICICA, Hélio, *Ho Rio Ataulfo* 12 jul. 79 in Suplemento Belo Horizonte 1997, n°31, Secretária de Estado da Cultura de Minas Gerais, pág.15.

³⁸⁵ O artista escolheu dez pessoas que estavam presentes no pátio da Universidade Católica. Cada uma delas iria usar uma destas cores: vermelho, amarelo ou azul. Por exemplo, Luiza Barreto Leite, usou o tecido amarelo, Marluce Freire, o azul, Vera Sgambato, o vermelho; Mauricio Silva Albuarque, o azul; Ivaldo Delgado, o vermelho; Jarbas Ramalho Sampaio, o amarelo; Valéria Cristina Barros, o vermelho; Célia Ferrer, o vermelho; Socorro Brito, o amarelo; Maria Auxiliadora Aroucha, o Azul. Oiticica queria que as cores dos tecidos fossem bem fortes.

As *Capas* de Oiticica, feitas no corpo, remetem à obra *Caminhando* de Lygia Clark: nesta última, o tempo em que a pessoa corta o papel é simultâneo ao traçar do seu próprio caminhar. Nas *Capas*, através de um outro instrumento de costura, o alfinete, emenda-se o tecido, “soltando-se” as cores no corpo do participante e criador.

Os *Parangolés*, efetuados no corpo, objetivavam a proximidade das pessoas com a obra de arte. Nas palavras de Hélio Oiticica, “*Não quero substituir quadros por coisas que mexem. Quero, sim proporcionar às pessoas um contato diferente de relacionamento com a obra, cada vez que ela é mostrada*”³⁸⁶. Conforme Brusky, Oiticica desejava que houvesse uma maior participação popular e, por isso, levou estes *Parangolés* para o pátio São Pedro³⁸⁷.

De acordo com Brusky, em Recife, Hélio Oiticica queria conhecer um lugar parecido com o Morro da Mangueira. Brusky indicou o Morro da Conceição, lugar no qual Oiticica narrou sua trajetória ao artista pernambucano, narração esta regada a muita cachaça, na companhia do escritor Jornard Muniz de Brito.

* * *

O Festival de Inverno, no Recife, proporcionou seminários sobre música, teatro, artes, cinema, fotografia e literatura. Na sessão sobre Artes Plásticas, a palestra foi conferida por José Roberto Aguilar; Regina Vater apresentou o tema *Vários Suportes* e Ivald Granato, por sua vez, discorreu sobre *Performances e Contemporaneidade*. Na literatura, o tema de destaque era o Cordel. Na sessão de cinema estavam presentes, Jean-Claude Bernadet e Júlio Bressane. Bernadet e Oiticica foram responsáveis por um seminário realizado no dia vinte e um de julho sobre o tema *Cinemas e Artes Plásticas*.

³⁸⁶ *Diário de Pernambuco*, “Os *Parangolés* no Recife” 16.02.97.

³⁸⁷ Cf. *Diário de Pernambuco*, “Os *Parangolés* no Recife” 16.02.97.

Regina Vater trouxe vários xerox colorido: eram as fotografias de sua cama, depois de ter levantado, nas diversas viagens que fez. Vater queria mostrar que a cama reflete o seu estado de espírito e ansiedade.³⁸⁸

As performances de Ivald Granato e José Roberto Aguilar foram filmadas. José Roberto Aguilar entrou no palco com um macacão branco; havia, numa mesa branca, dois cremes de barbear, ketchup e um pão. Aguilar se dirigiu para a mesa, jogou o creme sobre o pão, depois o ketchup, amassou o pão com muita fúria, misturou a massa e acendeu uma vela, pedindo para apagar as luzes. Depois começou a dizer “ha” e, neste mesmo tempo, eram projetados *slides* de Recife. Logo foi acompanhado pela platéia que também começou a gritar. Ele começou, então, a pintar com spray numa tela de madeira, depois apertou um extintor sobre o palco, deixando uma nuvem de fumaça.³⁸⁹

Ivald Granato, por sua vez, entrou com tiras de plástico amarradas pelo seu corpo. Do seu lado direito, estavam presentes os artistas Duch e Brusky embrulhados com sacos transparentes e papéis brancos. Granato falou algumas palavras, se contorceu, gritou e jogou tinta vermelha nos artistas; arrancou papéis de uma das paredes e embrulhou Duch e Brusky sendo, neste momento, aplaudido pela platéia; também jogou tinta azul neles e, por último, gritou “yellow dogs”, jogando tinta amarela nos dois artistas e saindo de cena – Granato, então, dizia que era deste modo que se fazia arte contemporânea³⁹⁰.

Um paralelo possível entre a *performance* de Ivald Granato e a de Oiticica é o uso das cores primárias. Ao jogar violentamente as tintas sobre Duch e Brusky, Granato fazia com que as cores se misturassem, transformando essa mistura numa “segunda pele” tal como os *Parangolés* de Oiticica - ambos os artistas propunham “cobrir” as pessoas com

³⁸⁸ Cf. *Jornal do Comércio*, “Balanço do Festival Artes Plásticas”, Recife domingo” 5 de agosto 1979.

³⁸⁹ Cf. *Ibidem*

cores primárias: Oiticica criava *Capas* coloridas para envolver o corpo das pessoas; Granato as envolvia com suas tintas.

Oiticica e a Cena Européia: O Grupo *Aktionismus* de Viena e Outros Artistas

Entre 1960 e 1970 dois movimentos podem ser destacados: o *Fluxus*³⁹¹ da Alemanha e o *Happening*. Os artistas G. Brus, H. Nitsch e O. Muehl, a partir de 1958, intencionam provocar uma reação da sociedade, o que poderia ser chamado de *Happening*³⁹², embora ainda não houvesse este conceito; pode-se dizer que o grupo austríaco antecipou os *Happenings*.

A partir de 1965 o grupo começa a expor em espaços públicos com o nome de *Aktions gruppe*. O grupo entendia como ação quadros, arte, teatros, demonstração política e rituais religiosos. O corpo também passa a ser utilizado artisticamente.

O grupo, para suas experiências, utilizava animais e os cortava. Um dos membros do grupo, Nitsch, era judeu e tinha como ensinamento religioso o sacrifício dos animais e a sua limpeza - somente assim estes poderiam ser consumidos. Numa experiência do grupo, a cor sangue ou o cadáver eram usados como expressão estética do real. Em muitas fotos do grupo, os cadáveres estão pendurados por uma cruz, contextando a religião e a Áustria do pós-guerra.

³⁹⁰ Cf. *Ibidem*.

³⁹¹ Fundado em 1962.

³⁹² O termo foi fundado por Alan Kaprow em 1959.

Uma relação possível com a obra de Oiticica é o uso do corpo pelos artistas vienenses. Tanto Lygia Clark quanto Oiticica trabalhavam com o uso do corpo e suas sensações. As apresentações do grupo de Viena também aconteciam nas ruas e em espaços públicos. Era uma arte que visava chocar o público. Oiticica chocou a direção do MAM quando levou uma escola de samba para o museu; todos foram expulsos. Anos mais tarde, na *XXII Bienal de São Paulo* em 1994, o curador da sala de Malevitch não permitiu a entrada dos passistas da Mangueira, expulsando-os.

O grupo Aktionismus de Viena terminou com a prisão de um de seus membros, na Universidade de Viena.

Artistas Alemães Contemporâneos de Oiticica

Edward Kienholz era um artista berlinense que viveu desde 1953 em Los Angeles. Talvez Oiticica tivesse conhecimento de suas obras: nos anos 1970, Oiticica vivia em Nova York e Edward Kienholz em Los Angeles. O artista berlinense apresentou o seu trabalho em diversas galerias e museus americanos.

Um paralelo entre *Volksempfänger*, *Der Küchentisch*, *Das Aquarium*, *Die Wand-irone*, *Der Waschbretter*, *Die Bank*, *Die Seiter* e a obra de Oiticica é possível, pelo fato de todas trabalharem com a participação do “espectador”.

Em *Volksempfänger*, *Der Küchentisch*, *Das Aquarium*, *Die Wand-irone*, *Der Waschbretter*, *Die Bank*, *Die Seiter*, Kienholz utiliza aparelhos “descartáveis” como, por exemplo, rádios usados durante a Segunda Guerra Mundial e que podem ser encontrados nas feiras de objetos antigos, as *flokmärkte*. *Das Aquarium*, por exemplo, é composta por

um rádio antigo dentro de um aquário. Kienholz fala de uma cultura de guerra que ficou para trás; estes aparelhos perderam sua utilidade e estão, agora, dentro de um aquário, como se estivessem “enterrados”.

Em *Waschbretter*, Kienholz coloca tábuas de lavar roupa, medalhas em formato de cruz com a suástica. Estas medalhas eram presentes dados às mães “arianas” que tivessem filhos. (A mãe que ganhasse cinco filhos receberia uma cruz de prata; a que tivesse oito filhos ganharia uma cruz de ouro e a que tivesse mais de onze filhos receberia uma cruz de um outro tipo de metal).

O artista alemão faz, por esta via, uma crítica ao nazismo, assim como Oiticica fez sua crítica à ditadura militar no Brasil, por exemplo, com a sua bandeira *É Proibido Proibir*.

Nestas obras de Kienholz o participante, ao ver os rádios, encontra pedais e, ao apertá-los, escuta diversos sons. Por exemplo, em *Die Bank* encontram-se sete rádios; o participante, ao pisar o pedal, escuta diversas músicas. Enquanto um participante pisa o pedal, encontram-se outras pessoas que pisam em outros pedais - das obras citadas acima - e produzem uma mistura de sons.

Lembre-se, aqui, da obra de Oiticica, *Cosmococa CC5-Hendrix War*: nesta obra, existem quarenta redes para o participante se acomodar à vontade, escutar a música de Jimmy Hendrix e assistir à uma projeção de treze minutos, podendo-se, ainda, lixar as unhas ao mesmo tempo.

Outra artista alemã que pode ser relacionada com a obra de Oiticica é Rebecca Horn. Ela estudou na *Hochschule* de arte em Hamburg. Esta artista trabalha com performances, filmes e utilização do corpo como suporte artístico. Em sua obra *Extensão*

do Braço, de 1968, a artista faz dois braços artificiais de tecido vermelho que se estendem até o chão e enrolam o corpo do participante como uma espécie de múmia.

Joseph Beuys

Um paralelo entre o artista alemão Joseph Beuys e Hélio Oiticica pode ser percebido na obra deste último, *Bólido Saco 2 Olfático*, de 1967. Nesta obra, o artista emprega um saco de pano e uma mangueira preta de borracha, com uma espécie de mola acoplada, através da qual o participante aspira e expira dentro da obra. Notadamente, o artista se direciona para as sensações do olfato do participante.

Beuys problematizou o olfato, em suas prateleiras com cheiros desagradáveis e fortes odores de mofo, numa preferência por aquilo que é grotesco, desusado; uma referência anti-urbana, um protesto contra os novos ricos das cidades.

Para Oiticica, *Bólido Olfático* seria um meio para as pessoas sentirem a obra de arte ou, mais especificamente, sentirem e alucinarem como se esta obra fosse uma espécie de referência ao cachimbo turco para o ópio. Já em Beuys, o cheiro é uma adoração, um ritual, uma volta aos antigos povos sacerdotais.³⁹³

Tanto Beuys quanto Oiticica fazem, em suas pesquisas, uma releitura do *ready-made* tal como foi mostrado, anteriormente, na obra de Oiticica, *Ready Constructible*. Beuys promove esta releitura em sua obra *Is about a bicycle?* O artista tece uma crítica ao *ready-made* de Duchamp na qual este último coloca uma roda de bicicleta

³⁹³BORER, Alain, *Joseph Beuys*, Ed. Cosac & Naif, São Paulo, 2001.

sobre um banco e a põe numa exposição, buscando, assim, um novo caráter para o uso deste objeto, roda, agora vista como antiarte.

Beuys, por sua vez, em 1984, colocou uma bicicleta, dentro do museu, mas esta, segundo ele, não perdeu o seu sentido enquanto objeto, porque não foi disposta de uma maneira pouco usual tal como a *Fonte*, de Duchamp, na qual um mictório é posto ao contrário, perdendo o seu sentido e a sua utilidade enquanto mictório.

Acompanhando esta obra de Beuys está um quadro negro com inscrições. O quadro negro faz parte de várias obras deste artista, numa referência à Malevitch e seu quadrado negro de fundo branco. Mas o quadro negro de Beuys contém palavras escritas em giz branco, usando, assim, letras do alfabeto para construir a obra.

A importância de se falar do *Grupo Rex* é que eles situam sua obra nos anos 60, e Oiticica, em seu texto *a Nova Objetividade*, reconhece a importância de Wesley Duke Lee e de seu grupo, também a obra *Helicóptero* tem grande importância com relação ao *Penetrável Tropicália* de Oiticica.

Oiticica e a Cena Brasileira

Grupo Rex

O *Grupo Rex* foi fundado em 1966 em São Paulo. Este nome foi dado por sugestão de Wesley Duke Lee, um dos integrantes do grupo. O nome Rex remontava a *Theoria Rex*, do início dos anos 1950. Esta teoria consistia “ em uma atitude de vida, com grande sentido interior e que se baseava no uso do banal (...) sem medo das circunstâncias,

por mais absurdo que possa ser, e que sempre corresponde a uma ordem interna”³⁹⁴. Os artistas deste grupo se reuniam na Galeria Rex, uma tentativa de se constituir um novo espaço artístico, montando uma cooperativa na qual, além de produzir, os artistas poderiam gerir o seu próprio negócio;³⁹⁵ ali eles também faziam o *Jornal Time Rex*.

O *Grupo Rex* tinha como uma de suas características questionar o mercado de arte. O grupo era baseado nos princípios estéticos do *Grupo Fluxus*, aproximando-se do Dadá pela sua irreverência; sua ação também estava mais próxima das orientações futuristas, pela sua proposta de ação sociocultural.³⁹⁶ Wesley Duke Lee era quem mantinha o grupo atualizado, em contato com livros, revistas norte-americanas e inglesas - tais como *Art International*, *Artforum* e *Studio International* - e também com a *Pop Art*, a moderna produção artística americana. Wesley Duke Lee sempre buscava conhecer o que a vanguarda americana produzia de mais moderno.

O *Grupo Rex* representava uma reação a instituições como as Bienais, museus e galerias. A origem do grupo acontece numa exposição de Wesley Duke Lee na galeria *Atrium* em 1964. Um ano depois ocorreu, na mesma galeria, a exposição de Nelson Leirner e Geraldo de Barros que, juntamente com os *popcretos* de Waldemar Cordeiro, despertaram uma enorme crítica sobre estes. Outro fator foi a exclusão do quadro de Décio Bar de uma exposição coletiva na Fundação Álvares Penteado. Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros retiraram suas obras da exposição. Barros, então, cedeu sua galeria *Objetos* para o grupo iniciar seus projetos, produzir suas obras, divulgá-las e dar aulas³⁹⁷.

³⁹⁴ PECCININI, Daisy, *Figurações Brasil anos 60*, EDUSP, São Paulo, 1999, pág. 74.

³⁹⁵ Wesley Duke Lee, texto de Cacilda Teixeira da Costa, RJ, FUNART, 1980, pág. 26.

³⁹⁶ PECCININI, Daisy, *Figurações Brasil anos 60*, EDUSP, 1999, pág. 68.

³⁹⁷ PECCININI, Daisy, *Figurações Brasil anos 60*, EDUSP, São Paulo, 1999, pág. 69.

Oiticica reconhecia a importância do *Grupo Rex* e do seu *realismo mágico*; para ele, Wesley Duke Lee já era um nome conhecido internacionalmente pela suas estruturas “pictóricas e ambientais”³⁹⁸.

A importância do *Grupo Rex* para Oiticica aparece no seguinte texto: “Um desenvolvimento independente, mas fundamental, é o do grupo do Realismo Mágico de Wesley Duke Lee, centrado na Galeria Rex. Por incrível que pareça, apesar de sabermos da sua importância (...), pouco dele conhecemos. É um grupo fechado, extremamente sólido, mas do qual não podemos avaliar todas as conseqüências por desconhecermos sua totalidade”.³⁹⁹ Oiticica tinha conhecimento da produção do grupo, mesmo ela não sendo conhecida de todos. Wesley Duke Lee iria participar da exposição *Nova Objetividade* juntamente com Oiticica e outros artistas.

Vale destacar a obra *Helicóptero*, de Wesley Duke Lee, uma instalação na qual o participante vê uma forma geométrica circular com fotos e percebe uma pequena abertura, podendo entrar dentro da obra; no seu interior ele encontraria a maquinaria de um helicóptero. Em cima, um pentágono de cinco cores, formado por divisão em triângulos; dentro da obra existe também um espelho no qual o espectador pode observar a si mesmo.

O *Helicóptero* é uma obra penetrável na qual o participante é atraído pela visão, pelas imagens, sendo convidado a entrar na obra por uma pequena passagem estreita. Ao passar pela entrada, ele se sente imediatamente atraído para sentar no helicóptero. Assim também é o *Penetrável Tropicália* de Oiticica, no qual o observador é atraído pelas cores e pelo som de uma TV sempre ligada. No *Helicóptero*, enquanto o participante está sentado, olhando ao redor, vendo reproduções da *Gioconda* e outras, o espelho parece

³⁹⁸ OITICICA, Hélio, *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, 1986, pág. 90.

³⁹⁹ OITICICA, Hélio, *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, 1986, pág. 90.

querer devorá-lo. Para Lee, o “vão” no *Helicóptero*, na verdade, era um vão invertido, um vão para dentro - era o participante quem voava e não o *Helicóptero*.⁴⁰⁰

Wesley Duke Lee descreve como o espectador interage com sua obra: “O espectador/participante estava sempre muito mais interessado na visão que saía do tubo que no espelho, pois neste era um reflexo e naquele um desenho em que ele ficava todo transformado. Um ao lado do outro, o espelho perde para o tubo, embora sozinho tenha grande magnetismo”.⁴⁰¹

Desentendimentos internos e dificuldades financeira levaram ao desmantelamento do *Grupo Rex*, mas este não terminou sem antes realizar um grande *happening*: os artistas decidiram um *Kaput* e Nelson Leirner “doou” uma exposição a qualquer um que “fizesse o esforço” de ir buscá-la - as obras foram presas, chumbadas na parede, amarradas com correntes. “Havia nisso uma idéia muito bonita: queríamos ver os nossos clientes fazerem um pequeno esforço e levarem o quadro, de graça, para casa”.⁴⁰²

A exposição durou menos de uma hora; uma pessoa do público levou um alicate e atrapalhou a idéia dos organizadores de uma duração mais extensa para esta exposição: o visitante cortou os fios elétricos desligando os holofotes, e a imprensa não teve como fazer a sua cobertura do evento.

O *Grupo Rex* era composto por Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende. Duke Lee fala dos artistas do *Rex*: “Fazemos parte de uma tendência de experimentação, que podíamos dizer ser nascida

⁴⁰⁰ Cf., Wesley Duke Lee, texto de Cacilda Teixeira da Costa, RJ, FUNART, 1980, pág. 39

⁴⁰¹ Wesley Duke Lee, texto de Cacilda Teixeira da Costa, RJ, FUNART, 1980, pág. 34

⁴⁰² Wesley Duke Lee, texto de Cacilda Teixeira da Costa, RJ, FUNART, 1980, pág. 28.

nos Estados Unidos (...) O espírito de nossa galeria (e do jornal), conseqüentemente, é mostrar essa arte a medida que ela vai sendo processada e desenvolvida”.⁴⁰³

Hélio em Nova York, Lygia em Paris

Baba Antropofágica

A *Baba Antropofágica* de Lygia Clark foi desenvolvida, juntamente com seus alunos, durante a sua passagem pela *Sourbonne*, em Paris. Consistia em um dos membros, deitado no chão, e os outros posicionados à sua volta; estes colocavam carretéis de linha em suas bocas e, à medida em que desenrolavam a linha, saía junto com ela as suas salivas, que enrolavam o participante se encontrava no centro.

De acordo com Lygia Clark, nesta manifestação era como se estivessem tirando seu ventre para fora; as pessoas, por sua vez, acabavam se enrolando com estas linhas, tendo uma vivência coletiva. O importante para Lygia Clark, nesta experiência, não era o corpo em si, mas a “fantasmática do corpo”. Segundo Ricardo Fabrini, nesta obra, “a devoração não se esgota com a ‘incorporação’ porque também envolve a ‘eliminação’”.⁴⁰⁴

Suely Rolnik fala de sua experiência com a *Baba Antropofágica* “deitada no chão, olhos vendados alvoroço de corpos anônimos agitando-se em torno de mim: não sei o que pode vir a se passar(...). Bocas anônimas abrigam carretéis de máquina de costura, cujas linhas lambuzadas de saliva são ruidosamente desenroladas por mãos igualmente anônimas, para em seguida depositá-las sobre meu corpo. Coberta pouco a pouco dos pés à

⁴⁰³ PECCININI, Daisy, *Figurações Brasil anos 60*, EDUSP, São Paulo, 1999, pág. 73.

cabeça por um emaranhado de linhas, composição improvisada de bocas e mãos que me cercam vou perdendo o medo de diluir a imagem de meu corpo, diluir meu rosto, minha forma, me diluir: começo a ser este emaranhado-baba. O som dos carretéis girando nas bocas parou. As mãos agora se embrenham nesta espécie de molde úmido e quente que me envolve para retirá-lo de mim: umas, mais nervosas, arrancam tufos; outras erguem fios com a ponta dos dedos como se temessem esgarçá-los—e assim vai indo até que nada mais reste. Meus olhos são desvendados. Volto ao mundo visível. No fluxo do emaranhado-baba plasmou-se um novo corpo, um novo rosto, um novo eu”.⁴⁰⁵

Este trabalho da artista com a linha teve início em 1954, desde a *Linha Orgânica*,.

De acordo com Oiticica, numa carta para Lygia Clark na qual comenta a importância de sua obra:

“Essa linha do ventre out-saliva-o corpo do outro deitado-morcellement-baba e a quebra da baba, que gera agressividade e sofrimento como que extensões que cresceram e que quebrá-las envolve um despedaçar do próprio corpo É GENIAL: DAS MAIORES COISAS QUE JÁ VI E DÁ UMA DIMENSÃO INCRÍVEL EM TODA ESSA DIALETICA DESCOBERTA ETC”.⁴⁰⁶

Oiticica, em sua carta para Clark, afirma que a *Baba Antropofágica* possui uma relação com as suas próprias experiências com o corpo. Segundo ele, a própria análise da artista transmite toda a dimensão do conteúdo artístico de sua obra. Esta obra, para Oiticica, tem uma relação com a sua experiência com a “prima”⁴⁰⁷. Diferentemente do que

⁴⁰⁴ FABRINI, Ricardo Nascimento, *O Espaço de Lygia Clark*, São Paulo, Tese apresentada para a FFLCH-USP, 1991, São Paulo, pág. 183.

⁴⁰⁵ Pesquisa, Suelly Rolnik, Lygia Clark e a produção de um estado de arte”, s/d, pág. 106.

⁴⁰⁶ Cartas Hélio Oiticica e Lygia Clark, “Lygia Clark” 21.9.1968, FUNARTE, Pág. 226.

⁴⁰⁷ Cartas, Quando eu disser prima é nossa amiga cocaína. Oiticica em sua entrevista Heliotapes com Carlos Vergara fala para abrir a janela que a prima quer entrar, no fundo pode se escutar Oiticica cheirando as carreiras de pó. Oiticica enquanto esteve nos EUA, além de trabalhar como tradutor, comprava cocaína e vendia para os ‘conhecidos’.

a baba significa para Lygia Clark⁴⁰⁸, a cocaína é como se arrebentasse e devorasse por dentro.

⁴⁰⁸ Com efeito para Lygia Clark é como se colocasse o ventre para fora.

CAPÍTULO VI: OITICICA, CRÍTICO DE ARTE

Oitica e o Cinema

Cinema Novo

A proposta do Cinema Novo, inspirado na *Nouvelle Vague*, era a de realizar uma arte genuinamente nacional. De acordo com Oitica, um dos melhores filmes do cinema brasileiro é *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, filme conhecido pelo seu caráter regionalístico.

Deve-se ressaltar, no final dos anos 1960, a criação do chamado “cinema marginal” no qual a preocupação dos cineastas era com a linguagem cinematográfica, com a contestação dos costumes e com o desenvolvimento político do Brasil.

Também no final dos anos 1960 surge a palavra “tropicalismo” criada por Hélio Oitica e usada por outros artistas brasileiros tais como Caetano Veloso e Gilberto Gil. Nesta época, os artistas estavam interessados em produzir uma arte nacional voltada para a cultura e raízes brasileiras.

O show musical *Opinião 64*, com direção de Augusto Boal, contou com a participação de João do Vale, Nara Leão, Zé Ketí: “Desde sua fundação, o Opinião privilegia a arte popular, abrindo espaço para shows com compositores das escolas de samba carioca, influenciando não apenas para a mudança de gosto do público como através desta mescla de espaços, facilitar a disseminação da cultura periférica aos grandes centros de divulgação. Assembléias, reuniões e demais manifestações de protesto da categoria teatral faziam do Opinião seu epicentro, nestes primeiros anos após o golpe militar.”⁴⁰⁹

Júlio Bressane

Oiticica, em sua entrevista a Haroldo de Campos – *Heliotapes* - comenta sobre o cineasta brasileiro, Júlio Bressane, destacando o filme *O Estrangulador de Louras*. Neste filme, Bressane apresenta um *serial killer* de louras, que se aproxima mais de um Nosferato tropical do que do expressionismo alemão.⁴¹⁰ Para Haroldo de Campos, este filme é “muito interessante na medida em que ele é uma espécie assim da retórica da eliminação do cinema, dentro do cinema brasileiro é o mais radical na abolição da retórica”.⁴¹¹

Para Hélio Oiticica, em *Matou a Família e Foi ao Cinema*, de Bressane, as cenas nas quais os personagens estão falando e nada se pode ouvir, são mais importantes do que o gesto falado. Oiticica comenta o uso do *black leader*, nos filmes de Bressane, também utilizado por Godard: “notei que Julinho usa o *black leader*, (...) numa sequência que eles estivessem falando e ficassem no escuro; já Godard em *Vladimir e Rosa* (..) pela

⁴⁰⁹ Site Itaú, *grupo opinião*, consultado no dia 13.04.02

⁴¹⁰ Cf. OITICICA, Hélio, transcrição entrevista Haroldo de Campos- HELIOTAPES 2 New York chelsea hotel- may 28, 71 Site www.itaucultural.org.br, consultado 2.3.2002.

⁴¹¹ OITICICA, Hélio, transcrição entrevista Haroldo de Campos- HELIOTAPES 2 New York chelsea hotel- may 28, 71 Site www.itaucultural.org.br, consultado 2.3.2002.

primeira vez o black leader tem um significado que não seja apenas de black leader". Godard utiliza o *black leader* não para atenuar o velado do filme preto ou branco. O *black leader* retrata um fato polêmico ao tratar de um ex-líder negro que foi preso e separado dos seus companheiros.

Conforme Oiticica, Bressane não estaria repetindo Godard e sim inovando já que, segundo ele, não existiria um cineasta que não tivesse usado das técnicas de Orson Welles em *Citizen Kane*,⁴¹² por exemplo.

Em uma entrevista para Daniel Más da revista *Vogue*, Oiticica diz que vai construir parte do cenário do filme de Bressane, *O Gigante da América*. Oiticica realizou "uma tenda nas dunas de Cabo Frio para um só momento do filme."⁴¹³ Júlio Bressane em *Lágrima Pantera Missil* também utiliza as *babylonetes* de Oiticica nas rodagens.

Ivan Cardoso

De acordo com Oiticica, Ivan Cardoso era um jovem talento do cinema nacional. Em sua entrevista para a *Vogue*, Oiticica conta que Ivan Cardoso veio lhe pedir para falar sobre os malandros do Rio de Janeiro. Entre risadas, Oiticica responde que não vai falar daquilo que lhe pertence. Oiticica fala do filme *Dr. Dionélio* e de sua estréia como ator, no papel de um senador romano. O filme trata de Roma e Atenas com alguns resquícios do livro *Dionélio*.

⁴¹² Cf, *Ibidem*.

⁴¹³ OITICICA, Hélio, *ho rio Ataulfo*, 8 dez 78 para Daniel Más/Vogue). www.itaucultural.org.br, site consultado dia 10.10.02.

Ivan Cardoso teria sido o primeiro cineasta a utilizar uma câmera super 8 e fazer uma antropofagia do cinema, devorando a imagem. No filme *Ivampirismo*, estrelado por Torquato Neto, este último interpreta um vampiro tropical, meio atrapalhado, perambulando pelas praias do Rio embora sem o requinte de Drácula.

A relação de Oiticica com Ivan Cardoso é bastante intensa. Oiticica participou, como ator, em outro de seus filmes; Cardoso, recentemente, descobriu algumas películas que trazem a imagem de Oiticica com um revólver na boca, numa alusão ao órgão sexual masculino. Ele coloca o revólver na boca de uma maneira lasciva. Toda a sequência do filme é um diálogo de Oiticica com o seu “*três oitão*”. Um precedente deste filme seria de Jean Genet: *Um Chant D Amour* de 1950 duração de 25 minutos. Este filme escandalizava as pessoas com sua maneira lasciva. Como se pode ver a seguir:

Um Chant D Amour é o filme gay mais famoso da Europa. Retrata o homossexualismo dentro dos muros da prisão. São exibidas cenas fortes de pornografia. Este filme faz uma apologia da masturbação, do sadismo e da repressão sexual simbolizada pela película em poder do agente de ordem, o carcereiro. Ele começa a observar cada um dos detentos em suas celas através da porta. Isso excita o *voyeur*. O guarda observa o diálogo de um detento através da parede com o seu vizinho de cela. Essa parede é o objeto que o preso beija, bate. Ambos os homens trocam cigarros através de um pequeno buraco na parede, e isso mexe com a fantasia do carcereiro.

A câmara sempre pega fragmentos do corpo masculino com grande atenção. Isto está em contraste com o mundo brutal e triste da cadeia - a “viagem” narcisista e muda do canto de amor com imagens de solidão, frustração e relações prolongadas, estreitas, longas, fortes, são recolocadas e misturadas através do sadismo e do *voyeurismo* do carcereiro e do ‘público’, o que cria uma tensão de vida.

O filme de Genet está cercado de um contexto. O símbolo e o sonho representado são a fuga da desvalorização humana. Relações eróticas são como sempre em Genet relações poderosas. A cadeia é um símbolo de poder. O pênis substitutivo da cadeia é o revólver. Um dos personagens do filme pega o revólver e o coloca na boca. Genet mostra a relação com a cadeia, a expressão poética do erotismo masculino corroído pela prisão. Este filme explora a liberdade individual e as leis do desejo.

A relação deste filme, abordando o tema do homossexualismo, também pode ser feita com as fotos de Neyrótika de Oiticica em 1973.⁴¹⁴ Nas quais ele destaca atenção para partes do corpo masculino, homens de cueca deitados, com batom, fotos dos seios masculinos, tórax, braços e rostos. Em uma das fotos, o seu modelo encontra-se em um fundo vermelho, usa batom desta cor e está deitado. O modelo veste uma calça preta, sem camisa, as mãos estão cruzadas embaixo da cintura, e chamam atenção para o falo escondido debaixo das mãos.

Oiticica participou, também, dos seguintes filmes: *Câncer*, de Glauber Rocha; *Hélio Oiticica*, de Ivan Cardoso e *Lágrima Pantera Missil* de Júlio Bressane. Oiticica também realizava fotografias ao lado de Ivan Cardoso: “fui fotografar Antonio Calmon com Sidney Magal e anotar umas dicas do Calmon: fotografamos só Calmon pois o Magal foi impossível”.⁴¹⁵

Vale lembrar que os filmes experimentais em super 8 de Cardoso apresentam uma nova artista brasileira que havia estreado em Nova York - conhecida como Cristiny, a atriz participou de *Agripina é Roma Manhattan*,⁴¹⁶ em Wall Street e atuou com Antônio

⁴¹⁴ Estas fotos se encontram reproduzidas no catálogo Hélio Oiticica: Quase Cinemas de Carlos Basualdo

⁴¹⁵ OITICICA, Hélio, ho rio Ataulfo, 8 dez 78 para Daniel Más/Vogue), site www.itaucultural.org.br, site consultado dia 10.10.02.

⁴¹⁶ Este super 8 não foi concluído.

Dias e Mário Montez.⁴¹⁷ Este filme foi inspirado em Sousândrade (que tratarei no último item) “o filme (...) versa sobre locais e endereços de Nova York que aparecem no poema ‘inferno de Wall Street’: o filme é composto de personagens que transitam por ruas desertas de Wall Street, templos de capitalismo enlouquecido”.⁴¹⁸

Neville de Almeida

Neville de Almeida já havia participado, junto com Oiticica, de suas *Cosmococas*, sendo citado por este como o recordista do ano de 1978 - o cineasta brasileiro recebeu seis milhões de dólares. Oiticica reclamava de nunca conseguir encontrar o diretor em sua casa e, durante a entrevista para a *Vogue*, comenta o filme *A Dama do Lotação*.

Para Oiticica, este filme teria sido mal compreendido ao ser taxado de pornô-drama, apontando Neville de Almeida como “cineasta maldito” - este rótulo não teria sido aceito pelo diretor.⁴¹⁹ O filme *A Dama do Lotação* não dava continuidade ao período *udigrudi*; de acordo com Oiticica “não interessa aqui fazer a análise do filme ele tem tudo de bom e bem medido”.

⁴¹⁷ Cf. OITICICA, Hélio, *Luxo que é luxo só*, www.itaucultural.org.br, site consultado dia 05.05.2002.

⁴¹⁸ Org. FIGUEIREDO, Luciano, *Hélio Oiticica Obra e Estratégia*, Rio Arte, MAM Rio de Janeiro, 2002, pág.50.

Glauber Rocha⁴²⁰

Terra em Transe, de Glauber Rocha, retrata a luta entre um governador eleito pelas massas e seu assessor e jornalista, Dr. Paulo. Depois de eleito, o governador não cumpre com suas promessas, provocando uma revolta entre as camadas populares. Um líder do movimento popular reclama, então, com o governador e, dias depois, aparece morto. O filme é narrado em primeira e em terceira pessoa.

Dr. Paulo coloca o espectador a par da política de uma cidade imaginária, Eldorado. Uma das seqüências mais intensas do filme é quando o líder sindical afirma que o Brasil está em crise e que o país não precisa esperar o presidente resolvê-la. Dr. Paulo, então, diz que o povo é analfabeto e que não teria condições de comandar o país se estivesse no poder. Na mesma hora, aparece uma outra pessoa dizendo estar passando fome; ela é morta por um dos políticos presentes, na frente de todos.

O jornalista abandona a assessoria ao governador e se torna uma ameaça para este. Junto com sua namorada - uma jornalista preocupada com a questão da exploração dos pobres e dos maus tratos a menores - ele se articula contra o governo que ele mesmo ajudou a eleger. No final, a polícia espera o jornalista na estrada numa emboscada, a mando do governo, para eliminá-lo. O filme termina com barulhos de balas e Dr. Paulo com uma arma na mão. Enfim, um retrato da cena política do Brasil.

⁴¹⁹ Cf. OITICICA, Hélio, ho rio Ataulfo, 8 dez 78 para Daniel Más/Vogue), site www.itaucultural.org.br, site consultado dia 10.10.02.

⁴²⁰ “Hélio Oiticica, que só pensa no sucesso, me dizia, entre irônico e espantado: Puxa, aqui só se fala em cinema novo. O cinema novo acabou meu irmão (respon-di).” Org. Ivana Bentes, ROCHA, Glauber, *Cartas ao mundo*, “Para Cacá Diegues”, 1971, São Paulo, 1997, pág. 414.

Para Oiticica, este filme “é um dos maiores filmes já feitos na América Latina”.⁴²¹ De acordo com Paulo Sérgio Duarte, “Hélio e Glauber⁴²² são as chamadas mechas curtas, se queimam muito rápido são ‘flores tropicais’ tem alguma coisa a ver com a nossa cultura porque são coisas muito densas, muito ricas”.⁴²³

Segundo Catherine David, tanto por suas dinâmicas quanto por suas sintaxes complexas, o cinema de Glauber Rocha⁴²⁴ e a obra de Hélio Oiticica inscreveram-se na tradição antropofágica da cultura brasileira, cujos princípios eles atualizam”.⁴²⁵

Oiticica Cenógrafo

Oiticica fez vinte e um desenhos para o cenário do filme *A Cangaceira Eletrônica* de Antônio Fontoura. Fez também o figurino deste filme futurista sobre a história revisada da cangaceira Maria Bonita.⁴²⁶

O script deste filme propunha misturar “*cangaceiros jogando pingue pongue em seus momentos de lazer a um auditório de televisão onde Maria Bonita, misto de cantora pop e bandida, atirava em uma platéia em delírio, com direito a prêmios como eletrrodomésticos e viagens para os feridos*”.⁴²⁷ Gal Gosta seria a atriz principal. O seu

⁴²¹ OITICICA, Hélio, *Pra Geléia Geral* Torquato Neto with love New York jan 29, 72 Vocês preferem Haroldo de Azevedo ou Haroldo de Campos, site www.itaucultural.org.br, site consultado dia 10.10.02.

⁴²² ROCHA, Glauber, *Cartas ao mundo*, “Para Cacá Diegues”, 1971, pág. 435.

⁴²³ Paulo Sérgio Duarte, in catálogo Lygia Clark e Hélio Oiticica, Funarte, Rio de Janeiro, 1987.

⁴²⁴ “Oiticica (...) chegou tarde com a favela no museu porque Nelson com Rio Norte 40 graus já tinha mostrado a favela ao mundo e achado uma merda. Oiticica deve ser acusado de explorador sexual de favelados”.

⁴²⁵ CatálogoGalerie Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*, Paris, 1992, pág. 251.

⁴²⁶ Cf. Estado de São Paulo, “Caderno 2” *Hélio Oiticica*, 29.08.2000.

⁴²⁷ *O Globo*, “Segundo Caderno”, *Hélio Oiticica fora de série*, Rio de Janeiro, 11, de agosto de 2001.

figurino seria um vestido vermelho e azul, em estilo futurista, feito por Oiticica.⁴²⁸ O filme não chegou a ser concluído e Oiticica foi para os EUA com sua bolsa da Fundação Guggenheim. Permaneceram apenas seus esboços para este filme.

Fontoura foi assistir ao show *Deixa Sangrar* de Gal Costa. De acordo com Fontoura, Oiticica foi quem fez o cenário deste show. Para as pessoas entrarem, tinham que passar por *Penetráveis* azuis. O *Penetrável* Gal era feito por tiras de plástico da cor azul e amarela, numa alusão às cores da bandeira nacional. As pessoas tinham que passar por estes fios, como em *Casa é o Corpo*, de Lygia Clark, obra na qual o participante abria as tiras de náilon para poder penetrar nela. Um precedente desta obra é o *penetrável* de Soto⁴²⁹ - este teria sido o primeiro artista a usar náilon numa obra - *Penetrável*.⁴³⁰ Tanto Soto quanto Oiticica, em seus *Penetráveis*, estimulavam as sensações do participante por meio dos sentidos.

Em *Penetrável Movimento* de Soto, a instalação é feita com fios de náilon azul e transparente. A instalação possui um mecanismo eletrônico que movimenta estes diversos náilons, fazendo um jogo de luz, de cor e movimento. Nas palavras de Roberto Guevara sobre o artista venezuelano, Jesus Soto: “Frente a uma obra de pingentes sobre um fundo listrado, a percepção se desloca, como se fosse um rio heracliteano, e não sabemos mais onde estão essas linhas que se insiniam e desaparecem continuamente. Soto desenvolve novos modos de percepção, de se comunicar e de penetrar as categorias constituidoras. As extensões e progressões abordam o espaço real e criam um novo. Os penetráveis, como aquele efêmero apresentado no Museu Guggenheim de Nova York

⁴²⁸ Cf. *Ibidem*

⁴²⁹ Galerie Denise René, 1967, Paris.

⁴³⁰ Cf. JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Seja Herói, Modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*, Ed. UFPR, Curitiba, 1998, pág. 103.

(1976), *criam, de modo vivencial, uma participação no volume, tornam-se parte essencial, possibilitam o sentido tátil, sonoro, real e virtual ao mesmo tempo, definido e redefinido à medida em que passamos por ele.*⁴³¹

Maria José Justino, depois de estabelecer uma relação entre o *Penetrável Gal* e o de Soto, narra a sua experiência ao entrar no penetrável de Oiticica: “*experimentei uma sensação maravilhosa de estar entrando no interior de um clima impressionista: atravessei fios de plástico-amarelos e azuis—suspensos no espaço iluminado. Aventurando-me ao seu interior, vi-me envolvida pelas cores luminosas em movimento, o que possibilitava a junção e o desdobramento de novas cores, além de experimentar uma sensação macia no contato com o plástico. Confesso que foi uma sensação totalmente nova na experiência com uma obra. No jogo entre azul e amarelo, através do movimento, vivi a vibração impressionista. Embora as cores sejam definidas pelo artista, elas se entrelaçam e criam cores terciárias. Para mim esta experiência foi bem mais forte que a que tive, no cinema, ao acompanhar o personagem de Kurosawa no Sonho nº5, percorrendo o campo de trigo dos Corvos de Van Gogh. Nas duas experiências penetra-se nas pinceladas, mas em Oiticica a sensação ocorre com o corpo inteiro e não apenas com a visão.*”⁴³² Os náilons do *Penetrável Gal*, de 1970, lembram os enfeites plásticos das festas de Carnaval.

Neste show, Gal Costa encontrava-se coberta com um véu.⁴³³ Fontoura, depois de ter visto este *Penetrável*, convidou Oiticica para desenhar o cenário de *A Cangaceira Eletrônica*.

⁴³¹ www.uol.com.br/23bienal/paises/ppve.htm#Nome, site consultado 12.12.2002.

⁴³² JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal, Seja Herói, Modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*, Ed. UFPR, Curitiba, 1998, pág. 103.

⁴³³ Cf. *O Globo*, “Segundo Caderno”, Hélio Oiticica fora de série, Rio de Janeiro, 11, de agosto de 2001.

Oiticica não foi o primeiro artista a ser chamado para cenografar um filme de cangaço brasileiro. Em 1951, a companhia Vera Cruz convidou Ademir Martins para fazer o ‘décor’ do filme *Cangaceiro*, baseado no romance de Lima Barreto, *O Cangaço*.

* * *

Dissertarei, agora, sobre o *Jardim de Casa de Maria Bonita*. Os desenhos foram numerados por Oiticica de acordo com a sequência que estes deveriam seguir no filme. Depois, elencarei os seguintes desenhos: *A Sala da Cangaceira*; *O Quarto de Maria Bonita*; *Caatinga*; *Cena de Auditório da TV*; *Corredor de TV*, *Sala da Presidência da TV*; *Sala de Controle da TV*; *Entrada de TV*; e outros.

No desenho de Oiticica, *Jardim de Casa de Maria Bonita*, a mesa, a cadeira de balanço e os espaços que constituem o jardim são geométricos. Eles fornecem um equilíbrio tanto das formas quanto das cores frias. A única exceção é a presença do vermelho, ao lado direito, na copa das árvores, que destoa da calma. Duas espécies de árvores são feitas com o formato de pirulito de crianças. O tronco da árvore é verde e a copa é constituída de uma colagem circular vermelha.

No centro encontra-se uma piscina com uma bóia. Oiticica faz uma enumeração ao lado do desenho e escreve: piscina com bóia. Supõe-se, então, que este formato circular seja uma bóia. A piscina é feita com traços de hidrocor verde na horizontal que representam a água e o hidrocor amarelo na borda da piscina, a luz.

A bóia tem o formato de uma linha circular. É uma colagem de papel azul prateado sobre a piscina. As únicas formas circulares que compõem este desenho são as copas das árvores, o formato curvilíneo da bóia e os dois pés da cadeira de balanço. Estas

formas circulares podem criar um triângulo imaginário pela maneira na qual estão dispostas dentro da obra.

O artista, para construir o fundo deste desenho, faz colagens de papel prateado de cor azul, verde e vermelha. Pode-se fazer um paralelo destas colagens com as colagens de Matisse, nas quais o pintor utilizava guache e depois, com a sua tesoura, ia formando a obra no espaço. Oiticica corta sua obra no próprio papel, criando suas formas, desenhando no espaço. O uso das cores expressivas faz alusão ao *Fauvismo*. As colagens verdes, azuis e vermelhas representam a mata, o céu e as copas das árvores. A cerca seria construída, segundo Oiticica, de molduras de madeira. A cerca está colocada no fundo do desenho e faz um ângulo de noventa graus. O restante do desenho é pintado com hidrocor.

O artista carioca faz o seguinte apontamento sobre este desenho : “1 e 2 alvos com pedrinhas construídas no jardim, 3 piscina com bóias luzes, 4 cadeira de balanço, 5 mesa de pingue pongue, 6 esteiras, 7 cerca feita de molduras de madeira e cordas grossas correndo de cima para baixo, etc, cordas em cor- luzes iluminando de baixo prá cima, por trás, 8 paisagem geometrizada : cenarização criada em triângulo imitando árvores cortadas desse modo”.

É importante enfatizar a presença do jogo na obra de Oiticica. Existem neste desenho, por exemplo, mesas de pingue pongue – uma delas é de cor verde e está paralela à piscina. Oiticica era um admirador do futebol e mantinha em seu arquivo artigos de jornal sobre este esporte. Em seu texto *Futebolbolão*, ele relata uma tarde de domingo de jogo e a diversão que este lhe proporcionava.

Na obra *A Sala da Cangaceira* existe, à direita, uma escada em curva, que foge do geometrismo em perspectiva. Os degraus da escada são construídos com colagens de papel prateado. Estas produzem um brilho no interior da obra. O brilho da escada se

equilibra com o brilho do olho estrabiscópico que se encontra ao centro. Esta escada faz referência à obra de Itten, *Haus mit Treppe*, na qual o pintor, através de uma alusão à ótica futurista e cubista, faz suas pinceladas de uma escada sinuosa em círculos.

Neste desenho, se percebe todo o equilíbrio das cores usadas por Oiticica. Na esquerda encontram-se as formas geométricas de cor vermelha que combinam com o grande quadrado vermelho à direita. Pode-se pensar que este seja o tapete da entrada do Show. O branco deixado por Oiticica sugere uma luz a penetrar a obra, irradiando energia pelo palco.

À direita, quase no centro do quadro, existe uma colagem de um papel transparente pardo em cima do desenho. É como se fosse uma cortina. Oiticica retoma sua pesquisa com os *Bólides* ao usar deste subterfúgio de esconder do participante para que este, de forma lúdica, se solte em sua própria busca de achados.

O sopé é feito de hidrocor vermelha e se encontra à esquerda no fundo do desenho. Oiticica retrata a sua *Babylonests*, 81 2nd Avenue Loft 4 New York City 1970-1974. As *Babylonests* são feitas de madeira e tecido transparente como uma espécie de caixão no qual as pessoas dormiriam sobre um colchão, podendo, também, pregar papéis na parede, ler livros ou apenas relaxar.

Neste desenho, a forma da madeira e o véu transparente de plástico da *Babylonest* toma o lugar do hidrocor azul e um tipo de papel pardo. O fundo do desenho é azul e branco de hidrocor. Oiticica deixa uma evasão do espaço branco em forma triangular que também remonta às suas *Bilaterais* – é como se a luz incidisse pela esquerda dentro desta obra. O jogo geométrico de Oiticica com a perspectiva da escada quebra a sintonia da obra.

Em *Caatinga* é feita uma alusão à *Tropicália* : desenhos simples, sugerindo um clima de cangaço com cactos, arbustos e suas plantações. Em *Caatinga* duas redes são desenhadas, com amarelo claro, sustentadas por troncos de árvore retorcidos. O chão é laranjado e bem forte, para transmitir a idéia da seca do nordeste. À direita existem duas palmeiras feitas de hidrocor, não terminadas, na frente delas um arbusto verde. Há outro arbusto na frente deste. Oiticica não teve tempo para concluir este desenho tal como se observa pela falta de preenchimento de cor nas palmeiras.

Pode ser percebida na noção de disposição do espaço, que Oiticica sempre mantém em equilíbrio as cores, as formas e os objetos. Traçando uma reta imaginária, ambos estão na mesma direção. Compõem este desenho três cactos sobre pedras. No chão de cor laranja, Oiticica, com traços de hidrocor verde, faz a relva. O fundo do desenho é de cor azul escuro com traços na horizontal.

No *Palco-Auditório* faz parte do desenho um enorme sorriso. Os lábios da boca são desenhados de hidrocor vermelho, os dentes brancos exagerados são feitos por pequenos traços vermelhos que constituem a forma dentária. Atrás da boca há pequenos quadriculados vermelhos, como uma série de pontilhismo à la Seurat.

Sobre o desenho principal, há uma colagem de fita prateada para se dar a idéia de espelho. Ao redor da boca, Oiticica faz referência ao seu desenho da caatinga, ao colocar a terra laranja, o fundo azul e as árvores verdes. Em cima do papel prateado encontra-se, como o próprio artista definiu, um “olho estrabiscópio”. Na frente da boca, Oiticica deixa um espaço reservado para uma área com areia onde ficariam os amplificadores de música e etc. O artista faz a sua recriação do Nordeste. (Ele mesmo, em uma de suas entrevistas, fala que a família Oiticica veio do Nordeste assim como Glauber Rocha).

A presença do sorriso talvez seja uma alusão a *Os Lábios de Marilyn Monroe*, no qual Andy Warhol faz uma multiplicação de lábios para homenagear a atriz. O espectador não sabe dizer qual daquelas bocas é a original que deu início a série multiplicativa: ‘*Warhol coloca-a numa sequência de imagens parecidas umas com as outras, contentando-se em maquilhar a cara com diferentes nuances coloridas*’.⁴³⁴ Neste desenho encontram-se enormes dentes cerrados; nada há de sensual como na obra de Warhol – tratar-se-ia de uma risada sarcástica.

Na parte inferior do desenho através de pequenos pontos verdes, tem-se a idéia de uma relva. O fundo do desenho é preto. Esta obra é um misto de abstração e figurativismo. O formato dos lábios segue o mesmo formato do olho, como se Oiticica quisesse passar um minimalismo em perspectiva que é absorvido pela escuridão do fundo da obra.

Na *Sala da Presidência da TV* existe uma rede, uma enorme estrela prateada e um triângulo geométrico do qual – de um de seus vértices - saem três sequências de infinitas formas de losângulo, tal qual na pintura para o mural da Secretária de Finanças de Recife feita por Cícero Dias. O formato da colagem central, na parte superior do desenho, remete ao formato da pintura de Dias, pela intersecção dos pontos e a criação dos losangos. Ou mesmo às pirâmides das quais saem as mesmas formas geométricas com pontos de intersecção formando novos losangos.

À direita, o formato ocupado pela dobra de um papel cria um triângulo e uma base retangular, trazendo uma relação com *Relevos Espaciais*. A mesma forma pode ser observada no desenho de Raúl Lozza, *Pintura n°117*.

⁴³⁴ OSTERWOLD, Tilman, *Pop Art*, Tradução Sónia Teixeira, Paula Reis, Ed. Taschen, Espanha, 1999, pág. 13.

Novamente, um olho estrabiscópio é inserido neste desenho. O interessante é o uso do olho nestas diversas sequências. A presença de uma colagem de cartolina que pende para fora do desenho. O papel utilizado por Oiticica é dobrado, criando uma base e, ao mesmo tempo, uma forma triangular. Em cima deste desenho, Oiticica sobrepõe uma tela transparente que encobre o desenho de cima a baixo. A presença de pêndulos, à esquerda, na parede, surge como precedente dos pêndulos de Rebecca Horn.

Em *Sala de Controle da TV*, Oiticica desenha uma cadeira com um suporte para escrita, como cadeiras de sala de aula. A cadeira se posiciona de acordo com o formato de quatro quadrados - talvez este espaço seja para quatro TVs. Oiticica faz uma colagem de quatro bolas vermelhas e a presença do papel prateado substituindo o vidro sugere um jogo eletrônico.

Numa próxima sequência, sem título, a inserção do azul com espaços - em branco - triangulares remonta aos espaços deixados por Volpi em suas pinturas. Nos dois lados têm-se faixas grossas de vermelho, no centro o azul, com a forma geométrica dos *Bilaterais* que vão se abrindo. A colagem do papel prateado representa um espelho. O amarelo está somente numa parte inferior do desenho. Há presença das cores primárias: ao mesmo tempo que se coloca a cor vermelha, quente, se coloca o azul, frio, como num jogo de contrastes de quente e frio. Os traços branco e azul tentam fazer um jogo em perspectiva. A intenção deste desenho é ser o quarto de Maria Bonita.

No desenho da sequência D, Oiticica faz um estandarte com hidrocor vermelha. O que une os dois estandartes de Oiticica é o número 8. Oiticica denomina a forma do 8 como “caídos” e os traços retos de “pau de espanador”. Ao lado, Oiticica faz um quadrado azul e neste desenha uma sela de cavalo, escrevendo sob ela: “estandartes: prototipo estandarte Parangolé”.

Em *Entrada da TV*, com um penetrável de plástico, Oiticica faz um palco com cortina e seus enfeites. O pano maior é de cor azul. A cortina seria de diversos fios coloridos de plástico amarelo, azul e vermelho. Lembra a entrada do *Penetrável Gal*. Em cima destes, o desenho de Oiticica : uma estrela e o olho estrabiscópio.

Seguem as seguintes anotações de Oiticica : “Entrada da TV esberriar partes pintadas com aplique (pano, papelão, etc.) tudo estaria envolvido pela a côr mais escura azul escuro, cortina, faixas de plástico, lugar para grande poster”.

Este desenho retoma, através dos seus traços infantis, os desenhos de Klee. A presença de triângulos geométricos - pendurados por um cordante – lembra, por sua vez, as inserções do espaço nos quadros de Volpi. O desenho, espalhafatoso, parece mais a entrada de um circo. Talvez fosse esta a intenção de Oiticica : tratar a TV como um circo, como um palco no qual as pessoas atuavam criativamente. Ele que tanto admirava o Chacrinha por ser uma “ coisa nossa”, por saber usar tão bem os seus disfarces.

Para Haroldo de Campos, o Chacrinha “*é o grande palhaço da Televisão, é o sujeito que levou a idéia do circo para a televisão, (...) que era admirada por Oswaldo, pelo Maiacovsky : uma coisa que para a arte moderna tem uma enorme importância, a idéia do circo, não apenas como inspiração, mas como momentos de improvisação e impressão ; pode-se ver como nas memórias de Maiacovsky e Oswaldo, o circo como adoração infantil, foi poderosa na arte deles : o Chacrinha tem essa inteligência, pegando o média de televisão, que é fragmentário, levar o circo para a televisão; e fazer uma arte de vanguarda assim nível de cultura popular*”.⁴³⁵

⁴³⁵ OITICICA, Hélio, *heliotapes* 1 new York, entrevista de Haroldo de Campos, site www.itaucultural.org.br, consultado dia 10.10.2002.

Este desenho seria desenvolvido por Oiticica no projeto *Filtro*, no qual ele dispõe, sobre a entrada, cortinas e diversos fios.

O *Quarto de Maria Bonita*, com a cama à direita - como o próprio autor indica, ele insere neste cenário as formas geométricas de *Bilaterais* e *Relevos*, como se fossem unidos a ponto de não se poder perceber onde se inicia um e termina o outro.

Em *Cama de Maria Bonita*, o artista faz um triângulo de duas cores, vermelho e azul, sobrepondo-lhe um triângulo menor e tomando como base as cores azul e amarelo como divisor. A cama de cor branca está em cima deste triângulo. Em ambos os lados, Oiticica usa a colagem dos papéis prateados para servirem de refletores para a cena. O fundo é branco. Nestes desenhos não existe nenhuma presença humana. É como se Oiticica se inspirasse na arquitetura das fotos de seu pai, José Oiticica Filho - triângulos nos quais o fotógrafo capta as formas geométricas feitas pela sombra. O quarto, com sua cama branca, gela o ambiente em torno das cores quentes.

Existe um outro desenho com colagens de papel prateado em formato oval. Nesta obra, encontram-se cinco formas ovais, duas paralelas e uma distonante, ao fundo, que vai seguindo para uma rampa. Em cima, como se fosse uma abertura para o palco, encontra-se o olho feito nestes diversos desenhos de Oiticica. O fundo é de cor bege. E as formas coladas, prateadas, chamam atenção do participante para a obra de arte.

Em *Corredor de TV*, Oiticica deixa suas observações anotadas ao lado da obra. À esquerda, o artista deixa lugares reservados para as fotos, há a presença da estrela prateada, a estrela presente nestes diversos desenhos, ao lado de um quadrado com cortinas de plástico e uma colagem de papel celofane amarelo. À direita, está a última forma deste desenho: uma escada de barra azul e degraus amarelos.

Oiticica também desenhou o figurino de Maria Bonita: um macacão vermelho com decote em V, recortado, com um triângulo azul no centro. O outro figurino é azul e vermelho.

Em outro desenho, Oiticica faz uma espécie de rampa que sobe para o palco: sobre esta, ele cola um papel transparente com traços de linha azul; ele acentua estes traços em torno de uma forma triangular preta, dando a idéia de perspectiva que o personagem vai seguir até o fim da obra.

Em *Auditório em Transe*, retratam-se quatro pessoas: duas, à esquerda, possuem chapéu de cangaceiro, as outras duas possuem chapéus bem pequenos. As figuras não possuem rosto. Mais uma vez há a presença do olho nesta obra. O chão é desenhado por Oiticica de cor laranja com as laterais azuis. Em cima do palco, Oiticica faz uma colagem com papel prateado. O fundo é negro. O formato deste cenário é o mesmo ocupado pela boca.

Este desenho remete ao desenho de cangaceiros de Ademir Martins que recebeu o grande prêmio da *Primeira Bienal de Arte Moderna*. No desenho, vêem-se três cangaceiros com os seus trajes típicos - todos remetem à figura do cangaço através do uso dos chapéus. No primeiro plano, o cangaceiro está sentado sozinho, à direita, enquanto no segundo plano os outros dois cangaceiros estão frente a frente como se estivessem conversando. À esquerda, a presença de uma cuia representa o Nordeste. Os traços do desenhista são rápidos. Os rostos das personagens não são bem delineáveis e não se pode perceber claramente. Os rostos dos cangaceiros não foram totalmente preenchidos e nem coloridos.

Através de números, Oiticica vai especificando as partes do cenário. De acordo com ele, 1 seria a cama, bem ao centro; 2 (a e b), as mesas cabeceiras; 3 e 4, espelhos; 5, penteadeira; 6, armário grande; 7, pôster triangular e 8, as portas de saída do quarto.

Hélio Oiticica e Sousândrade

Durante a entrevista, *Heliotapes*, realizada em 1971, em Nova York, Hélio Oiticica faz seus apontamentos sobre o poeta, romântico, maranhense. Sousândrade foi recuperado no século XX pelos irmãos Campos como sendo um dos precursores da poesia concreta. O escritor, com o seu estilo, antecipa a poesia de vanguarda do século XX e, por isso, foi mal interpretado em sua própria época. Para Haroldo de Campos, Sousândrade seria um “pré- Pound”, um “pré- Mallarmé”.

Nesta entrevista, Oiticica fala sobre a obra de Sousândrade *Guesa Errante*, mais especificamente, sobre o Canto XI, *O Inferno de Wall St*. Neste texto, Sousândrade faz uma narração dinâmica que passa pelos Andes, Floresta Amazônica, México e Nova York. O escritor mescla a era colonial com a crescente industrialização, sem estabelecer uma ordem cronológica.

Sousândrade escreveu *Guesa Errante* entre 1854 e 1884, na cidade de Nova York. No canto X, o escritor trata dos acontecimentos políticos e financeiros na instalação da República norte- americana.

Segundo Haroldo de Campos, *O Guesa*, “altera a perspectiva não só do Romantismo como também na medida em que reflete nas épocas posteriores, de toda a

atividade literária nacional”.⁴³⁶ Conforme o escritor, este poema foi inspirado na obra de Goethe - nas Noites de Walpurgis de *Fausto* – e faz uma homenagem ao viajante alemão Humboldt do século XIX. Este último fez anotações sobre sua viagem da América Latina até a América do Norte e Sousândrade, em suas idas para Europa, entrou em contato com estes escritos; anotações estas que muito lhe impressionaram. Nas palavras de Campos, “a homenagem do poeta maranhense ao sábio viajante alemão, cuja narrativa ‘científica’ dos mitos muíscas e das características das civilizações pré-colombianas em geral, especialmente a inca, serviu-lhe de nutrimento à imaginação”.⁴³⁷

Oiticica dizia ver Sousândrade quando caminhava por Nova York - ele podia sentir a presença do escritor maranhense. Para Haroldo de Campos, Nova York é uma cidade de montagem, onde se sente a presença de Sousândrade.

Em um de seus passeios por Nova York, Oiticica recorda-se de um trecho de *O Inferno de Wall St., Templo de Kun, 666*. Oiticica desconhecia a Nova York do século XIX, só que, em 1971, o número 666 era um dos apelidos de um dos prédios mais famosos da cidade, o *Tishman Building*. Haroldo de Campos, durante a entrevista, fala para Oiticica que talvez ele possa ter razão a respeito do número 666. Hélio continua e diz que, quando estava construindo seus *Ninhos*, escutou a seguinte frase: “é logo ali no 666”⁴³⁸ - neste momento, ele pensou em Sousândrade.

⁴³⁶ CAMPOS, Haroldo, *A peregrinação transamericana do Guesa de Sousândrade*, in: *Revista USP*, São Paulo, n.º 50, junho/agosto 2001, pág. 221.

⁴³⁷ *Ibidem*, pág. 224.

⁴³⁸ OITICICA, Hélio, Entrevista com Haroldo de Campos, Site Itaú Cultural, www.itaucultural.org.br, consultado 2.2.2002.

Oiticica, durante a entrevista, cita uma parte do texto do escritor romântico, no qual *pear-socp* não é a tradução de pêra mas sim uma marca de sabão: “mas não é; é um sabão até nome judaico”⁴³⁹.

No decorrer desta entrevista, Haroldo de Campos lembra que um de seus amigos desenvolveu uma tese sobre Whitman e Sousândrade. Para Oiticica, isto é possível, pois os dois escritores são do século XIX. De acordo com Campos, Walt Whitman era “estilisticamente mais retórico, e Sousândrade mais moderno, a visão do mundo era semelhante: a visão da civilização industrial da epopéia americana, Sousândrade é uma anti-epopéia americana, mas eu acho que Whitman deve ter influenciado Sousândrade, cuja obra é posterior; embora o Sousândrade do episódio de Wall St. seja estilisticamente muito mais radical, pré-pound ou coisa semelhante”.

A discussão continua em torno das palavras usadas por Sousândrade. Haroldo de Campos diz que uma amiga sua descobriu que uma das palavras usadas no *Wall Street* era uma marca de queijo antigo em NY - Sousândrade poderia estar fazendo uma relação com a família proprietária do queijo, ou com o próprio queijo.

O estilo sousândradiano de usar palavras em inglês, latim e italiano influenciou Oiticica em sua mescla de palavras em inglês e em português nos seus escritos.

Vale lembrar outro artista que trabalha sob o mote *Wall St*⁴⁴⁰ - Rauschenberg. Ele faz uma colagem com placas de madeira e mangueira de bombeiro sobre uma superfície abstrata, pintada de branco e preto.

⁴³⁹ Ibidem.

⁴⁴⁰ A obra *Wall Street* de Rauschenberg se encontra no Museu Ludwig em Colônia, Alemanha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Oiticica sempre esteve ligado às vanguardas internacionais dos Estados Unidos, Argentina, França, Alemanha, Suíça, Inglaterra e outros países. Sua obra de arte não pode ser avaliada como sendo “tipicamente brasileira” - ela é universal e contemporânea das mais díspares vanguardas dos anos 1960 e 1970, que disseminam a instalação, a performance, a vídeo-arte.

A obra de Oiticica sempre se desenvolveu a partir de pesquisas, nunca se mantendo, por isso, estática no tempo – ela pode permanecer nos museus e ainda assim conservar sua atualidade.

Dois fatos importantes merecem ser destacados. O primeiro é José Oiticica ter sido professor em Hamburg nos anos 1930. O segundo diz respeito à formação da escola de ULM - que embora fosse alemã recebia patrocínio americano - e sua influência sobre os artistas concretistas.

Oiticica esteve em constante relação com os Estado Unidos e a Europa. No primeiro, morou quando criança, quando seu pai recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim (mais tarde Oiticica obteria bolsa da mesma instituição). A ligação com a

Europa se deu por contatos de artistas brasileiros que viviam lá, como Lygia Clark e Sérgio Camargo, e também pela passagem do artista pela Inglaterra, França e Suíça para realizar exposições.

É preciso destacar a participação de Oiticica na exposição organizada por Max Bill em Zurique e o seu possível contato com os artistas alemães que foram para os Estados Unidos como Rebecca Horn, Beuys e Edward Kienholz. Também merece destaque a presença dos artistas brasileiros concretistas na Alemanha e na Suíça, mantendo uma corrente informativa direta com a arte brasileira.

No ano de 2002, houve uma exposição das *Cosmococas* nos Estados Unidos, que depois seguiu para a Alemanha, mais especificamente, para a cidade de Colônia. A obra de Oiticica é respeitada internacionalmente; ele é visto como um dos maiores artistas brasileiros do século XX. O que se quer enfatizar, portanto, nesta pesquisa, é o diálogo intenso de Oiticica com as vanguardas americanas e germânicas bem como com os mais diversos países da América Latina e Europa. A obra de Oiticica se desenvolveu do abstracionismo para a performance, culminando em obras de espaço público. Oiticica é um artista cuja obra sempre permanece atual, contemporânea, viva.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Hélio Oiticica foi educado pelo seu avô - pelo fato de este ser anarquista, o artista freqüentaria a escola um pouco mais tarde. Aprende, então, com o avô, línguas latinas como o francês, o latim e o italiano. Com sete anos de idade acompanha seu pai a Nova York. Este – José Oiticica Filho – era um famoso etnólogo e também fotógrafo - trabalha com fotografias abstratas nos anos 1940. Nos anos 1950, Oiticica faz suas primeiras pinturas concretas. O pai de Oiticica morre em 1964 quando este cria os *Parangolés*. Segundo Mário Pedrosa “ o seu comportamento subitamente mudou: um dia, deixa sua torre de marfim para sua iniciação popular, dolorosa e grave, aos pés do Morro da Mangueira, mito carioca. Ao entregar-se, então, a um verdadeiro rito de iniciação”.⁴⁴¹ Ao se tornar conhecido internacionalmente, Guy Brett entra em contato com suas obras e, imediatamente, o crítico inglês começa a promover a arte de Oiticica no exterior. Segundo Guy Brett, a obra *Tropicália*, por exemplo, irá influenciar a arte européia. Oiticica está

inserido num contexto internacional que discute, principalmente, as questões da desmaterialização da arte e da participação do espectador.

Oiticica expôs em diversos países como França, Inglaterra, Suíça e Estados Unidos. Suas viagens permitiram a ele entrar em contato com os mais diversos tipos de vanguarda. A produção de Oiticica continua causando impacto. O artista, que morreu aos quarenta anos de idade, falava que sempre produziria o “ovo do novo”.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERRO, Alexander & STIMSON, Blake. *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge, Massachusetts, London. 1999.
- AMARAL, Aracy (Org.). *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*. Ed. DBAM, São Paulo, 1998.
- _____, *Arte para quê? A preocupação social na Arte Brasileira (1930-1970)*, São Paulo, Nobel, 1984.
- _____, *Arte e Meio Artístico: Entre a feijoada e o X-Burger*. São Paulo, Nobel, 1982.
- _____. *Projeto Construtivo na Arte*. FUNARTE, Rio de Janeiro, 1997.
- AMÍLCAR de Castro, (org.), Ed. Cosac & Naif, , São Paulo, 1997.
- ANKER, Valentina, *Max Bill ou la recherche d' un art logique*, Ed. L' Age d' Homme, 1979.
- ARANTES, Otilia, (org.) Mário Pedrosa, *Forma e percepção estética*, Edusp, SP, 1995.
- _____, Mário Pedrosa, *Arte Ambiental, Arte Pós Moderna, Hélio Oiticica*, SP, Perspectiva, 1981.
- _____, Mário Pedrosa, *Itinerário crítico*, Scritta, SP, 1991.

_____, *Obras Completas de Mário Pedrosa*, MAC-USP.

_____, *Política das Artes*, Edusp, SP, 1995.

_____, *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília aos
Espaços de Brasília*, Perspectiva, 1981, (col. Debates 170).

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea Brasileira*, Marca d'Água Livraria e Editora Ltda., Rio de Janeiro.

BELUZZO, *Modernidades Vanguardas Artísticas na América Latina*, Schwartz, Jorge, Ed. UNESP, São Paulo, 1990.

BILL, Max, *Max Bill respondeu as perguntas de Margit Staber*, Alemanha, S/d.

BOCCIONI, Umberto, *Dynamisme plastique*, Lausanne: L'age d'Homme, 1975.

BOURDON, David, *Andy Warhol*, Flammarion, Paris, 1989.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*, Ed. Cosa & Naif, São Paulo, 2001.

BRITO, Ronaldo, *Neoconcretismo vértice e ruptura*, FUNARTE, RJ, 1985, Pág. 32-33.

CALDAS, Waltércio, *Mar nunca nome*, Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, 1998.

CAMPOS, Augusto, *Teoria da poesia concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960/*
Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, São Paulo, Brasiliense, 1987.

CANONGIA, Ligia, *Hélio Oiticica*. In *Quase Cinema (Cinema de Arte no Brasil, 1970/80)*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.

CLARK, LYGIA, OITICICA, HÉLIO, (1968) *Cartas Lygia Clark e Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987.

CHIPP, H. B., *Teorias da Arte Moderna*, Martins Fontes, São Paulo, 1996.

CLARK, Lygia, *Lygia Clark*, Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e L. Clark, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978 (col. ABC).

COCCHIARALE, F. & Geiger, Anna Bella. *Abstracionismo: Geométrico e Informal*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987.

CORDEIRO, Waldemar, *Arteônica, Américas*, USP, São Paulo, 1972.

DROSTE, Magdalena, (org.) *Bauhaus, 1919-1933*, Trad. Casa das Línguas, Ed. Taschen, S/D.

DUARTE, Paulo Sérgio, *Anos 60 Transformações da arte no Brasil*, Ed. Campos Gerais, RJ, 1998.

ELGER, Dietmar, *Expressionismo*, Trad. Rute Correia Lisboa, Ed. Taschen, 1998.

FAVARETTO, Celso, *A invenção de Hélio Oiticica*, EDUSP, São Paulo, 1992.

FER, Briony; BATCHELOR, David, WOOD; Paul, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras*, Trad. Cristina Fino, Ed. Cosac & Naify Edições, 1998.

FONSECA, Silvio Nery, (org.) *Willys de Castro obras de 54-61*, Escritório da Arte, (sem local), S/D.

FREI, Hans. *Konkrete Architektur?: Über Max Bill als Architekt*. Ed. Müller, Zürich, Univ., Diss., 1989/90.

GERCHMAN, Rubens *Rubens Gerchman*, Textos de Armando Freitas Filho, Sérgio Santana, Frederico Moraes e R. Gerchman, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.

GULLAR, Ferreira, *Argumentação Contra a Morte da Arte*, Ed. Revan, 7ª. ed. 1999.

_____, *Arte Brasileira Hoje*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1973.

_____, *Cultura Posta em Questão*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965.

_____, *Etapas da Arte Contemporânea*, Nobel, São Paulo, 1985.

_____, *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1969.

GOETHE, J. W., *Doutrina das Cores*, Trad. Marco Giannotti, Ed. Nova Alexandria, 2ª. edição, São Paulo.

HARRISON, Charles, FRASCINA; Francis; et al., *Primitivismo, cubismo, Abstração: começo do século XX*, Trad. Otacílio Nunes, Ed. Cosac & Naify Edições.

HERHENHOFF, Paulo, *Antonio Dias*, Ed. Cosac & Naif, São Paulo, S/D.

IVANA, Bentes, ROCHA, Glauber, *Cartas ao mundo*, São Paulo, 1997.

- JOYCE, James, *Finnegans Wake*, Ed. Perspectiva, Trad. Augusto e Haroldo de Campos.
- JUSTINO, Maria José, *Seja Marginal seja herói, Hélio Oiticica*, Ed. UFPR, Curitiba, 1998.
- KANDINSKY, *Wassily Do Espiritual na Arte*, Martins Fontes, São Paulo, 1996.
- KAPROW, Allan , *Essays on the Blurring of Art And Life*, University of California Press, ltd. Los Angeles, 1993.
- MAC/USP, (org.), *Waldemar Cordeiro uma aventura da razão*, Ed. IBM Brasil, MAC/USP, 1986.
- MALEVITCH, Kazimir, *Écrits*, Trad. Andrée Rubel, Éditions Gérard Lebovici, 1986.
- MCLUHAN, Marshall, *Os meios de comunicação*, Trad. Décio Pignatari, Editora Cultrix, São Paulo, 1964.
- NAVES, Rodrigo, *A Forma Difícil*, Ed. Ática, SP, 1996.
- OITICICA, Hélio, *Carlos Vergara*, Ed. FUNARTE, Rio de Janeiro, 1978.
- _____, "Côr, tempo e estrutura," *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1960. Suplemento dominical.
- _____, *Aspiro ao Grande Labirinto*, Editora Rocco, Rio de Janeiro ,1986.
- _____, *Correspondência com Roberto Pontual*, Nova York, 8 de julho de 1972. 2fl (texto datilografado), FUNARTE.
- _____, *Correspondência com Roberto Pontual*, Nova York, 16 de abril de 1972. 1fl (texto datilografado), FUNARTE.
- _____, *Correspondência com Roberto Pontual*, Rio de Janeiro, 9 de julho de 1979. 2fl (texto manuscrito), FUNARTE.
- _____, *De Hélio Oiticica para Roberto Pontual*, Rio de Janeiro, 7 de julho de 1979. (texto datilografado), FUNARTE.
- _____, *LYGIA PAPE, SÉRIE TROPICÁLIA 2*, Rio de Janeiro, Galerie de la Maison de France, ago. 1975, (folheto), FUNARTE.
- OSTERWOLD, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, 1999.
- LUCY R. Lippard, *A Arte Pop*, Trad. H. Silva Letra, Ed. Verbo, Lisboa, 1973.

- MILLIET, Maria Alice, *Lygia Clark Obra- Trajeto*, EDUSP, São Paulo, 1992.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp*, Trad. Zita Morais, Ed. Taschen, 1996.
- (Org.) ARANTES, Otilia, *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília aos Espaços Perspectiva*, 1981, (col. Debates 170).
- (Org.) ARANTES, Otilia, Mário Pedrosa, *Arte Ambiental, Arte Pós Moderna, Hélio Oiticica*, SP, Perspectiva, 1981.
- (Org.) ARANTES, Otilia, Mário Pedrosa, *Itinerário crítico*, Scritta, SP, 1991.
- (Org.). BERNADINI, Aurora Fornoni., *O Futurismo Italiano*. Perspectiva, São Paulo, 1980.
- (Org.) Centro de Arte Hélio Oiticica, *Mira Schendel a forma volátil*, Ed. Marca d' água, 1997, Rio de Janeiro.
- (Org.). *Lygia Pape*. Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 2000.
- (Org.). SILVA, Fernando Pedro da Silva, RIBEIRO, Marília Andrés, *Almicar de Castro*, Ed. Circuito Atelier, Belo Horizonte, 1999.
- (Org.). TASSINARI, Alberto, *Amilcar de Castro*, Ed. Cosac& Naif Edições, São Paulo, 1997.
- PECCININI, Daisy Valle Machado (coord.), *Objeto na arte Brasil anos 60. 1960*, FAAP, SP, 1978.
- PIMENTEL, Luís Otávio, PAPE, Lygia, PEDROSA, Mário. *Lygia Pape*, FUNARTE, Rio de Janeiro, S/D.
- PONTUAL, Roberto, *Correspondência com Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, 16 de março de 1972, 1fl. (Texto datilografado), FUNARTE.
- _____*Roberto, Correspondência com Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, 5 de junho de 1972, 1fl. (Texto datilografado), FUNARTE.
- _____*Correspondência com Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1972, 1fl. (Texto datilografado), FUNARTE.
- PONTUAL, Rodrigo. *Arte Brasil hoje: 50 anos depois*, Collectio Artes, 1973.
- READ, Herbert, *Educacion por el arte*, Editorial Paidos, Buenos Aires, 3 Ed. 1964.

RIBEIRO, Marília Andrés, *Neovanguardas: Belo Horizonte-anos 60*, Ed. C/Arte, Belo Horizonte.

RICHTER, Hans, *Dadá: Arte e antiarte*, Trad. Marion Fleischer, Martins Fontes, 1993.

SALOMÃO, Waly, *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé*. Editora Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1996.

VALLIER, Dora, *A arte abstrata*, Trad. João Marcos Lima, SP, Martins Fontes, 1986.

VENTURI, Leonel *História da Crítica de Arte*, Edições 70, Lisboa, Portugal, S/D.

ZANINI, Walter (coord.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Sales/Fundação Djalma Marinho, vol. II, 1983.

Wesley Duke Lee, texto de Cacilda Teixeira da Costa, RJ, FUNART, 1980.

WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; et al., *Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta*, Ed. Cosac & Naify Edições, 1998.

WORRINGER, Wilhem, *Abstraction et Einfuhlung*, Trad. Dora Vallier, Klincksieck, Paris, 1986.

CATÁLOGOS:

AMARAL, Aracy, (org.), *Catálogo da Exposição Arte Construtiva no Brasil Coleção Adolfo Leiner*, MAM, São Paulo, 1998.

AMARANTE, Leonor, *As Bienais de São Paulo 1951 a 1987*, Ed. Projeto, 1989, São Paulo.

I Bienal Do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2ª Ed., São Paulo, 1951.

XXIV Bienal de São Paulo. (Org.) Fundação Bienal de São Paulo. 1998.

(Org.) ARAUJO, Emanuel, *Escultura Brasileira Perfil de uma identidade*, Banco Safra, São Paulo, 1997.

(Org.) BANERJ, *Neoconcretismo, 1959-1961*, RJ, 1984.

BRITO, Ronaldo, *Sérgio Camargo*, Ed Akagawa, (sem Local), 1990.

Catálogo, Carlos Basualdo, *Quasi-Cinema: Hélio Oiticica*, Kunstverein, Colônia, New Museum of Contemporary Art, 2002.

Catálogo de exposição: Museu Metropolitano de Curitiba: junho 1996-MSM/BA: agosto 1996. MAM/RJ: outubro, 1996, *Aluisio Carvão*.

Catálogo Galerie Jeu Du Paume, *Hélio Oiticica*, Paris, 1992.

(Org.), Centro Cultural do Banco do Brasil, *Franz Weissmann*, Rio de Janeiro, 1998.

CLARK, Lygia, *Lygia Clark*, Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e L. Clark, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978 (col. ABC).

(Org.), CINTRÃO, Rejane. *Expressionismo alemão*. MAM-SP. 2000.

(Org.), CYNTRÃO, Sylvia Helena, *A forma da festa Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, Ed. UNB, Brasília, 2000.

DROSTE, Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, Ed. Taschen, Berlin, 1994.

(Org.), Fundació Antoni Tapies, *Lygia Clark*, Barcelona, 1997.

(Org.), FUNARTE, *Abstração Geométrica I : Concretismo e Neoconcretismo*, FUNARTE, RJ, 1987.

(Org.), Galeria São Paulo, *Hélio Oiticica, Grupo Frente, Metaesquemas*. 20 de março a 21 de abril, 1989.

(Org.), Guy Bret, *Hélio Oiticica*, Catálogo da Whitechapel Gallery, Londres, 1969.

GONÇALVES, Lisbeth Rebolo, (org.), *tendências construtivas no acervo do MAC USP construção medida e proporção*, CCBB, Rio de Janeiro, 1996.

Ivan Serpa Retrospectiva 1947-1973, (org.), CCBB, Rio de Janeiro, 1993.

Catálogo , *Mavignier 75*, MAM, São Paulo, 2000.

OITICICA, Hélio, *O q faço é Música*, Nova York, 1971. Reproduzido em Catálogo Galeria de Arte São Paulo, março de 1986.

PEDROSA, MÁRIO, *Os projetos de Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1961, (catálogo)

Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962), Rio de janeiro, MAM/ São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

Org. Catálogo Kienholz Retrospektive, Ed. Prestel, Alemanha, S/d.

(Org.), RIBENBOIM, Ricardo, *Tridimensionalidade*, Ed. Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 1977.

(Org.), Centro Cultural do Banco do Brasil, *Franz Weissmann*, Rio de Janeiro, 1998.

Org. *I Bienal Latino-Americana*, Fundação Bienal, 1978, São Paulo.

X Bienal de São Paulo, “República Federal da Alemanha”, , 1969, São Paulo, S/D.

Org. MAM, *Geraldo de Barros, 12 anos de pintura 1964 a 1976*, São Paulo, S/D

OITICICA, Hélio, *11 de maio de 1964*, Site Itaú Cultural, 22 11 2001

(Org.), Fundació Antoni Tapies, *Lygia Clark*, Barcelona, 1997.

Geraldo de Barros 12 anos de pintura 1964 a 1976, Museu de Arte Moderna de São Paulo, S/d.

XXI Bienal Internacional São Paulo, “Albert Dinamarca”, 1991, São Paulo.

Vivências: Luis Camnitzer, Lygia Clark, Alberto Greco ... Hélio Oiticica =
Lebenserfahrung = Life experience / Generali Foundation, Wien. Hrsg. von Sabine
Breitwieser. Köln : König, 2000.

FIGUEIREDO, Luciano, *Hélio Oiticica Obra e Estratégia*, Rio Arte, MAM Rio de Janeiro, 2002.

OITICICA, HELIO. *HELIO OITICICA*. LONDON, 1969.

TESES:

ALHANATI, Irene, *O Processo de Ruptura na Arte: A obra como Manifestação Coletiva (Parangolé)*, Monografia , Centro de Pesquisa do MAM, 1985.

BRAGA, Paula Priscila, *Hélio Oiticica: Nietzsche's übermensch in the Brazilian slums*, Universidade de Illinois, 1999.

CABO, Paula Cristina Terra, *Hélio Oiticica –Estética para a Ética*, Tese apresentada para o Departamento de História, PUC-RJ, 1991.

FIALHO, Carmela Roseli Palmieri Parente, *Tropicália Ou Panis Et Circencis no país do Rei da Vela*. Tese apresentada ao IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro 1994.

FRÖHLICH, Katrin. *Rebecca Horns Zwittermaschinen, Studien zur androgynen Ikonographie*, Universidade de Colônia, Faculdade de Filosofia, Instituto de História da Arte, Tese apresentada a, Universidade de Colônia, orientador Prof. Dr. Antje von Graevenitz.

JUSTINO, MARIA José. *A modernidade no Brasil a partir de Tarsila do Amaral, Ione Saldanha e Hélio Oiticica*, Tese apresentada para a Universidade de Paris, 1991.

MACEDO, Cid Ney Avila, *Visualidade e Discurso Oiticica: A mestria da enunciação*. Tese apresentada em Comunicação e Semiótica, PUC- SP, 1992.

MICHALKA, Matthias, *Von Aktionismus und Expanded Cinema zur Arbeit mit TV und Video: Peter Weibels Kommunikationsanalytik in den 60 er Jahren*, Diplomarbeit, Universidade de Viena, 1995.

MICHAUD, Eric. *Théâtre au Bauhaus*. Ed. L'Age d'Homme, França, S/D.

OLIVEIRA, Liliana Helita Torres de *A Pop Art Analisada através das Representações Dos Estados Unidos e Do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, Em 1967*. Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, São Paulo, 1993.

PAPE, Lygia Carvalho, *CATITI CATITI, Na Terra dos Brasis*. Tese apresentada á Faculdade de Filosofia, UFRJ, Rio de Janeiro, 1980.

PAIVA, Carmen Maia, *Lygia Clark e Hélio Oiticica: A arte como arquitetura da liberdade*. Tese apresentada para o departamento de História, PUC-RJ, 1995.

Ricardo Nascimento Fabbrini, *O Espaço de Lygia Clark*, Tese apresentada a Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1991.

SILVA, Renato Rodrigues da, *Hélio Oiticica*, Tese apresentada a Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1991.

TESSLER, Elida, *Le Probleme de la Couleur et de la Matiere Dans l'Art Bresilien entre 1950 et 1980-L'Exemple d'Helio Oiticica* Tese apresentada para o departamento de Arte e Arqueologia, Universidade de Paris I, França, 1993.

Vitale, Elodie *L'Enseignement au Bauhaus de Weimar (1919-1925) 1985* tese de doutorado de Etat, professeur Frank Popper- Universidade Paris VIII.

PERIÓDICOS

A Gazeta, Pupa Gatti "Oiticica, com um toque capixaba" 8/março de 1992, Vitória, Zero Hora," *A experiência sensitiva de Hélio Oiticica*", Porto Alegre, 26 de setembro de 1992 .

AMARAL, Aracy, "Hélio Oiticica", *Revista Colóquio- Artes*, 11 fevereiro –73, 2ª série/ 15ª ano.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori, "Atualidade de Mário Pedrosa", *Mais, Folha de São Paulo*, 16/04/2001.

Arte, Gardênia Garcia "o artista de terceira margem"ano2, n16 outubro de 1978.

AYALA, Walmir, "Caro e Oiticica" (II) *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7/05/1969.

(Org.), *Arte em Revista*, ano 5, n.º 7, Ed. D'Agostino Artes Gráficas, Ltda, São Paulo, agosto 1983.

BERENSTEIN-JACQUES, Paola, *Terres des Signes*, N/4 Déconstruction Tropicale, Paris 10.12.96.

CAMPOS, Haroldo, *A peregrinação transamericana do Guesa de Sousândrade*, in: *Revista USP*, São Paulo, n.º 50, junho/agosto, 2001.

....., "O vôo da razão sensível de Hélio Oiticica", 26/07/1987.

- _____, *Da razão Antropofágica: A Europa sob o Signo da Devoração*, Colóquio/ Letras, n.º 62, Lisboa, 1981.
- CANTON, Kátia, *Folha de São Paulo* “Artistas brasileiros ganham mercado em Nova York”, 04/02/1995.
- Carvalho, Mário César, “Obra inédita de Oiticica será exibida em março”. *Folha de São Paulo*, 25/12/93.
- Cleuza Maria Entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, “Hélio Oiticica Está de Volta”, Rio de Janeiro, 8.03.1978.
- CORDEIRO, Waldemar, *O objeto*, revista AD, nº 20.
- Correio da Manhã*, “Conjunto Residencial do Pedregulho”, 06.12.51.
- COSTA, Maria Ignez Correa da. “O tropicalismo por trás da imagem dirigida, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23/03/1968.
- Crítica de arte*, Esther Emílio Carlos, ano II n.º 3, RIO DE JANEIRO, 1979.
- DACOSTA, Glauber Rocha, “A idade da terra O Pátio, O Cinema-terra de Glauber Rocha”, *Diário de Pernambuco*, “Os Parangolés no Recife” Recife, 16.02.97.
- Diário Nacional*, ANDRADE, Mario, questões da arte, São Paulo, 30 setembro, 1927.
- Diário de São Paulo*, “Complemento”, Mitos Vadios, São Paulo, 05.11.78.
- Diário da Tarde*, BH, MG “Artes: Morgan Motta- Oiticica ou Vanguarda Brasileira em NY, 01/02/1977.
- DUNKER, Heda. *Eine totale Verkörperung, 'über Hélio Oiticica'*, S/d, Alemanha.
- Estado de Minas*, SANTIAGO, Silviano, “Fé No Veneno”, 03.04.1980.
- Estado de São Paulo*, Luiz Camillo Osório, “um olhar inglês sobre a arte brasileira”, 1997
- Entrevista a Ivan Cardoso (1979). *Folha de São Paulo*, 16/11/1985, p. 48 (“A arte Penetrável de Hélio Oiticica”).
- “Exposição neoconcreta na Bahia”, *Jornal do Brasil*, *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, RJ, 31 de outubro de 1959.

FACON, publicidade e propaganda, cinema, relações públicas, rádio e tv, PEREIRA, Rogério, *Concretismo e Neoconcretismo*, 1994, jan-jun, São Paulo.

FAVARETTO, Celso, “A canção Tropicalista”, pág. 20-21.

FIGUEREDO, Luciano, “A Cena Americana de Oiticica”, *Bravo*, ano 2, n17, Fevereiro, 99.

_____, “Favor Tocar, do Not Touch, Ne touchez Pas”, Org., *Revista de arte*, fevereiro de 1996, pág. 8-11.

FILHO, Antônio Gonçalves, “Oiticica sabota geometria com *Metaesquemas*”, *Folha de São Paulo*, 20/03/1989.

Folha da Manhã, “Acha-se desde ontem em São Paulo o conhecido arquiteto suíço Max Bill”, São Paulo, 06.06.1953.

Folha da Manhã, “Ademir Martins vai expor em Paris”, São Paulo, 30.12.51.

Folha de São Paulo, “a arte *Penetrável* de Hélio Oiticica”, São Paulo, 16/11/1985.

Folha de São Paulo, Haroldo de Campos, “O Músico da Matéria”, 16 de fevereiro de 1992.

Folha de São Paulo, “O ‘*mundo abrigo*’ de Hélio Oiticica”, sábado, 25 de Janeiro de 1986.

Folha de São Paulo, “Tropicália”. 08/01/1984.

Folha de São Paulo, Waly Salomão, “*H O*”, São Paulo, 16/02/1992.

Folha de São Paulo, Alberto Tassinari “No MAC, as contrapinturas de Oiticica e Lygia Clark” 5/12/1987.

Folha de São Paulo, Antonio Gonçalves Filho, “vídeo traz imagens do exílio de Hélio Oiticica em NY”, 18/11/1987.

Folha de São Paulo, Entrevista a Ivan Cardoso “A arte *Penetrável* de Hélio Oiticica”, ilustrada, 16/11/1985

Folha de São Paulo, “Kassel quer Oiticica ‘vestindo’ alemães, 19.08.1997.

Folha de São Paulo, “No Rio, uma retrospectiva da obra de Oiticica Filho”, 13.01.83

Folha de São Paulo, Menina, São Paulo, 06.07.1948, Arquivo Bienal.

Folha de São Paulo, “Mitos, magias: contestar é aprender, São Paulo, 03.11.1978.

Folha de São Paulo, MONACHESI, Juliana, “Retalhos de Oiticica” *Mais*, São Paulo, 28, 07, 2002.

Folha de São Paulo, TASSINARI, Alberto, “No MAC, as contrapinturas de Oiticica e Lygia Clark”, São Paulo, Sábado, 5 de dezembro de 1987.

Folha de São Paulo “O grande Labirinto de Hélio Oiticica” São Paulo, 22/06/1986.

Galeria Domus, Exposição coletiva de pintura e escultura, patrocinada pelo Jornal ‘Artes Plásticas de 16 a 31 de julho de 1948. Arquivo Bial.

Gaia, São Paulo, Setembro/dezembro 1989, Ano I, n2. São Paulo.

GAM, Entrevista concedida a Jorge Mautner, “um trabalhador de projetos”, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1976, n 33.

GOLDBATT, John, “A arte penetrável de Hélio Oiticica”, *Folha de São Paulo*, 16/11/85.

GREEN, James N., *Além do Carnaval A Homossexualidade Masculina no Brasil do século XX*, Ed. UNESP, 1999, São Paulo.

GULLAR, Ferreira, “A Mário Pedrosa, com carinho”, *Mais*, *Folha de São Paulo*, 16/04/2001.

Guia das Artes, Ano 5, número 24, Casa Editorial Paulista, São Paulo.

_____, *Jornal do Brasil*, 7/12/66.

_____, Oliveira Bastos, “Pintura Concreta”, *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* 10/02/57.

“Hélio Oiticica está de volta”, *Diário do Grande ABC* Santo André- SP, 10/03/78.

les Cahiers du Musée national d'art moderne, Ed. Printemps, 1995, “Fait sur le Corps: le Parangolé de Hélio Oiticica,” Guy Brett, França.

Interview, Jorge Guinle Filho, a última entrevista de Hélio Oiticica, 1980, nº 26, abril.

Jornal do Brasil, “A mordida de Oiticica na maçã” 11/12/1998.

Jornal do Brasil “Brasileiro descobre a cor da cor,” 16/7/64.

Jornal do Brasil, Cleusa Maria, “Hélio Oiticica está de volta”, Rio de Janeiro, quarta feira, 8 de março de 1978

Jornal do Brasil, Hélio Oiticica *Farto De Pinturas e Desenhos*, Rio de Janeiro, 01.07.1979.

Jornal do Brasil, 11/7/92. Hilton Berredo, “A generosa arte do desvio”.

Jornal do Brasil, “A Trajetória Fotográfica de José Oiticica”, Rio de Janeiro, 14, 11, 83.

Jornal do Brasil, AYALA, Waldir, “Fardo Factual”, Rio de Janeiro, 01.09.1970

Jornal do Brasil, AYALA, Waldir, “Do Mar Ao Concreto Armado”, Rio de Janeiro, 21.08.1970.

Jornal do Brasil “O Grupo de São Paulo”,., *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 07/02/57.

Jornal do Brasil, Wilson Coutinho, “O resgate do rebelde”, 15/01/89.

Jornal do Brasil, caderno B, “O tropicalismo por trás da imagem digerida”, Rio de Janeiro, sábado 23 de março de 1968.

Jornal do Brasil, “Poesia neoconcreta”, *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 31-10-59.

Jornal do Comércio, “Balanço do Festival Artes Plásticas”, Recife domingo, 5 de agosto 1979.

Jornal do Commercio, Mario Barata, “De ‘Opinião’ Ao Salão”, Rio de Janeiro, 21/05/1967.

Jornal do Commercio, “oiticica condena atuação dos críticos” Domingo, 22 de julho de 1979, Recife Rio Artes, n 23 1996, Fernando Cocchiarale “H.O. um exercício experimental de liberdade”.

Jornal de Santa Catarina, Domus: uma nova opção para a arte catarinense, Blumenau, Santa Catarina, 25.09.1980.

Jornal da Tarde, PIGNATARI, Décio, “Hélio Oiticica e a arte do agora”, São Paulo, 02/04/80.

Jornal da tarde, São Paulo, “Uma viagem, ‘Espacial’ com Hélio Oiticica” 10 de maio de 1994.

Jornal da USP, LIMA, Marcelo, “A Arte Concreta de Max Bill”, São Paulo, ano I, nº5 outubro 1989.

Jornal O Globo. “Neo-concretismo revisto/2”, Neo-concretismo revisto 2, 6 /01/1976.

Jornal O Globo. “Neo-concretismo revisto/3”, Frederico Moraes 7/01/1976.

MARTINS, Vera, “Oitica: transformação dialética da pintura, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1961, Suplemento dominical.

Mendes, Lucas, *Oitica vai de Labirinto*, Domingo Ilustrado, Guanabara. 15 de agosto de 1971.

Módulo, Gullar, Ferreira, *O cometa Oitica*, n 58, abril/maio, RIO DE JANEIRO, 1980.

MORAIS, Frederico, “Apresentação da vanguarda brasileira.” Belo Horizonte, UFMG, 1967.

MORAES, Frederico, *Artes Plásticas na América Latina do transe ao transitório*, Ed. Civilização brasileira, S. A. Rio de Janeiro, 1979.

Nossa América, *Revista do Memorial da América Latina*, número 1, ano 1996, São Paulo.

Org. *Revista Cinemas*, Pág. 103-127.

Org. *Art Spezial Documenta 11*, julho 2002, Kassel. Alemanha.

Org. BILL, Max, *beantwortet fragen von Margit Staber*, Alemanha, S/D.

Org. PONTUAL, Roberto, *Revista de Cultura Vozes*, Ano 64, novembro 1970, volume LXIV número 9, Petrópolis.

(Org.), *Porque Duchamp?* Edusp, São Paulo, 1998.

O Estado de São Paulo, Arte e Artistas, São Paulo, 21.12.1948.

O Estado de São Paulo, “A arte audaciosa de um marginal”, 3/2/1986.

O Estado de São Paulo, Angélica de Moraes, “Brasil está no balanço artístico do século”, 18, 01, 1997.

O Estado de São Paulo, “Caderno 2” Hélio Oitica, 29.08.2000.

O Estado de São Paulo, José Castello, “A obra de oitica ganha reconhecimento”, sábado, 27 de julho de 1996.

O Estado de São Paulo, Luiz Zanin Oricchio, “Ivan Cardoso põe em foco dois gênios radicais”, São Paulo, 23 de abril de 1997.

O Estado de São Paulo, MORAES, Angélica de, *Brasil está no balanço artístico do século*, 18. 01.1997.

O Estado de São Paulo, Matéria-prima desta exposição: guardanapos, papel higiênico, arroz, feijão, 13/11/1978.

O Estado de S. Paulo. "Neoconcretismo volta ao palco", 15/09/84.

O Estado de São Paulo, "Uma exposição com o Melhor de Ernesto de Fiori", 23.07.1997.

O Globo, Frederico Moraes, "Hélio Oiticica o último romântico de uma vanguarda radical" 25/3/80; *Jornal do Brasil*, Harry Laus, "Oiticica: Marginal da Arte, 20/7/66.

O Globo, Nelson Motta, "Centenas penetram na Rijianviera de Hélio", Rio de Janeiro, 04.07. 79

O Globo, "Reunião de neoconcretos", 31/05/1989.

O Globo, "Segundo Caderno", *Hélio Oiticica fora de série*, Rio de Janeiro, 11, de agosto de 2001.

"O Objeto" – *Instâncias do Problema do Objeto*, GAM nº 15, Rio de Janeiro, fev. 1969.

OITICICA Filho, José, *A ruptura da fotografia nos anos 50*, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1983.

OITICICA, Hélio, "artista de amanhã" *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 DE SETEMBRO DE 1970.

_____, "O aparecimento do suprasensorial." *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 24 novembro, 1968.

_____, "happening- Brasil- séc. XX- dec. 70. Matéria- prima desta exposição: guardanapos, papel higiênico, arroz, feijão...", *O Estado de São Paulo*, 13/11/1978.

_____, "O sentido de vanguarda do grupo baiano" *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1968.

_____, *Quase cinema HÉLIO OITICICA filmes de, com e sobre*, 2/07/1973, Nova York.

Org. ARANTES Otília, *Acadêmicos e Modernos*, Mário Pedrosa, EDUSP.

Org. *Habitat*, nº 67, março de 1962, Hélio Oiticica, *A transição da Cor do quadro para o Espaço e o Sentido de construtividade*. *Jornal do Brasil*, Reynaldo Roels Jr. "o público viu e aprovou", Rio de Janeiro, 15/11/1986.

Pesquisa, Suely Rolnik, Lygia Clark e a produção de um estado de arte”, s/d, pág. 106-110.

Piracema, RENATO, Rodrigues, “HÉLIO Oiticica e o desafio moderno”, *funarte* 1993 nº 1 *Vida das Artes*, “Seis artistas da América Latina”, n7, 1976.

PONTUAL, Roberto, “Águas ao Vento”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/07/1979.

RAINER, K. Wick. *Bauhaus Pädagogik*. Ed. Du Mont, Colônia, 1982.

RANGEL, Maria Lúcia, Entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, 01/07/79.

RANGEL, Maria Lucia. “Café dês Arts: novo ponto de encontro do artista carioca” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro,, 1/7/1979.

Revista a Cigarra, Entrevista com Hélio Oiticica, a 20 de julho de 1996. In *Site do Itai Cultural*, consultado no dia 27/11/2001.

Revista Arte e Cultura da América Latina. Sociedade Científica de Estudos da Arte-CESA, Ano II n 3, setembro de 1992, São Paulo.

Revista de cultura vozes, Petrópolis, vozes, v72, n/ 5, jun-jul, 1978.

Revista Colóquio- Artes, “Hélio Oiticica”, AMARAL, Aracy, 11 fevereiro -73, 2ª série/ 15ª ano.

Revista Confirmado, BONANNI, Hugo, “Bienal latinoamericana El mito del desencuentro, nº 464, ano 12, 23.11.1978.

Revista Escrita, n1, 1977, Ed. Vertente Ltda, São Paulo.

Revista Isto é, Marcos de Lontra Costa, “Entre heróis e marginais, 26/11/86

Revista Letras Curitiba, ‘Sousândrade Futurista?’ Número 39, Editora UFPR, Curitiba, 1990.

Revista Habitat, Max Bill, *O inteligente Iconosclasta*, 1953.

SOUSANDRADE, Joaquim de, *O Guesa*, São Luiz, Ed. Sioge, 1979.

Tribuna da Imprensa, “Max Bill em São Paulo”, Rio de Janeiro, 16 de junho de 1953.¹ *Jornal do Brasil*, *O escultor da forma e da função*, 13.12.94.

Veja, Rodrigo Naves, “entre a violência e a utopia”, 10 de junho de 1992.

Vista Cansada, JOSEPH, Manuel, “Compra Chica”, nº 8, 25º Bienal, 24, 25 e 26 de maio de 2002.

Wesley Ducke Lee, texto de Cacilda Teixeira da Costa, RJ, FUNART, 1980

ZAPPA, Regina, RUBIN, Nani, “A Consciência da Imagem”, *Jornal do Brasil*, 4 de maio de 1997.

SITES

www.artezero.com.br/histórico.html

AMARANTE, Leonor, “Versão Online do livro” *As Bienais de São Paulo- 1951-1987*, www.artezero.com.br/histórico.html, 12/05/2001.

www.artbr.com.br/casa/noigand/index.html

CAMPOS, Haroldo, *NOIGRANDES*, “Concretismo e Neoconcretismo”, Pág. 1, Tirado do site. www.artbr.com.br/casa/noigand/index.html, 10/11/2000.

<http://www.mac.usp.br/exposicoes/01/formas/dancas.html>, site consultado, 23/11/2001.

_____*Luxo que é luxo só*, www.itaucultural.org.br, site consultado dia 05.05.2002.

OITICICA, Hélio, *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*, Site www.itaucultural.org.br, consultado dia 9/9/2002.

_____, *ho rio Ataulfo* 8 dezembro de 1978, www.siteitaucultural.org.br, consultado 10.09.02.

_____, *ho rio Ataulfo*, Out 78 *Eu em Mitos Vadios/Ivald Granato*, www.siteitaucultural.org.br, consultado 08.08.02.

_____, *ho rio ATULFO* 8 dez. 78, *para Daniel más Vogue*, site Itaúcultural.org.br, site consultado dia 13.12.3002.

_____, *ho rio Ataulfo* 30 janeiro 80. www.itaucultural.org.br site consultado 22.11.2002.

OITICICA, Hélio, *PROJETO CÃES DE CAÇA E PINTURA NUCLEAR* de maio de 1964, Site *Itaí Cultural*, 18/11/2001

OITICICA, Hélio, *De Hélio Oiticica para Nelson Motta*, www.siteitaucultural.org.br, consultado 10.09.02.

OITICICA, Hélio, *11 de maio de 1964*, Site *Itaí Cultural*, 22 11 2001

OITICICA, Hélio, *A pedido de Daisy Peccinni*, 5, dezembro, de 1977 *hendrixsts*. Site *Itaú cultural*, consultado dia 26/11/2001.

OITICICA, Hélio, *Experimental o Experimental*, Nova York, 22/ março de 1972, Site *Itaí cultural*, 12/10/2001

OITICICA, Hélio, *11 de maio de 1964*, Site *Itaí cultural*, 12/10/2001

OITICICA, Hélio, 14 de julho de 1961, Site *Itaí cultural*, 12/10/2001

OITICICA, Hélio, 8 de junho de 1964, *Site Itaú Cultural*, 23/11/2001

OITICICA, Hélio, *Os Bólides e o sistema espacial que nêles se revela*, 8 de junho de 1964, *Site Itaú Cultural*, consultado dia 23/11/2001

OITICICA, Hélio, 19- set- 63, *Site Itaú Cultural*, 23/11/2001

OITICICA, Hélio, 19- set- 63, *Site Itaú Cultural*, 23/11/2001

OITICICA, Hélio, 8 de junho de 1964, *Site Itaú Cultural*, 23/11/2001

OITICICA, Hélio, 8 de junho de 1964, *Site Itaú Cultural*, 23/11/2001

OITICICA, Hélio, Para 'Iconografia de Massas' de Frederico Moraes, ESDI, 25/3/68, *O herói e o anti-herói anônimo*, *Site Itaú cultural*, consultado dia 26/11/2001

Lygia Clark and Hélio Oiticica : a legacy of interactivity and participation for a telematic future / Simone Osthoff – Journal international of Art: Munique, Roma, Florença.

_____ *Tropicália*. 16.04.67 site consultado , www.siteitaucultural.org.br 11.12.2002.

_____ *ORGRAMURBANA*, www.itaucultural.org.br site consultado 09/09/2002.

_____ transcrição entrevista Haroldo de Campos- HELIOTAPES 2 New York chelsea hotel- may 28, 71 Site www.itaucultural.org.br, consultado 2.3.2002.

_____, Pra Geléia Geral Torquato Neto with love New York jan 29, 72 Vocês preferem Haroldo de Azevedo ou Haroldo de Campos, site www.itaucultural.org.br, site consultado dia 10.10.02.

www.terra.com.br, site consultado 10.11.2002.

Lista de Ilustração

**1 *Metaesquema Sêco* 27, 1957,
Guache sobre cartão
40 x 43 cm;**

***Metaesquemas*, guache sobre papel, 1958 21 x 25;**

***Metaesquema Vermelho cortando o branco*, 1958, óleo sobre tela, 1958 52 x 60 cm;**

***Relevo Espacial*, 1959;**

***Relevo Espacial* nº 21, 1959/1960
Óleo sobre madeira.
153 x 115 cm;**

**Núcleo NC6, 1960/63.
Pintura sobre madeira recortada;**

***Projeto Cães de Caça*, 1961;**

***Bólido Vidro 4, Terra*, 1964;**

***Bólido Vidro 10 Homenagem a Malevitch*, 1965;**

***Bólido Caixa, 18, Poema Caixa 2, Homenagem à Cara de Cavalo*, 1966;**

***Bólido Caixa 22, APROPRIAÇÃO, Mergulho do Corpo, Poema Caixa 4*, 1967;**

***Bólido Vidro 6, Metamorphosis*, 1965;**

***Bólido Caixa, Variações do Bólido Caixa 1*, 1965-66;**

Bólide Vidro 5 Homenagem a Mondrian 1965;

Mosquito da Mangueira dança com Parangolé P10 capa 6, 1965;

Inauguração do Parangolé, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1965;

Parangolé Capa 13, Estou possuído, 1966;

Parangolé, Nildo da Mangueira com P15 Capa 11, Incorporo a Revolta, 1967;

Bólide Caixa, 19, APROPRIAÇÃO 1, 1964;

Apropriação, Mesa de Bilhar, d après O Café Noturno de Van Gogh's, 1966;

Área Água, in *Orgramurbana*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1970;

Parangolé Capa 30 no metrô de Nova York, 1973;

QUASI CINEMA, Block-Experiments in Cosmococa, CC3 Maileryn, com Neville D'Almeida, Nova York, 1973;

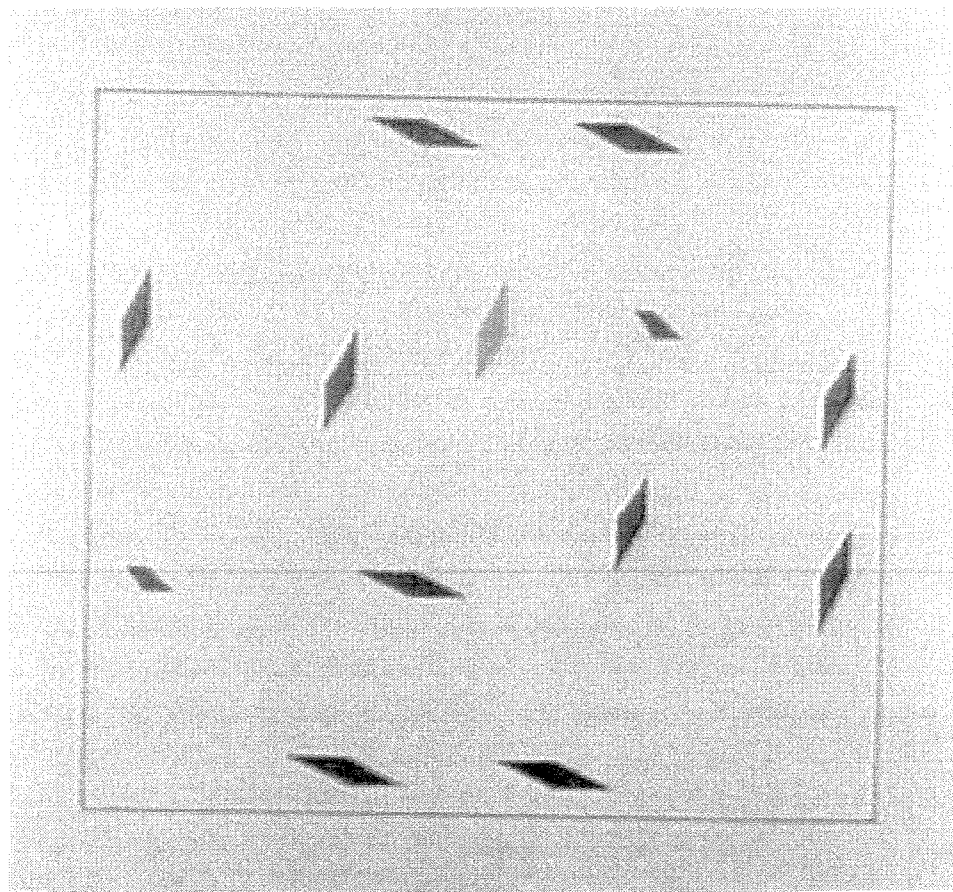
QUASI CINEMA, Block-Experiments in Cosmococa, CC5 Hendrix War, 1973;

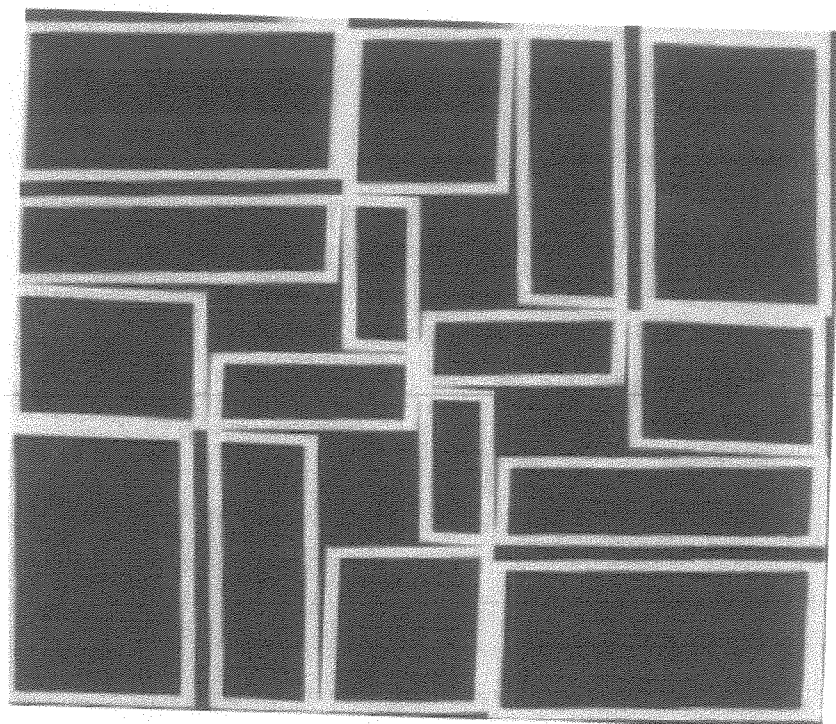
Topological Ready-Made Landscape n°3 Homenagem a Boccioni, RJ 1978;

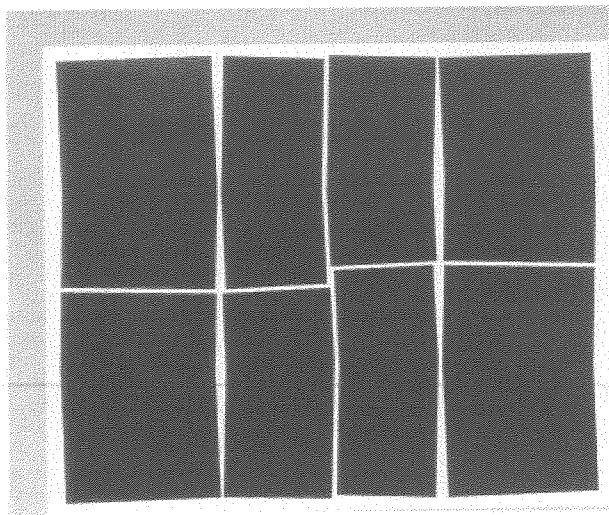
Manhattan Brutalista, objeto-semimágico trouvé, peça encontrada na Av. Pres. Vargas, Rio de Janeiro, 1979;

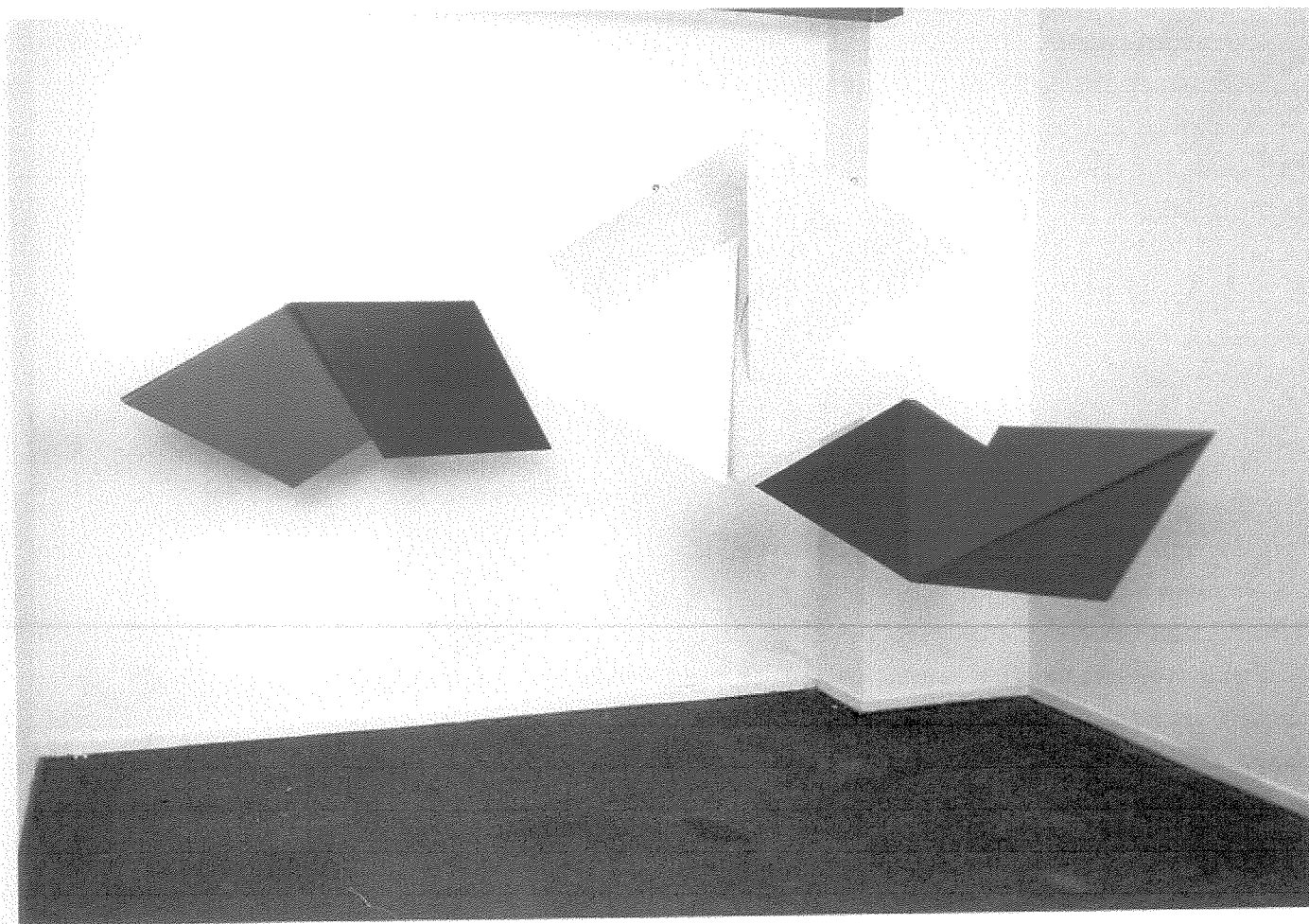
Contra Bólide Devolver a terra à Terra, Rio de Janeiro, 1979 em *Kleemania* com Jorge Salomão no Caju, RJ, 1979;

Delirium Ambulatorium, performance realizada para *Mitos Vadios*, São Paulo, 1978;

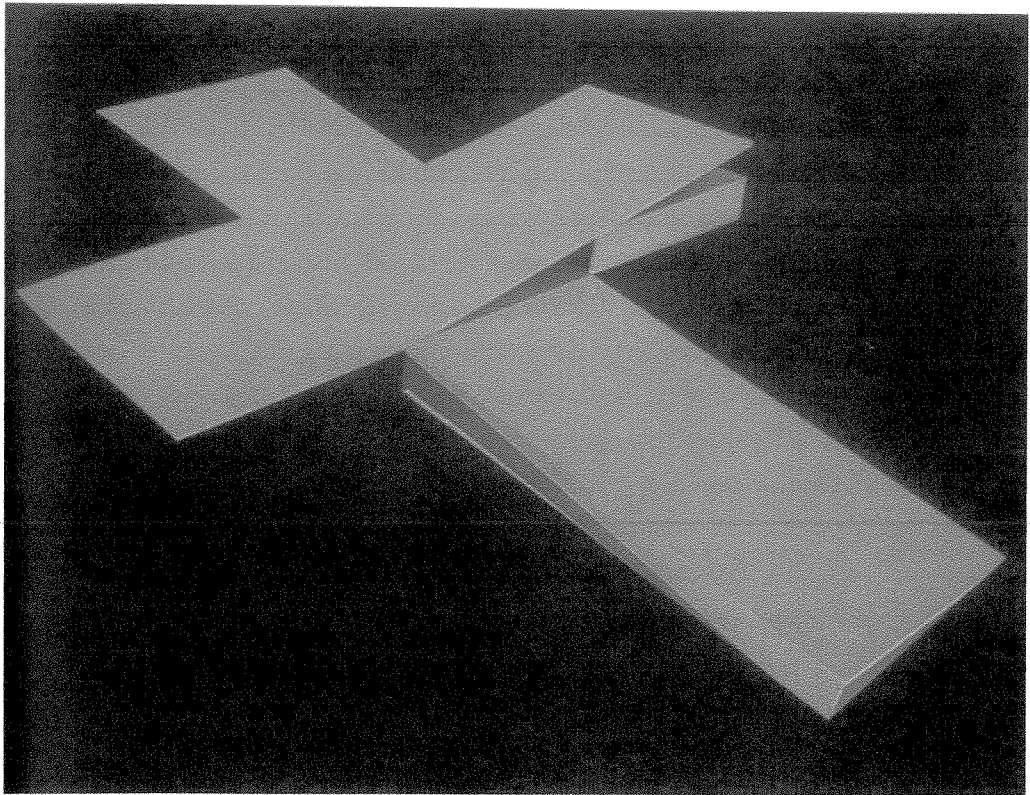


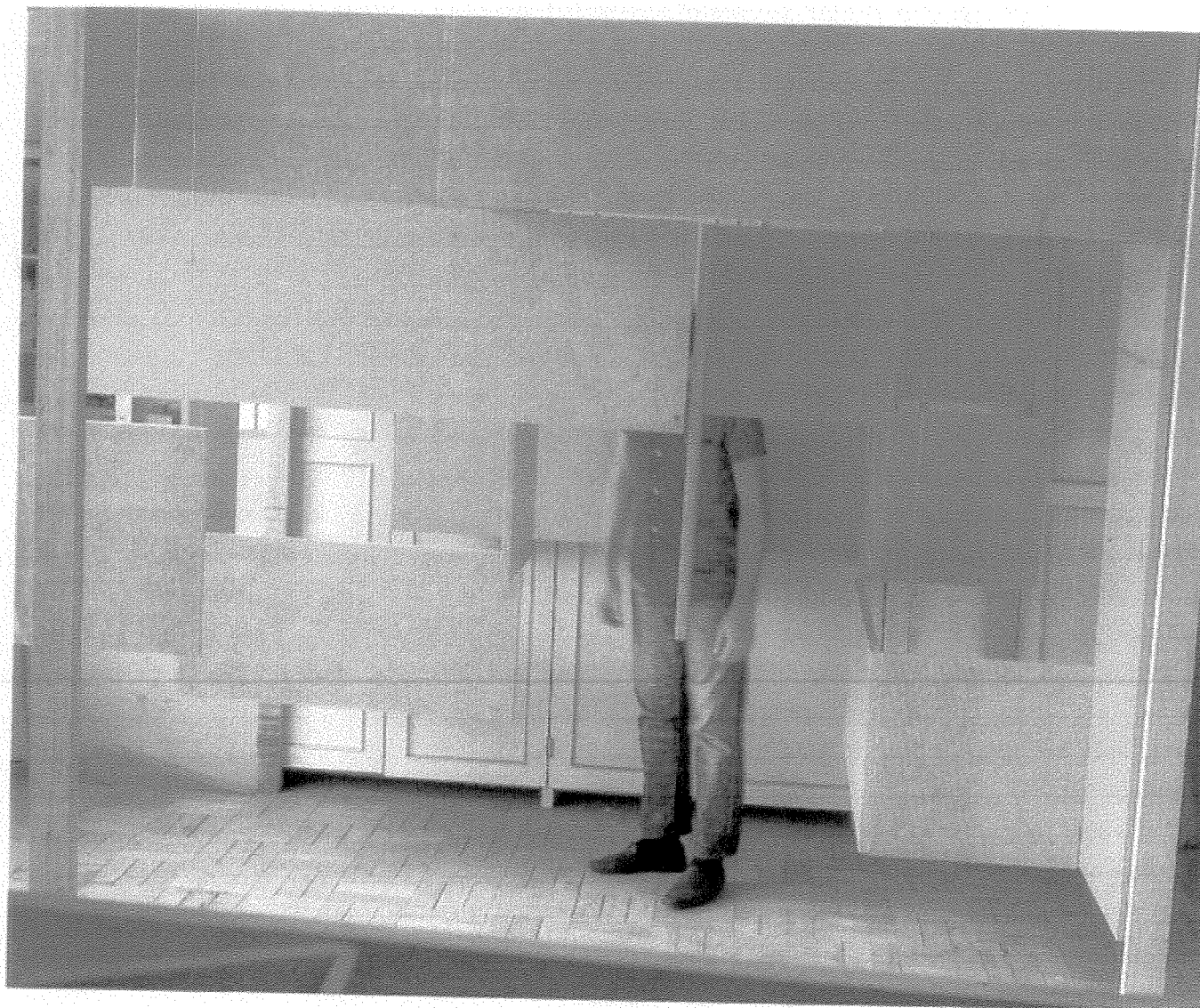




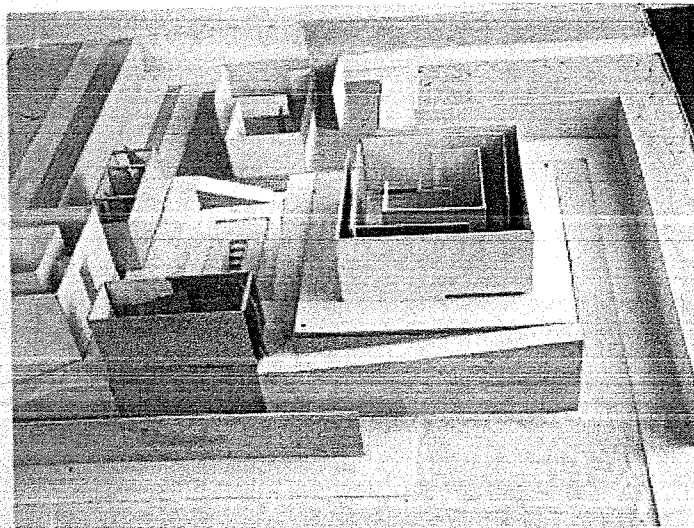


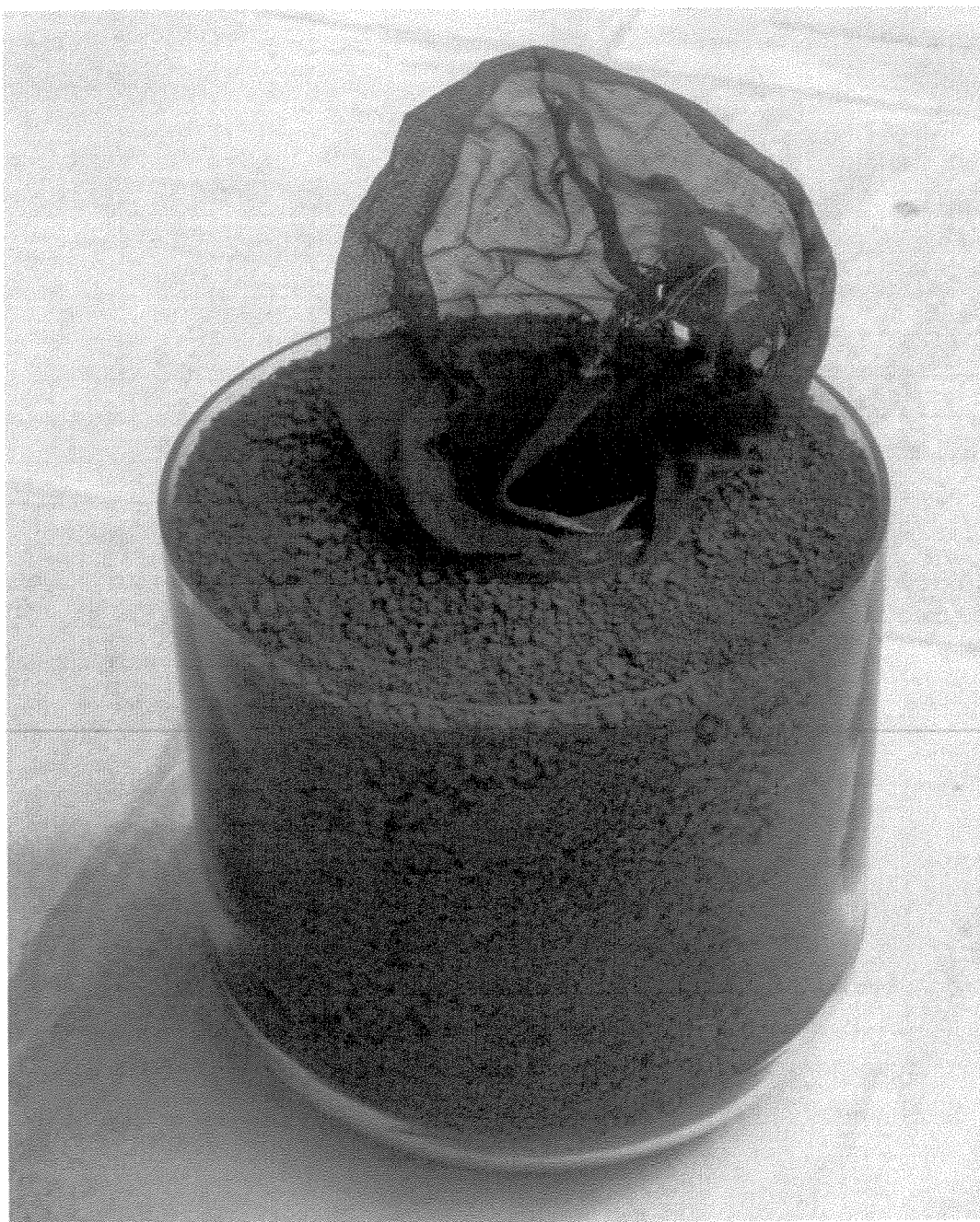
51. SPATIAL RELEIF, oil on wood, 1959
RELEVO ESPACIAL, óleo sobre madeira, 1959





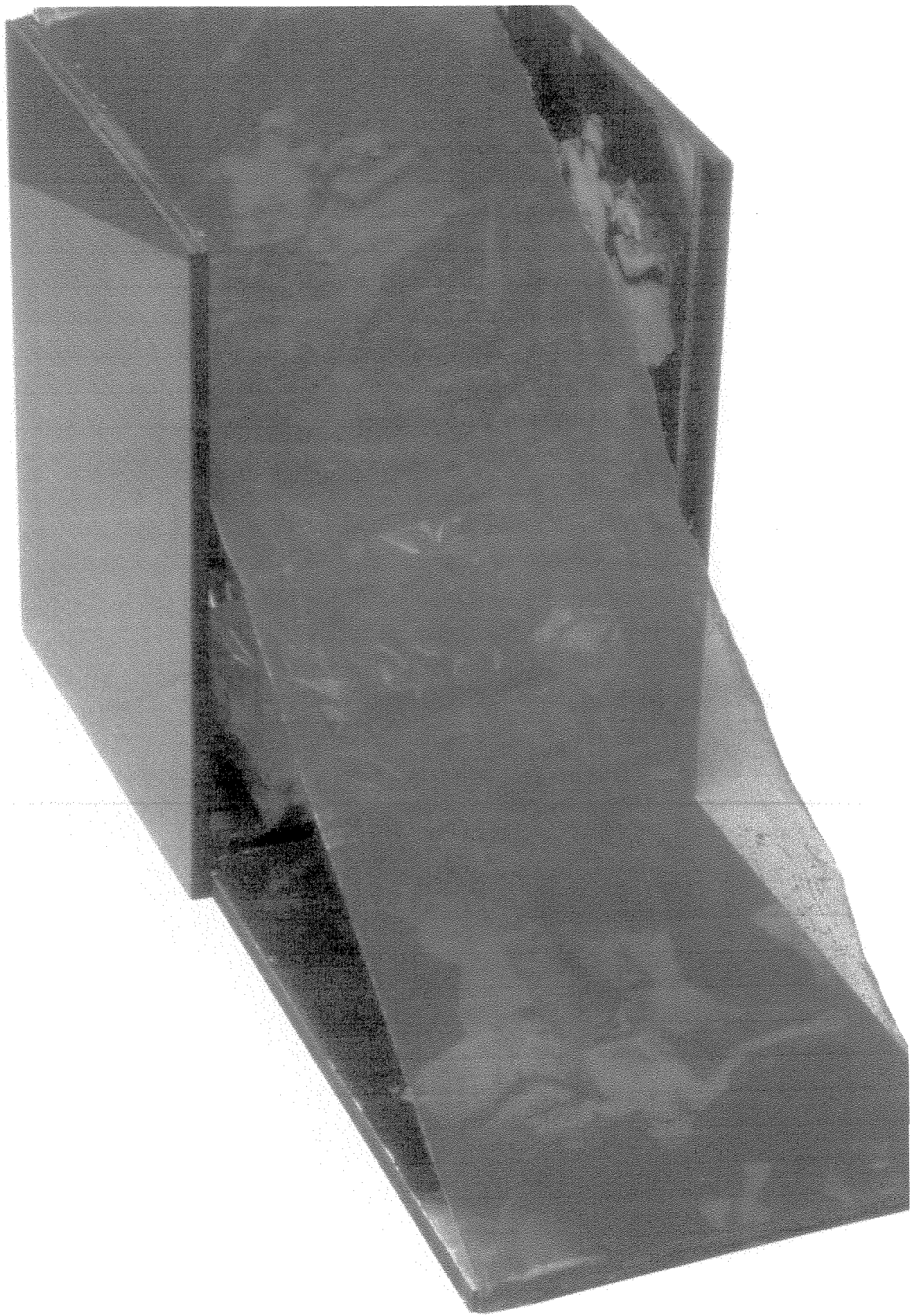
24. Hélio Oiticica with NUCLEOUS 6, 1960-63
Hélio Oiticica com NÚCLEO 6, 1960-63





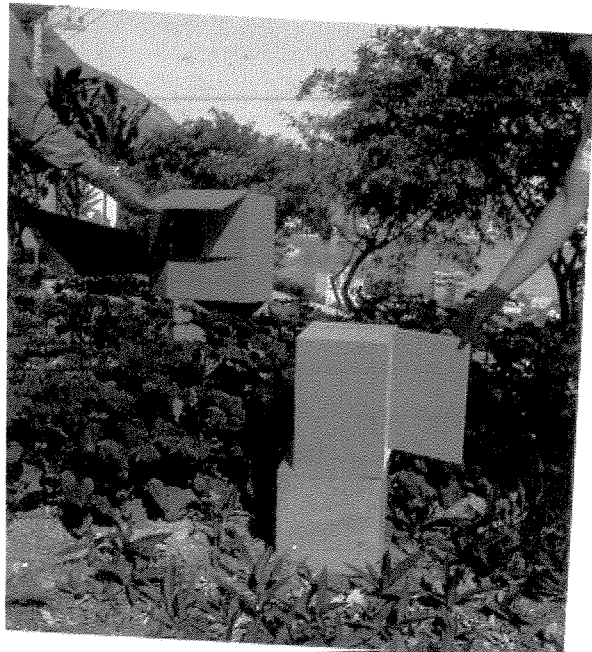


80. GLASS BOLIDE 10, *Homage to Malevitch*, 1965
BÓLIDE VIDRO 10, *Homenagem a Malevitch*, 1965





116-117. BOX BOLIDE 22, APPROPRIATION, *The Plunge of the Body*, Poem Box 4, 1967
 BÓLIDE CAIXA 22, APROPRIAÇÃO, *Mergulho do Corpo*, Poema Caixa 4, 1967



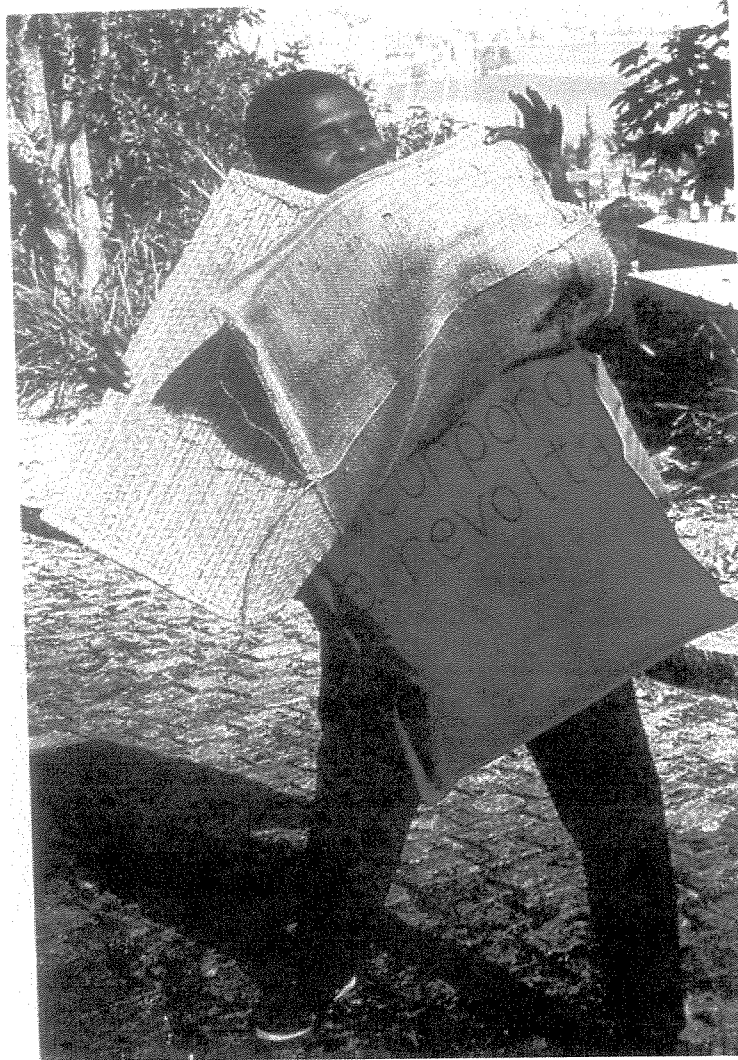


70. Mosquito of Mangueira dancing with PARANGOLÉ P10 Cape 6
and GLASS BOLIDE 5, *Homage to Mondrian*, 1965
("I am the mascot of Parangolé", Mosquito do Samba)
Mosquito da Mangueira dança com PARANGOLÉ P10 Capa 6
e BÓLIDE VIDRO 5, *Homenagem a Mondrian*, 1965
("Sou o mascote do Parangolé", Mosquito do Samba)



89. Inauguration of PARANGOLÉ, Museum of Modern Art, Rio de Janeiro, 1965
Inauguração do PARANGOLÉ, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1965







114. BOX BOLIDE 19, APPROPRIATION 1, 1964
BÓLIDE CAIXA 19, APROPRIAÇÃO 1, 1964



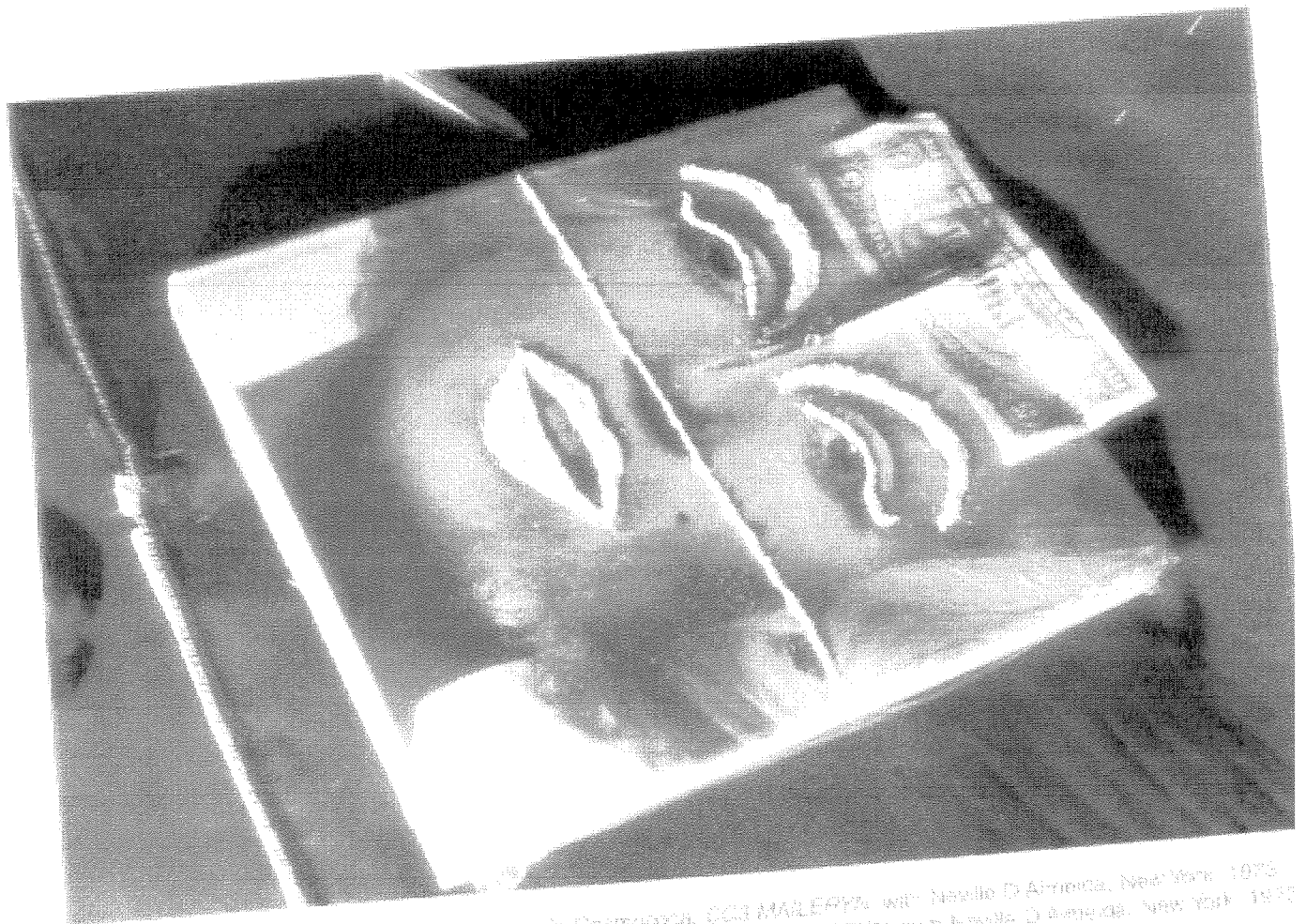
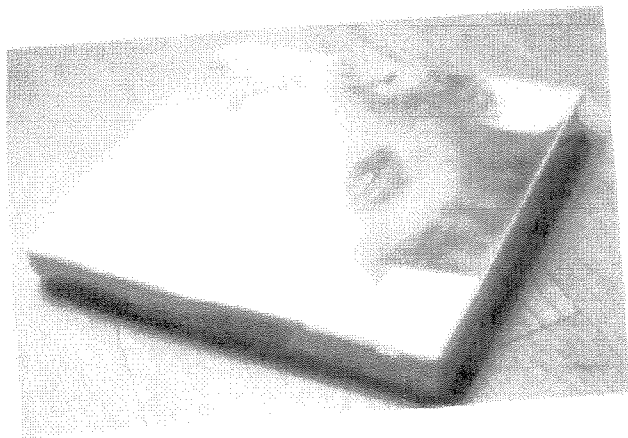
115. APPROPRIATION, *Snooker Room*, after Van Gogh's *Night Café*, 1966
APROPRIAÇÃO, *Mesa de Bilhar*, d'après *O Café Noturno* de Van Gogh's, 1966



137. WATER AREA in *Orgramurbana*, Museum of Modern Art, Rio de Janeiro, 1970
ÁREA ÁGUA em *Orgramurbana*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1970

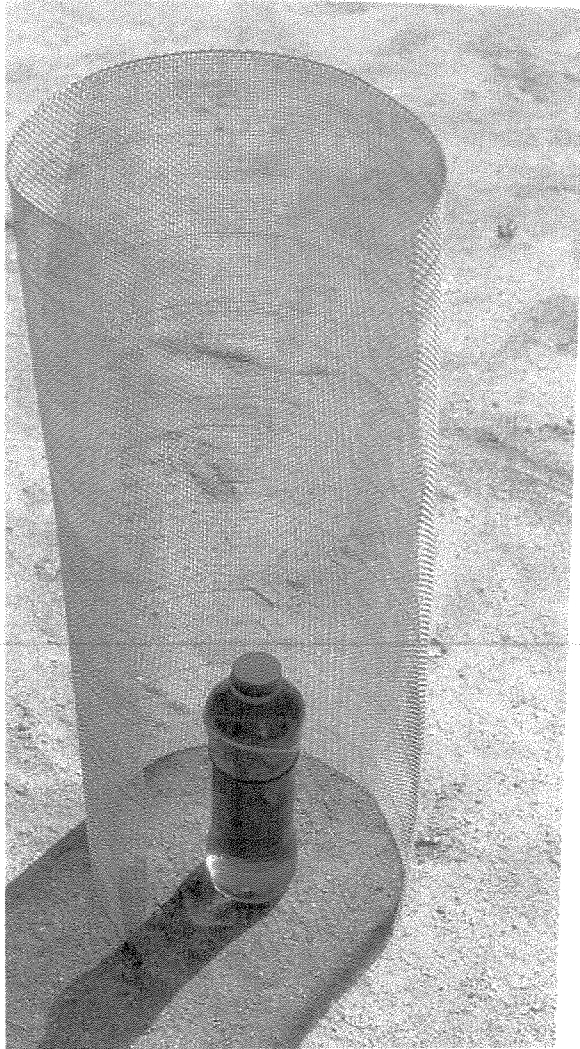


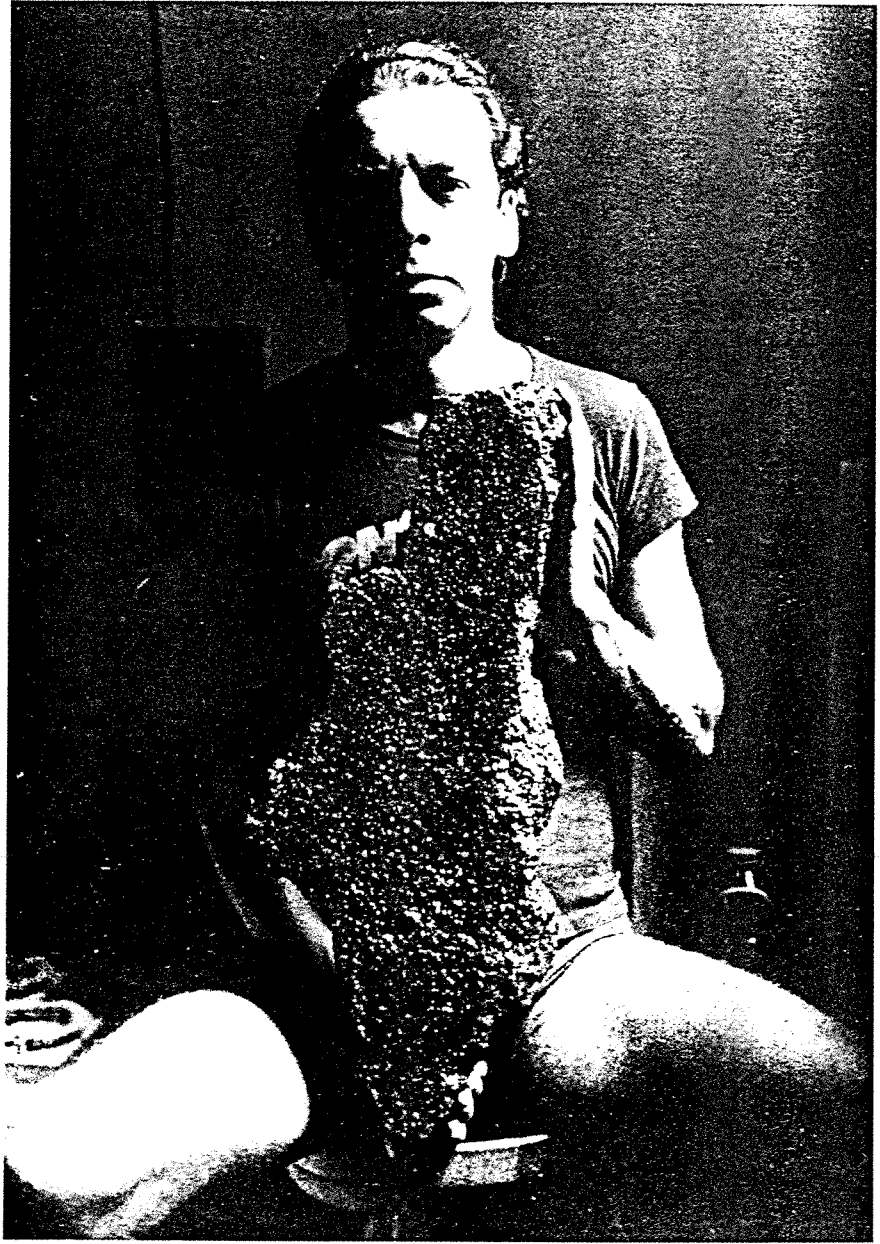
158-161. PARANGOLÉ *Cape 30* in New York subway, 1972
PARANGOLÉ *Capa 30* no metrô de New York, 1972
em Cosmococa, CC5 HENDRIX WAR.
com Neville D'Almeida, New York, 1973

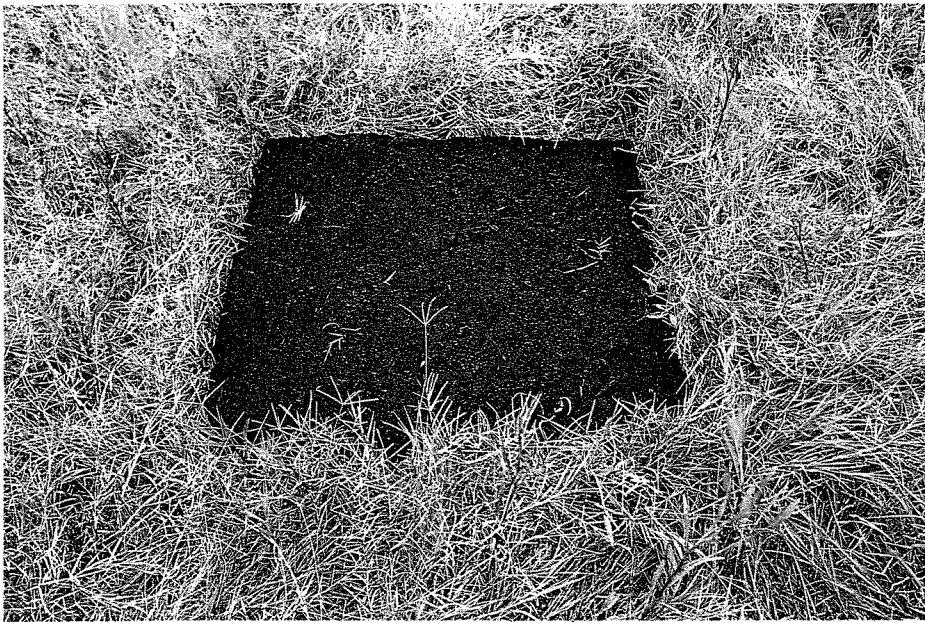


126-151 QUASI CINEMA, Book Experiments in Constructivism. OCT MAREPYN with Neville D Almeida. New York 1973
 QUASI CINEMA Book Experiments in Constructivism. OCT MAREPYN with Neville D Almeida. New York 1973

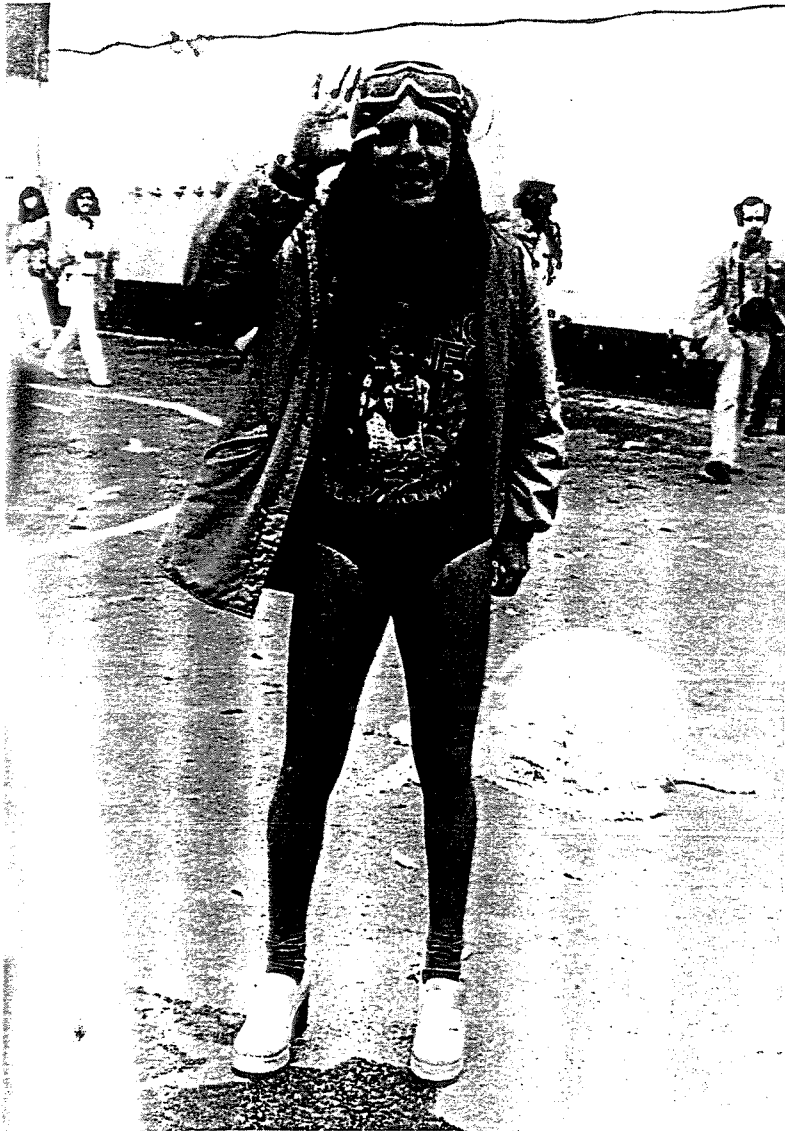








179-80. COUNTER BOLIDE *To Return Earth Unto Earth*
 in **Klemania** with Jorge Salomão at Cajú, Rio de Janeiro, 1979
 CONTRA BÓLIDE *Devolver a terra à Terra*
 em **Klemania** com Jorge Salomão no Cajú, Rio de Janeiro, 1979



181. DELIRIUM AMBULATORIUM, performance for *Mitos Vadios*, São Paulo, 1978
DELIRIUM AMBULATORIUM, performance realizada para *Mitos Vadios*, São Paulo, 1978